

L'APPRODO LETTERARIO

46

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 46 (nuova serie) • Anno XV • Aprile • Giugno 1969

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, 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. 27-78

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

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

S O M M A R I O

n. 46 (nuova serie) - Anno XV - Aprile-Giugno 1969

CARLO BO	<i>La cultura europea in Firenze negli anni '30</i>	pag.	3
MARIO LUZI	<i>Nel corpo oscuro della metamorfosi</i> (poesia)	»	19
LUCIO MASTRONARDI	<i>La ballata del vecchio calzolaio</i> (racconto)	»	33
ADELIA NOFERI	<i>Le poetiche critiche novecentesche « sub specie Petrarchae »</i>	»	61

D O C U M E N T I

GIUSEPPE CASSIERI	<i>I cinquant'anni della Ronda</i>	»	89
-------------------	------------------------------------	---	----

R A S S E G N E

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	105
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	107
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e Filologia</i>	»	110
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	113
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	116
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	118
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	121
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	124
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	129
CARLA LONZI	» »	»	132
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	134
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	137
ANNA BANFI	<i>Cinema</i>	»	141

Illustrazioni: FRANZ RADZIOWILL - FRANCO FRANCESE

LA CULTURA EUROPEA IN FIRENZE

NEGLI ANNI '30

di

Carlo Bo

Fra i vari mutamenti avvenuti nella cultura italiana e in maniera esemplare in quella fiorentina fra il Trenta e il Quaranta, uno dei più importanti è senza dubbio quello del concetto, della nozione di letteratura straniera. Da questo punto di vista il periodo ha avuto una spinta di decisione, quale allora sarebbe stato assai arduo immaginare e di cui neppur oggi siamo in grado di riprendere e riconoscere tutte le implicazioni. Per avere un quadro esatto della situazione, è intanto opportuno rivedere — sia pure per sommi capi — quelle che costituivano allora le regole del giuoco, determinata per una parte — la più cospicua — dall'eredità degli anni Venti e per l'altra parte dalle confuse aspirazioni delle nuove generazioni che avvertivano nell'ambito della cultura nazionale delle chiare insufficienze o dei limiti troppo stretti. Varrà per questa ragione ricordare il dato capitale del momento culturale del tempo che grosso modo si riassumeva nella lezione crociana: crociana era la cultura accademica, fortemente influenzata dal Croce quel tanto di cultura libera o autonoma o, comunque, indipendente che era possibile circoscrivere. Da aggiungere che proprio con i primi anni del periodo si verificava un lavoro di assestamento e di ridimensionamento ad opera delle generazioni degli ultimi anni del secolo o dei primi del Novecento.

Anche quando si dava la possibilità di spiriti naturalmente indisponibili alle suggestioni crociane, si doveva però constatare che c'era stato in loro una netta presa di coscienza in quel senso, per cui i conti con Croce erano stati fatti puntualmente e in alcuni casi erano ancora in corso. Limitando l'indagine a Firenze, la cosa assumeva aspetti leggermente diversi; Firenze era pur sempre stata la città della « Voce » e dei movimenti d'avanguardia, per cui si avevano delle zone bianche o di colore incerto. La stessa Università, eccezion fatta per l'ala Russo, non era crociana: malignamente si sarebbe potuto dire che era rimasta prima dell'avvento di Croce o, sennò, che c'erano degli influssi predominanti che rispondevano ad altre esigenze, valga per tutti l'esempio del Pasquali. Ad ogni modo se ci riportiamo a quelle che restano — bene o male — le guide d'orientamento, le riviste, ci accorgiamo che gli interessi più autentici e nuovi non avevano possibilità di riferimento con l'Italia e che una rivista come « Solaria » proponeva una visuale di chiaro spirito europeo. « Solaria » in un certo senso — ma molto limitato — si rifaceva all'impresa vociana, con la differenza sostanziale che le sue curiosità e possiamo aggiungere il suo spirito erano soprattutto letterari: non storia, non politica, non filosofia. E qui nasce una prima questione: perché solo la letteratura? La risposta è duplice: prima di tutto c'era una pregiudiziale di carattere politico, secondariamente una nozione più aperta di letteratura era sostenuta e appoggiata in opposizione o almeno in una dialettica continuazione con quanto era stato fatto negli anni Venti. Non c'è dubbio che fra la fine della guerra e il definitivo insediamento del fascismo c'era stata una tendenza a riportare dentro i confini di una ben precisa Italia letteraria il lavoro dei nostri scrittori. Il riferimento alla « Ronda » è inevitabile, anche se resta appena da ricordare che proprio uno dei capi, uno degli spiriti più criticamente agguerriti della rivista, era stato Emilio Cecchi, vale a dire un saggista e un critico che era stato educato a lezioni molto diverse, inglesi, francesi. Ma c'era nello stesso tempo nel Cecchi uno stimolo nuovo che in parte s'inquadrava perfettamente nella sua natura di uomo prudente, di spirito che ha paura di essere trascinato da falsi entusiasmi. Oggi siamo in grado di vedere meglio come la storia del Cecchi si disponesse su due movimenti apparentemente contraddittori: da un lato il gusto, la curiosità

per quanto si faceva fuori d'Italia; dall'altro il bisogno di confrontare queste acquisizioni con un patrimonio tutto italiano, meglio sarebbe dire tutto casalingo e fiorentino. Ad ogni modo la presenza di queste due postulazioni finì per mettere il Cecchi in una posizione di aspettativa e ai giovani degli anni Trenta interessava di più il saggista, lo scrittore, il creatore che non il critico vero e proprio. Forse sarebbe più esatto dire che c'era in noi una parte di sorpresa e quindi di sospensione per il Cecchi che cominciava a tirare i remi in barca e metteva molta acqua nel suo vino d'un tempo e si divertiva a sottolineare tutto quanto nelle esperienze più audaci e nuove degli ultimi anni gli puzzava di sospetto o di pericoloso, di non concreto, per rifarsi a una delle sue immagini protettrici, quella del Guicciardini. Caso mai, Cecchi aveva avuto un peso per gli uomini della generazione precedente: Montale, Solmi, per chi aveva dovuto intanto fare una scelta nel mondo della « Voce » e prendere quegli scrittori che meglio si identificavano con la nozione internazionale. Oltre tutto Cecchi aveva resistito in modo assai diverso da quello che avrebbero invece adottato altri suoi compagni di gioventù, Soffici, Papini, eccetera. Per questi ultimi si poteva addirittura parlare di involuzione, per Cecchi questo non era ammissibile in nessun modo. Comunque, non è a quel Cecchi che i giovani degli anni Trenta intendevano rifarsi ma, caso mai, ai suoi ideali discepoli, a chi, sollecitato da lui, aveva saputo imboccare una strada del tutto autonoma e libera. Sono stati i Montale, i Solmi, i Debenedetti ad aprire un varco verso quello che sarebbe stato il nuovo territorio della letteratura europea.

Ma rifacciamo un passo indietro, parliamo della condizione politica del momento. Bene o male, c'era stato fino al Trenta una certa idea di soluzioni libere, di scambi naturali fra letteratura italiana e letterature straniere: c'era stato il tentativo, molto importante d'altronde, della rivista di Bontempelli, « 900 », anche se si era trattato di inserire il lavoro degli scrittori italiani nell'ambito delle ragioni europee: un tentativo che, a considerarlo bene, denunciava uno stato d'insofferenza e un bisogno di comunicazione. Comunque, le due cose restavano per il momento sullo stesso piano, ecco perché il « 900 » ci appare meglio sotto un'altra denominazione: il tentativo di imporre all'attenzione degli altri il lavoro dei nostri scrittori. La politica del

resto lasciava fare, sembrava chiudere un occhio, mentre soltanto dopo il Trenta e quindi via via per gli altri anni fino allo scoppio della guerra in un crescendo di deliri e di anatemi ci si accorse del pericolo che poteva rappresentare quel territorio diverso e si cominciò ad operare una specie di discriminazione, per cui la letteratura doveva essere una sola. È chiaro che, imponendo un dato del genere, noi fossimo portati a spostare i termini del problema e a vedere nell'altra letteratura, quella da condannare, la sola che contasse. Del resto, non è male ricordare che già in un passato recente si era dato un fenomeno non troppo dissimile da questo, anche se andava catalogato sotto una diversa rubrica. C'era stata una *querelle* minima, tutta municipale, che aveva visto in contrapposizione i sostenitori della città e quelli della campagna o, meglio, del paese. È un filone che non morirà tanto presto e che ancora sotto un'altra veste ritroviamo al tempo dell'autarchia, al tempo della nazione autosufficiente.

Per quello che grossolanamente si diceva « strapaese », c'erano stati altri fatti che pur rientrando nella sfera dell'arte e della letteratura alla fine non risultavano troppo distaccati da una concezione tutta sentimentale dell'Italia. La rivista di Maccari, « Il Selvaggio », poi quella di Berto Ricci « L'Universale », lo stesso « Frontespizio », soprattutto nelle sue primissime implicazioni di carattere papiniano o giuliotiano, sono altri esempi di uno schieramento ideale, da non dimenticare quando si parli della « Ronda ». C'era stato, cioè, negli anni Venti un ritorno alla grande letteratura del passato (con il caso più clamoroso della riscoperta di un certo Leopardi), così come ci fu un bisogno di purezza, di autenticità, un richiamo alla terra d'origine. Anche qui non è semplice distinguere quanto ci fosse di politico in tale atteggiamento; basterà ricordare la delusione del dopoguerra, le difficoltà della ripresa, le mortificazioni subite da quella che D'Annunzio chiamava vittoria mutilata. Non c'è storia di scrittore di quel tempo (eccezion fatta per Svevo) in cui non sia possibile ritrovare un margine — sia pure minimo — di insoddisfazione, di protesta contro quanto si faceva fuori, e naturalmente di rivendicazione del nostro patrimonio. Il caso più evidente di questo stato di disagio e di riscossa resta quello di Soffici, il quale per l'appunto avrebbe portato alle estreme conseguenze questo atto di protesta. Chi rimase indenne

da questa malattia? I cosiddetti scrittori, i letterati puri, in generale chi aveva promosso una nuova idea della letteratura ed era disposto a prendere atto di quello che si faceva per la letteratura e non delle intenzioni dipendenti da un esame discriminatorio. Comunque, resta dimostrato che ai primi anni Trenta chi si affacciava alla letteratura non era disposto a riallacciarsi a una polemica che era diventata nel frattempo del tutto inutile, ma era invece portato a imboccare quel famoso varco aperto dagli uomini della generazione immediatamente precedente. Era un invito segreto non soltanto alla evasione ma anche — e soprattutto — a nuove conoscenze. C'era ben distinguibile nel passato prossimo un terreno intero da dissodare, c'erano dei mondi completamente nuovi (si pensi alla letteratura russa e in particolare a quella sovietica): c'era da recuperare una delle stagioni più illustri della letteratura, quella dei Gide, dei Proust e dei Claudel e di tutti gli altri che era stata a mala pena individuata ma non assolutamente recepita. Che si trattasse di un mondo promesso non ci sono dubbi; lo era per i suoi confini vastissimi, lo era perché obbediva a un nuovo criterio di valutare e fare la letteratura e lo era anche perché era stato accantonato senza una pur minima decifrazione d'ordine critico. Infine un giovane aveva l'illusione di trovare altrove ciò che non vedeva più in casa o non aveva mai visto. Era anche un modo per sfuggire all'ipoteca crociana, a una specie di imposizione che ci veniva da un grande spirito e che anche delle letterature straniere era stato un illustratore e un critico. Ma anche qui quella particolare letteratura straniera trattata dal Croce escludeva precisamente l'altra che ci interessava di più e che per comodità potremmo chiamare con il nome di Valéry o meglio con tutta la nuova famiglia creata dal Mallarmé. Lo so che distinzioni del genere adoperate per Croce fanno sorridere, ma vorrei che si cogliesse la differenza di idea e di interpretazione che ci separava inequivocabilmente dal Croce. Croce era un sistema, era uno che aveva messo ordine e che per far questo aveva dovuto sacrificare molte cose; ora erano proprio queste cose quelle che ci colpivano di più, così come ci colpiva diversamente la nozione di letteratura che cominciava ad assumere per noi un peso straordinario, ben al di fuori di qualsiasi rapporto con la storia, con la politica, con la società. Non potevamo non avvertire nell'insegnamento crociano qualcosa che non era più sfruttabile:

Croce insomma veniva da un mondo e da un tempo che non esistevano più per noi. E non tanto perché fra quello che diceva e quello che era l'Italia c'era un abisso, ma proprio perché a noi la sua lezione suonava astratta, era un capolavoro di logica e noi avevamo bisogno di una fusione fra letteratura e vita, diciamolo pure di una specie di religione. Ora quella religione per noi — e forse sbagliavamo, anzi certamente sbagliavamo — era viva, era professata soltanto fuori d'Italia. Certo a suo vantaggio stava il dato della lontananza, la possibilità di valutarla al di fuori della storia, come qualcosa di intatto e di puro. Qualcuno potrebbe dire che noi vi aggiungevamo qualcosa e anche questo è vero, ma nessuno vorrà mettere in discussione il peso dell'idea, ciò che per noi rappresentavano un Valéry o un Gide. Ma sia detto subito per evitare equivoci: non c'era in noi nessuna frazione di snobismo. Quegli scrittori che gli uomini della mia generazione avrebbero adottato secondo i gusti d'ognuno erano dei simboli, erano dei protagonisti di un lungo dialogo immaginario.

Le fondamenta di tale nozione si radicavano su due ragioni principali: insoddisfazione per il modo di fare la letteratura, così come vedevamo applicato dagli scrittori consacrati del tempo, e ansia per qualcosa che fosse completamente diverso e postulasse una letteratura del tutto staccata dal contesto sociale, politico, dalla stessa realtà in cui pure vivevamo. Ecco perché i libri hanno assunto in quel periodo un significato che potremmo definire paradossale ed era infatti irreal; ed ecco perché il discorso fra noi e quei libri-simboli divenne per forza astratto, assoluto, paradigmatico. Da non dimenticare che in tale posizione eravamo stati anche spinti dall'impossibilità di viaggiare all'estero, di stare fuori: nel nostro atteggiamento c'era della rivalsa, c'era quell'atteggiamento che Montale aveva così ben definito: « Stare a Firenze come Browning ». Ma anche fra l'ultima generazione e quella del Montale si verificavano molte differenze: Montale e i suoi amici avevano assai meglio di noi il senso di una continuità italiana, avevano fatto la guerra, conoscevano l'antefatto del fascismo, mentre noi eravamo arrivati a cose fatte, in qualche modo non avevamo famiglia. Si dice questo per cogliere meglio il senso di totalità che accompagnava le nostre scelte, quel tanto di passione che mettevamo nelle nostre simpatie letterarie. Proprio

perché eravamo staccati da tutti, eravamo cresciuti senza soccorsi d'alcun genere, ci trovavamo naturalmente disposti a sposare la causa degli scrittori lontani, senza alcuna riserva mentale e con l'illusione di vivere altrove. Montale voleva viverci come Browning ma, comunque, sapeva di stare a Firenze; noi andavamo più in là: nella famiglia ideale degli scrittori che avevamo individuati come nostri protettori, seguivamo proprio quelli che erano partiti da Firenze e giuocavamo a vivere a Cuverville, nella sede della NRF, così come prima Renato Poggioli ci aveva introdotti nella casa dei russi e dei sovietici e più tardi Vittorini ci avrebbe ammesso nella terra di nessuno che era ancora l'America, la sua America.

È evidente che per portare a termine quest'operazione ci volevano dei mediatori e oggi non saremmo qui a tentare la storia di quella cultura se a nostro fianco non avessimo avuto Poggioli, Vittorini, Traverso, Macrì e ancora... Di quale mediazione si trattava? Mettiamo intanto in luce un fatto, tutti erano legati da ambizioni personali di scrittori. Non erano degli specialisti e anche quando più tardi sembrò che si adeguassero a quella misura non lo furono mai fino in fondo. Poggioli diventò un famoso professore dell'università americana, Traverso e Macrì andarono in cattedra e divennero dei maestri, ma chi osservi bene la loro storia e studi la loro fisionomia non tarderà a scorgervi qualcosa che ripugna alla categoria dello specialista. Erano scrittori o apprendisti scrittori e nell'opera di traduttori stavano bene attenti a mettere in risalto questa loro volontà di ricreazione. I mediatori volevano essere piuttosto degli interpreti e anche quando sembrava che si limitassero ad operare delle pure trasfusioni, in verità non perdevano di vista quella che era una comune nozione di letteratura in senso assoluto. D'altra parte uno specialista sceglie un suo campo ben preciso e si guarda bene dal varcarne i confini: ora se studiate le bibliografie di quei mediatori, trovate — eccezion fatta per Vittorini, il quale peraltro ha conosciuto questo utilissimo metro dello sconfinamento col teatro spagnolo, per esempio — che tutti si sono mossi con la più ampia libertà. Poggioli poteva passare da Blok a Valéry, Traverso era in grado di giuocare contemporaneamente con George, Rilke, Jiménez, Eluard e lo stesso Macrì, prima di ancorarsi fra Spagna e America Latina, aveva dato ottime prove di questa

facoltà di adattamento col tradurre il *Cimetière marin*. A volte si poteva anche trarre da questo fervore un senso di confusione: molti testi diventavano banchi di prova e venivano scelti nello stesso momento da diversi mediatori, ma era in fondo un modo per restare insieme nella conversazione e nel dibattito. Ma sarà opportuno procedere con qualche sussidio d'ordine storico e ripartire dal principio. Non c'è dubbio che il posto di inventore in questo ambito spetti al Poggioli che aveva delle rare qualità di fascinatore ed è stato infatti il maestro dei suoi amici. Nato nel 1907 a Firenze, il Poggioli si laureò in piazza San Marco con una tesi su Blok che era un po' la somma delle sue fantasie e delle sue ambizioni giovanili. Era stato uno studente quanto mai libero e indipendente e che preferiva alle squallide stalle del Granduca i fumosissimi caffè della Firenze d'allora, dove portava un tanto di *bohème* e di residui lacerbiani. Nato in una famiglia proletaria, il Poggioli passò la sua stagione anarchica e libertaria ed era naturalmente antifascista. Sono tutti dati che servono a individuare meglio la sua posizione nei confronti della nostra, di chi lo seguiva a distanza di pochi anni nei corridoi dell'università. La stessa scelta della materia di laurea ci lascia capire che c'era in Poggioli molta insoddisfazione per le strade maestre della cultura ufficiale. Studiare il russo significava per un lato soddisfare la sua protesta politica e sociale e per l'altro mettere l'accento su un mondo del tutto nuovo e sconosciuto, di cui soltanto i lettori specializzati del Lo Gatto sapevano qualcosa. Ma lo sapevano da specialisti. Poggioli lo sapeva da amatore, diciamo pure da dilettante, e come tale intendeva comunicarlo agli altri. Quando pubblicò la sua famosa antologia *La violetta notturna*, i suoi amici la conoscevano a memoria: per anni, per mesi lo avevano sentito declamare nei caffè o nelle strade deserte della Firenze — di notte o all'alba — le poesie dell'Acmatova, di Blok, di Essenin. Avevano cioè sul lettore comune, che era invitato a un puro lavoro di trasmissione dall'esterno, un grossissimo vantaggio: sapevano con quale entusiasmo erano nate quelle traduzioni, che cosa volessero dire certe inflessioni, forse avevamo delle notizie decisive che nel testo non risultavano. Si preparava in tal modo quella tale definizione di letteratura che sarebbe apparsa in tutta la sua luce cinque o sei anni dopo. E ancora, non erano traduzioni vere e proprie. Gli specialisti (e fra questi

per non si sa quale momentanea aberrazione figurò addirittura il primo dei suoi discepoli, il Cantolfi) avevano buon giuoco a mostrarsi diffidenti o a indicarvi imprecisioni o addirittura errori, ma proprio nella parte dell'errore si sarebbe dovuto delimitare il vero capitale della scoperta. Poggioli anche da questo punto di vista fu un iniziatore: la traduzione andava intesa come opera autonoma d'arte e non soltanto come una registrazione d'ordine filologico ed è su questa strada che si misero tutti gli altri dopo di lui. Ma quando si dice che la sua invenzione acquistava un altro peso grazie ai suoi interventi diretti, a quel tanto o poco di teatro che vi metteva nella presentazione immediata, si tocca un altro tasto importante: le traduzioni si trasformavano in pretesti, in richiami, in provocazioni. Poggioli, senza precisarlo, si riallacciava al grande periodo fiorentino, a quello che proprio in tal senso avevano fatto Jahier, Bacchelli, Cecchi... che era poi un fenomeno antichissimo, tipico di ogni vera scuola poetica, a cominciare dalla Pléiade. Gli errori rappresentavano la parte del nuovo, dell'autentico: non era corretto aggiungere qualcosa ai testi scelti ma era necessario indicare quello che si voleva in modo così confuso. Nello spazio delle « libertà » o delle infedeltà, è recuperabile qualcosa di quel tempo che non era soltanto tempo della realtà ma dello sgomento e della mortificazione: questi due altri elementi capitali della nozione di cultura europea degli anni Trenta. Se ci fosse consentito di servirci di un'immagine, diremmo che quei libri rari, sconosciuti, che arrivavano fortunosamente da lontano erano i nostri primi strumenti di liberazione, con cui scartavamo i termini dell'orizzonte quotidiano e nello stesso tempo erano armi attive, perché ci aiutavano a creare uno stato tutto intellettuale e spirituale che era il presupposto della nuova idea della letteratura. Il mediatore tradizionale non va oltre la sua opera ufficiale di rappresentante della cultura nazionale. Questi mediatori che sono venuti sull'esempio di Poggioli vi aggiungevano altri poteri, sia pure simbolici, ma che servivano a delimitare un altro territorio accanto a quello visibile, fin troppo visibile della realtà. E come avviene in questi casi, i modi di una cultura letteraria si trasformavano in stimoli, in piccole macchine esplosive, costituendo il primo tessuto di quello che sarà poi il linguaggio morale e fisico di una scuola. L'ermetismo, per fare un esempio

calzante, ha avuto da queste prime lezioni delle spinte concrete che sarebbe ingiusto non ammettere qui. Oggi si vede assai bene a che cosa ha portato un'ansia comune, l'incontro di tanti giovani scrittori che si servivano di domini stranieri per inventare un'altra immagine di letteratura. Ammettiamo che il peso determinante il fenomeno di catalizzazione fosse dovuto più a ciò che non si sapeva, più alla volontà di cambiare che non a un'esatta visione della realtà; non importa. Il fatto che conta è un altro; è che la somma di tante insoddisfazioni, di tante incertezze, di tanta ignoranza del nostro passato prossimo abbia avuto come risultato l'individuazione di una figura completamente nuova di letteratura. Così quando si dice che l'ermetismo è stato il frutto di una trasfusione di sangue inglese o francese, si dice una mezza verità, perché si dimentica quello che per l'appunto era il corpo informe ma quanto mai vivo della nuova cultura fiorentina degli anni Trenta. Poggioli è stato, dunque, il portabandiera di questa piccola schiera di studenti che passavano le loro tristissime giornate in un caffè di piazza San Marco, voltando le spalle all'università, ma pronti a salutare i loro maestri che si chiamavano Pasquali, Benedetto, ecc. Il primo a suscitare il desiderio della battaglia ma anche il primo ad andare via. Questo è un altro punto di differenza: Montale si prefiggeva di vivere a Firenze come Browning, cioè da straniero, Poggioli appena gli fu possibile partì per Praga e la Polonia e alla fine diventò americano; gli altri rimasero ma non già come stranieri, bensì come esseri di un altro pianeta. Ciò che avremmo detto più tardi l'assenza — per diretto invito dei simbolisti — non era che il segno della nostra non-appartenenza o dell'esclusiva appartenenza alla letteratura. La lezione del Poggioli non si spese subito: fece dei discepoli, che se lo dovevano superare in maestria, in bravura (pensiamo al Landolfi), non lo superarono però mai in fascino, in facoltà di animazione. Se passiamo da Firenze in altre città, troviamo, sì, degli specialisti forse più agguerriti di lui, ma nessuno gli può stare accanto per quelle che erano le sue doti d'invenzione. Gli studi, le traduzioni degli altri hanno avuto la loro consacrazione nell'ambito della cultura ufficiale: ciò che invece ha fatto il Poggioli non ha né confini precisi né classificazioni rigide. Quale fosse il suo fascino ce lo potrebbe ripetere la storia di un altro mediatore sfortunato del tempo, quella di Luigi Berti. Poggioli ha trasformato — non esageriamo — questo giovane autore di romanzi poi sconfessati in uno dei mediatori di Eliot, in un fedele molto

diverso della nuova letteratura. Sarebbe ingiusto dimenticare la buona volontà e la passione del Berti perchè equivarrebbe a dimenticare quello che ci ha insegnato Poggioli. Landolfi e Berti sono due tipi ideali di discepoli del Poggioli e nello spazio intermedio va posto tutto il lavoro degli altri. La stessa diversità di questa famiglia è una conferma dell'importanza del lavoro di Poggioli e del significato che ha avuto fra il Trenta e il Trentacinque la sua opera di collegamento e di ispirazione. La nuova Russia, la Germania di George e di Rilke, la Francia dei Valéry e poi dei surrealisti, l'America di Vittorini e alla fine la Spagna dei Jiménez e dei Machado. La nuova carta della cultura europea per fiorentini sta in questi limiti e ci sembra che ben poco di quanto contava allora sfuggisse all'indagine comune.

Gli interventi del Vittorini furono di tutt'altra natura. Vittorini diventò mediatore in maniera ancora più libera. Il suo era stato all'inizio piuttosto un mestiere, il tradurre per lui era un *gagne-pain*, era un modo per uscire da una condizione pratica assai difficile. Ma è stato poi nel giuoco di questo lavoro che gli si sono aperti gli interessi culturali più autentici. Qualcosa di questo travaglio è oggi recuperabile nelle note del *Diario in pubblico*, con l'avvertenza che il libro ci dà i risultati mentre accenna appena a tutta la parte nascosta e segreta della sua preparazione culturale che — come si sa — era una preparazione in progresso, in atto. Vittorini in ciò era sostenuto dal privilegio di essere un autodidatta, e infatti è l'unico mediatore di quel tempo che non venga fuori dall'università. C'è un'altra differenza per cui la sua posizione acquista un diverso rilievo nei confronti degli ermetici: le sue curiosità, i suoi interessi non erano esclusivamente letterari e non per nulla dopo il Trentasei, l'anno della Spagna, egli cominciò a spostare l'asse delle sue ricerche verso la politica. Dal punto di vista della cultura ci sono però nello stesso Vittorini delle indicazioni che ci lasciano intravedere quel lavoro più ampio di riduzioni e di trasformazioni che ha caratterizzato il periodo: basterebbe pensare alle traduzioni di un certo Lawrence e poi a quelle dei minori realisti americani per sentire che il frutto di queste mediazioni è stato duplice per Vittorini, personale e generale. Il Lawrence della Sardegna lo ha aiutato come scrittore, gli americani hanno in gran parte preparato il terreno su cui sarebbe sbocciato il neorealismo del dopoguerra. È appena da aggiungere che il Vittorini è stato col Pavese l'introduttore di quella che sarebbe stata a cavallo del Quaranta la moda dell'americanismo che visto alla nostra luce

è ancora un'ultima incarnazione — di valore universale e non di scuola — della nuova ansia della giovane letteratura. L'americanismo consentiva di applicare su scala più larga una delle grandi suggestioni dell'ermetismo, nel senso che rappresentava davvero un territorio nuovo e in modo specifico ciò che non c'era, ciò che non avevamo. Ma non basta: l'americanismo ha voluto dire un'altra cosa ancora e cioè che i confini della letteratura si erano allargati e che un nuovo territorio veniva acquisito e messo accanto alle vecchie terre di Francia, di Inghilterra e di Germania. Era un avvertimento per il futuro, un po' come dire: guardate che un periodo si è chiuso e che il giuoco va fatto d'ora in poi su tavoli allargati. La saldatura, comunque, per quanto riguarda la cultura fiorentina avvenne con estrema cautela, caso mai l'americanismo era interpretato come un invito a studiare scrittori e poeti dell'Ottocento, vale a dire autori che in qualche modo erano stati da molto tempo temperati e inclusi in un discorso tutto europeo, riportati nell'area dell'ultima grande letteratura europea. C'è il caso particolare di Eliot che aveva ottenuto diritto di cittadinanza grazie a Montale e soprattutto per quei possibili rapporti che erano stati stabiliti fra la poesia di Eliot e quella di Montale. Montale continuava intanto quel suo lavoro di seconda istanza, volto piuttosto a chiarire, a distinguere, a mettere sull'avviso che non a promuovere. Cauti nel valutare questi fenomeni di inglobamento della cultura europea nella nostra, era però stato (e si veda la testimonianza inequivocabile del *Quaderno di traduzioni*) anche lui un mediatore, sia pure per *élites*, di gusto. Montale raccomandava di procedere per campioni, raccomandava in altre parole il suo tipico calcolo di riduzione critica, là dove il tempo portava a un vero e proprio processo di migrazioni globali. Il seguito della storia sembra avergli dato torto ma resterebbe da studiare se tutto ciò non sia avvenuto a scapito della qualità e della misura. Ad ogni modo il lavoro di sostegno del Montale va calcolato da un altro punto di vista: con la sua discrezione e sostituendo alla declamazione poggioliana l'arma del suggerimento a mezza voce non va dimenticato il registro delle sue indicazioni. Curioso di quanto si faceva un po' da per tutto e non nei grandi teatri ma piuttosto nelle case, il Montale fu tra i primi a fare certi nomi: valga per tutti quello di Guillén, quello di Milosz, quello che purtroppo rimase senza nessuna eco di Chennevière. Cauti e misuratori prudentissimi degli innesti indiscriminati o degli apporti che a suo giudizio potessero alterare l'*establish-*

ment letterario del tempo, i giovani lo trovavano freddo nei confronti di un Rilke, di un Valéry o di un Lorca.

E siamo al terzo contributo importante, quello di Leone Traverso, un mediatore d'eccezione e che della traduzione riuscì a fare l'unica sua professione. Poggioli è stato anche critico, Vittorini era prima di tutto uno scrittore, Leone Traverso è stato, ha voluto essere, soltanto un traduttore. Di questi che fino ad ora abbiamo ricordato, era anche quello fornito di una maggiore cultura filologica e storica. Traverso infatti veniva dagli studi classici, era venuto a Firenze per andare a scuola dal Pasquali e si deve soltanto al fervore e all'entusiasmo degli amici la sua conversione. Ma conversione particolarissima e che in nessun modo poteva significare abbandono delle vecchie abitudini, tradimento dei poeti greci e latini che avevano nutrito la sua gioventù. Ad ogni modo la conversione avvenne nel nome e sull'opera di George: incontro abbastanza facile da spiegare se si tiene presente un fatto, e cioè che quando Traverso sbarca a Firenze nel '29 è dannunziano. Questa caratterizzazione l'abbiamo sentita ripetere molte volte, a proposito delle sue traduzioni, ma sembra superfluo aggiungere che si trattava di una definizione gratuita e del tutto esterna. Per quanto ci interessa qui, Traverso ha voluto dire poter annettere un territorio lontano e per gran parte ignorato: Stefan George, Rilke, Hoffmannsthal, tanto per ricordare i maggiori. In dieci anni di lavoro che sarebbe troppo lungo analizzare qui punto per punto, Leone Traverso si è imposto per il « traduttore » puro, per chi forniva degli strumenti pronti e già adattati a quelle che erano le abitudini della nostra natura. Il volume che dette a Malaparte per *Prospettive di Poesia straniera* ha avuto la stessa importanza della *Violetta notturna* del Poggioli. Nel frattempo la rosa delle sue curiosità si era arricchita, si era raffinata. Il gusto delle scelte e ad averne il tempo sarebbe interessante vedere come il Traverso abbia avuto diverse soluzioni nella sua storia di mediatore, come per fare un esempio i Trakl, i Benn, gli Yeats si siano sostituiti ai poeti della gioventù e ancora come accanto a queste letture moderne continuasse il lavoro di traduzione dai classici. Traverso è forse l'unico a lasciarci un *corpus*, dal cui esame sarà facile allo studioso di domani derivare una traccia sicura per conoscere quello che è stato un clima e quelli che sono stati i momenti maggiori, capitali di quella stagione. La collana Cederna, che è stata una delle imprese più alte dell'immediato dopoguerra, è stata disegnata, preparata e conclusa idealmente

fra il Trenta e il Quaranta e resta un esempio diretto, specifico, della cultura europea a Firenze, allora. Contributi diretti, non appesantiti o distorti da sottili e pericolose suggestioni critiche: Traverso aveva ben chiaro sin dall'inizio quello che avrebbe dovuto essere il suo ufficio di mediatore.

Ripetiamo ancora una volta uno dei dati comuni di questo lavoro: trasferire l'opera del traduttore sul piano della creazione, cercando di annullare al massimo le differenze, nel sogno di una letteratura universale. Questo del Traverso rientrava perfettamente nell'ordine primo dell'operazione, mentre altri più strettamente legati alle ragioni della critica tentavano forme di innesti sullo stesso tronco di uguali intenzioni ma di forme autonome. E siamo all'ultimo esempio, quello di Macrí. Traverso veniva dalla filologia, Macrí veniva dalla filosofia e alla filosofia era rimasto fedele fino al momento della tesi di laurea che era sul Vico (Traverso già allora era passato a Rilke, Landolfi all'Achmatova). Quella di Macrí è stata la conversione più lenta e meditata e il suo definitivo approdo alla sponda dell'ispanistica doveva essere preparato lungamente e faticosamente tra tentativi di vario genere che andavano dalla critica all'invenzione pura. Anche nel campo degli ispanisti il Macrí ha assunto la posizione di chi viene per mettere ordine, per disciplinare, e infatti i suoi studi, le sue traduzioni, le sue antologie hanno avuto proprio tale funzione di sistemazione. L'interesse per gli spagnoli era nato ufficialmente con la guerra civile del Trentasei, anche se proprio a Firenze c'erano state delle prefigurazioni abbastanza importanti, dovute ad Angelo Marcori, traduttore di Ramón Pérez de Áyala, presentatore dei primi poeti del Novecento e insieme al nostro amico d'un tempo, Roberto Wis, traduttore dell'*Autobiografia* della santa di Avila. Tale interesse per la letteratura spagnola, suffragato a un certo punto dalla presenza dell'indimenticabile Marqués de Villanova, sarebbe cresciuto a mano a mano che l'orizzonte andava restringendosi e i rapporti con la Francia e l'Inghilterra venivano sempre più sottoposti a controlli di natura politica. Ciò che doveva essere soltanto un male, si rivelò in parte una sollecitazione preziosa, dal momento che un'intera provincia europea poteva così tornare nell'ambito della nostra cultura. Si chiudeva in tal modo una operazione di carattere generale che, peraltro, restava fondata su una nuova concezione di cultura o di cultura letteraria. A Firenze inoltre finivano per ricollegarsi tutte le altre spinte che venivano dal resto dell'Italia e proprio negli ultimi cinque

anni del periodo che ci interessa e in concomitanza con quello che venne detto ermetismo si ebbe la sensazione che la nuova letteratura si fosse straordinariamente arricchita nel confronto più ampio e irrobustita sotto il profilo di aspirazioni più moderne e più concrete. È da notare che in tal modo si rispondeva al tentativo di restaurazione iniziatosi dopo la guerra e portato avanti fin verso il 1930. Grazie agli stimoli di un gusto diverso, grazie alla partecipazione di un'intera famiglia si rifiutava il concetto tutto casalingo di una letteratura a dimensione nazionale. Ciò che era stato fatto a Milano dagli uomini del « Convegno », a Torino attorno alle edizioni Frassinelli non moriva, anzi trovava a Firenze una specie di continuità. Per avere una conferma di ciò basta sfogliare le annate del « Frontespizio » e poi quelle di « Letteratura » e sarà facile osservare anche che andando avanti negli anni il posto riservato alle letterature straniere cresceva con un ritmo particolare. E cosa curiosa, in correlazione a questo aumento di natura critica, si verificava un nuovo sviluppo nell'ordine della creazione. Perché all'instaurazione di questa nuova cultura di carattere europeo avrebbero contribuito fortemente i poeti e gli scrittori che per la prima volta apparivano sulla scena letteraria. Sarebbe infatti errato separare le due operazioni o non voler riconoscere che il lavoro dei mediatori non solo era accettato e risolto, ma anche continuato e sviluppato da giovani come Luzi, Bigongiari, Parronchi, Baldi, ecc. Come dire, si trattava di un unico clima e di un solo lavoro, Firenze rappresentando un nuovo centro ideale nell'ambito della cultura europea che stava per arrivare alla conclusione della sua prima stagione. Firenze come filtro e come ultimo appuntamento della cultura che stava per soccombere sotto gli orrori e il disordine della nuova guerra. Ma non basta: ciò che poteva apparire come un tentativo di bilancio generale fatto da un osservatorio particolare, mostrava come segni caratteristici una volontà ben diversa e più alta che per ragioni di comodo facciamo coincidere con una fede assoluta nella letteratura. Era un po' come trarre certe conseguenze da un movimento di più vasto respiro e che si era svolto sotto cieli diversi, per ragioni tutte particolari. Se ci piacesse un'immagine, diremmo che a Firenze alla fine degli anni Trenta si ritrovarono per un ideale convegno tutti i grandi scrittori del Novecento: allora non sapevamo che sarebbe stata l'ultima occasione di un incontro libero e fatto esclusivamente nel nome della letteratura. Lo sappiamo oggi e con la forza e l'autorità del tempo

possiamo aggiungere che la cosa non si è più ripetuta e che non sembra troppo vicina o addirittura possibile la ripetizione di un fatto così singolare. La letteratura da allora ha subito infinite correzioni, spesso è stata violentata, ha subito accuse d'ogni tipo, l'abbiamo vista condannata a morte o vilipesa: soprattutto quell'idea di letteratura che era nata in quel tempo è stata la più aggredita. Le si è voluto contrapporre i fatti, gli avvenimenti, la storia: insomma tutto ciò che essa aveva accuratamente scartato e rifiutato. Era nata come una ragione di libertà, era nata senza confini, come una religione sul punto di diventare l'essenza stessa della fede; era — possiamo ben dirlo — l'unica risposta possibile a chi rifiutava l'intelligenza e lo spirito. E la sua forza veniva proprio dal fatto che non era il frutto di una convenienza puramente esteriore ma di una necessità. Il credere nella letteratura era soltanto il risultato di cento ricerche diverse verificatesi in Francia, in Russia, in America, in Spagna o in Inghilterra e nello stesso tempo era un po' come fare il bilancio di una civiltà, scegliendo la sua parte migliore, ciò che avrebbe resistito al tempo. Che non si sbagliasse lo vediamo oggi, a conti fatti e in un mondo apparentemente del tutto diverso: saranno cadute molte delle nostre ambizioni ingenuie ma i nomi che avevamo scelto allora non hanno perduto nulla del loro splendore, sono i nomi dei vivi: Proust, i surrealisti, Gide, Eliot, Benn, Essenin, Machado... È una lista estremamente ricca e che si trasforma in giustificazione, in avallo delle nostre spesso confuse o goffe o incerte sperimentazioni. Ecco perché di quella cultura europea trapiantata nella Firenze degli anni Trenta c'è ben poco che debba essere eliminato: le nostre scelte avevano coinciso con la parte essenziale della grande letteratura del Novecento. Potremo avere sbagliato nell'ambito del lavoro, ma non siamo venuti meno al primo dovere che era quello di indicare la strada buona, la strada della verità. Fu, dunque, un atto di coscienza e di responsabilità e anche l'ultima occasione di fare della nostra cultura letteraria una cultura europea, evitando gli squilibri e i camuffamenti che avrebbero caratterizzato purtroppo gli anni del secondo dopoguerra. Infatti è mancato in seguito il controllo di un centro critico e a molto non è valso sostituirlo con gli strumenti anonimi dell'industria degli scrittori che hanno paura di essere scrittori e non credono nella letteratura.

(Conferenza tenuta il 1° aprile 1967 a Palazzo Strozzi in Firenze per la libera Cattedra della Civiltà Fiorentina)

NEL CORPO OSCURO DELLA METAMORFOSI

di

Mario Luzi

*A Carlo Betocchi,
ai suoi meravigliosi settanta anni.*

*...quia talia sunt, ut in eis agantur
vicissitudines temporum...*

Agostino

I

*La vita secondo il pensiero ci astraе dalle sorgenti del pensiero,
la vita secondo la vita
ci induce in errori e sofferenze da cui è impossibile la vita —
mi rimanda la parete di un sogno
sognato da sveglio. Impossibile
vivere, pensare anche — reca scritto
una rupe screpolata, guarda meglio:
una ragnatela di grinze, un volto
sconfitto di maestro d'Occidente
in cui più nulla è vivo che due punti — due occhi di lui — e il silenzio.*

*È più grande di così il mondo — sorrido
e penso alla mia ilarità come a uno stormo
in fuga da una casa crollante.
Perditi se vuoi ritrovarti, desidera
per non avere — mi traversa*

*e mi snebbia la vista un lampo
forse dalla mia parte d'innocenza
che come l'acqua ha resistito alla macina
e per questo, per questo non si arrende.*

*

*« Prega, dice, per la città sommersa »
venendomi incontro dal passato
o dal futuro un'anima nascosta
dietro un lume di pila che mi cerca
nel liquame della strada deserta.
« Taci », imploro, dubbioso sia la mia
di ritorno al suo corpo perduto nel fango.*

*« Tu che hai visto fino al tramonto
la morte di una città, i suoi ultimi
furiosi annaspamenti d'annegata,
ascoltane il silenzio ora. E risvegliati —
continua quell'anima randagia
che non sono ben certo sia un'altra dalla mia
alla cerca di me nella palude sinistra.
« Risvegliati, non è questo silenzio
il silenzio mentale di una profonda metafora
come tu pensi la storia. Ma brutta
cessazione del suono. Morte. Morte e basta ».*

*« Non c'è morte che non sia anche nascita.
Soltanto per questo pregherò »
le dico sciaguattando ferito nella melma
mentre il suo lume lampeggia e si eclissa in un vicolo.
E la continuità manda un riflesso
duro, ambiguo, visibile alla talpa e alla lince.*

*

Quante vite, questa per esempio
detta mia per inerzia e abitudine...
E ora lei che con lo sguardo perduto
affiora in superficie
sdrucendo una pellicola di pioggia
dal profondo della città pescosa,
prende per mano suo figlio, una mano,
mi sembra, sfuggente alla sua presa,
boccheggia, non pronunzia parola

mentre io ne ricevo dolore
più in là di quella causa, e ondate
d'un rimorso che tende allo spasimo
la parte infinitesima di tempo
in cui l'azione è sospesa, o il *pulsar*.

II

*Aggirarsi in questo chiacchiericcio da souk,
vendere i propri meriti o anche fumo soltanto,
patteggiare, tramare il proprio utile,
beninteso portando il lutto per la rivoluzione mancata...
beh, c'è stato destino peggiore sotto il sole —
scherzavo io coi miei compagni d'un tempo
sapendo e non sapendo d'inasprire col fuoco
una piaga maligna che butta pus.
Perfido — mi ustionavano vivo
appena entrato nel raggio delle lenti
quegli occhi di cetacei, liquorosi,
ugualmente sensibili al potere, ai buoni affari e al rimorso.*

*La frasca riveduta
nella nudità di sterpo,
il luogo delle scorrerie d'estate
visitato fuori stagione, calvo,
ossuto, irritato dal freddo — pensavo frattanto.*

*O gioventù, per l'uomo
perduto in un amore senza limiti,
senza ritorno di coscienza, il punto
tra memoria e desiderio
si sposta, è alla deriva di un gorgo.
Passato ed avvenire s'invertono,
su sé si capovolgono, delfini
o tonni nella rete del senso.
Sono io dalla parte del torto, amen.
Salvo l'uso della parola. Meno
la pentecoste del dolore
che brucia tutti nello stesso stampo.*

E quel vino. Quel vino che in gola non si appanna.

*L'ombra fra i due d'un amore impàri
a svantaggio di lei che un poco ne soffre
e un po' divertita ne sorride
saggia, con un divorzio alle spalle
neanche troppo amaro, il filo
solo un poco allentato
di molte buone usanze, viaggi, arte,
un Natale dignitoso passato a Zermatt.*

*Di tutto questo si scusa in umiltà e con grazia
fatue ma solo quel tanto,
lo spazio d'un saluto, anzi d'uno sguardo.*

*Se ne scusa con me che appena l'osservo
e immergo nei suoi un mio pensiero
svagato in questa luce di lungarno.*

*Sofferenze che vanno
che vengono e ti sporcano.*

*E intanto ti maturano, ti portano al punto —
la voce sempre udita di donna
che fu di mia madre ed ora è sua, la voce
sacrificale che scioglie il nodo
amoroso e doloroso di ogni esistenza, si stacca
da qualche scambio di parole avuto
con molti intercalari, opaco, nella caverna dell'anno
non in primavera, nei vapori della sua nascita.*

*Voce afona spogliata della gorga
di lei che provvisoria
l'improntò della sua pena
e la chiuse nella stretta
di timidezza e d'ansia
del diverbio in cucina, della preghiera sulle scale, anonima,
affaticata dal mare del mutamento e ferma
che trapani, rifonde dal principio ogni sostanza,
la città nella pietra, la storia nei suoi eventi.*

*Tu che vanti la conoscenza del mare e non ce l'hai —
m'avvisa un grido inutilmente burbero
evocando cera nelle orecchie, corpi legati all'albero —
non ignorarne la dolcezza, non tradire nessuna memoria,
ma prosegui il tuo viaggio. Fa' la tua parte. E che sia giusta.*

III

*La strada tortuosa che da Siena conduce all'Orcia
traverso il mare mosso
di crete dilavate
che mettono di marzo una peluria verde
è una strada fuori del tempo, una strada aperta
e punta con le sue giravolte al cuore dell'enigma.*

*Reale o irreale, solare o notturna —
assorti ne seguivano
il lungo saliscendi
di padre in figlio i miei vecchi con un presagio di tormento.
Reale o irreale, solare o notturna —
interroga negli anni
la mente — e l'idea di vita le si screzia
d'un volto doppio imprevedibile —
interroga il pianeta duro della landa,
i poggi bruciati, le sparse rocche.
E il vento, non so se dal tempo o dallo spazio, che frusta il sangue.*

*Pensieri tirati sulla corda
d'un'interrogazione senza fine
non lasciano vivere, non hanno risposta.
Lo intende bene lei passata da quelle dune.*

*« Non distinguere, non dividere. Prendi
il tuo bene come ti viene offerto »
vuole giungere a me, batte colpi sul diaframma del tunnel
lui che avanza dal lato più lucente,
alter ego solare della vicenda, mia gioiosa antiparte.
Tieni in serbo la tua sapienza, per dopo, per un altro tempo —
gli resisto ancora, gli resisto come posso.*

*Non siamo ormai molto lontani da Tiflis
nell'ora, tra Asia ed Occidente,
che inchiostro d'un turchino da sillabario i monti
quando lui riprende: « Per amore dell'ombra?
del rovello del mondo e della tua mente? ».
Non solo questo — mormoro io sotto quella sferza
nell'aria rotta da un brivido tra Caucaso e Caspio.*

Lei che pensa all'autunno dei parchi
e negli occhi e nei capelli trattiene
qualcosa della tenerezza d'alberi
mentre lui le invecchia di fronte
di là da una cascata silenziosa
si sente indovinata da me
che al rullio del treno la guardo
e non trova indiscreto il mio sorriso
ma lo accoglie in sé, lo ricambia
rifranto all'infinito nel suo.

IV

*Ma ancora più vasto un senso inesprimibile
come quando agli stampi vuoti della storia
affluisce un metallo nuovo che poco vi si adegua
né altri se ne trovano di pronti alla colata
ora, nell'istante irreversibile, o mai.*

*E in quella dispersione di potenza
malato nella volontà o drogato
un grumo ancora detto anima si avvita
su di sé, sbanda in un movimento inceppato:
e non per poco ma per troppo ardore si logora.*

*O non è invece a limarti un messaggio impercettibile ad orecchio o radar
mentre avverti, non è raro,
nelle sue vertebre lucenti,
nelle sue cartilagini febbrili vibrarne il mondo — mi chiedo.
E in quella: — vieni a me —
mi grida qualcuno con voce strappata,
uscito dalla pioggia, si direbbe, con due « bae de tempesta »,
due fori bianchi per occhi causa la consuetudine col mare,
intimandomi sangue freddo e calma,
pilotandomi fuori da un risucchio
brulicante di scorie — o almeno vorrebbe.
Mentre io tra ossequio e riluttanza
mi protendo e mi rifiuto
nell'aria pigra ancora azzurra di notte della stanza.*

*Oppure quando un tempo sotto pressione
disperde la sua potenza inservibile
in una nube vorticoso di scorie
e tu stesso in una parte di te — non sai
bene quale — soffri, vorresti dormire,
ma un'inquieta
semioscienza ti tiene sveglio,
non del tutto presente alla metamorfosi
e al lungo dolore della nascita di un'epoca.*

*Ne viene un senso, ti ammala,
di forza dissipata
dal mondo, dal disunito.*

*Ma che piccola cosa il tuo lamento —
rimprovera dal fondo pullulante degli occhi
uno sguardo un po' bambino — lo sguardo azzurro carico*

*della creazione, ti sembra —
che ti buca la retina con il suo battito e ride
cacciandoti dal chiuso
dell'infermità dell'anima, chiamandoti al futuro
di un universo in crescita. E non ammette risposta.*

Non sapevi, non ricordavi
tormenti come questo di tempi
più maturi e meno di te? —
balbetta un dormiveglia
che è l'anima o piuttosto straziata nelle palpebre
dal battito dei suoi colori chimici la notte stessa, l'insonnia.

Non sapevi, non ricordavi? —
rimugina un vento di rovina
fiutato dai proconsoli
in qualche provincia in disarmo;
non sapevi, non ricordavi? —
gorgogliano da sotto il pelo della broda le risaie del Vietnam.
— Poco, poco vale la memoria di questo.

*

— *In questo albergo,
in questo albergo — mi ricordano — si uccise Essenin.*

V

Chiesa, Chiesa...
Giovanna Marini

*Qualcosa la sovrasta e la domina,
la fa piangere e offrirmi in silenzio lacrime
mentre io non circoscritto in un limite*

*di passato e di presente la guardo
e non turbo l'assise silenziosa
con domande od altro, la guardo
negli occhi bassi perduti nel silenzio del kashemir.
E ricevo la forza d'amore e di dolore
del mondo. E più ancora, più ancora di questo.*

*« Quasi non lo ricordo — intende il suo primo marito.
Non aveva più volto
perché il volto dell'uomo era distrutto
e forse lo è ancora, sebbene i lager... »
Il suono di metallo battuto a freddo che ha la sua voce
mi colpisce di striscio in un punto tra l'animale e l'uomo
non molto alto nella scala
chi sa se mai raggiunto dalla trivella di fuoco della redenzione,
certo non mai salito al vento e alla luce,
non per questo morto o perduto. Dolore
che ne segue, opaco, diffuso
tra i nodi di liana della specie,
non mio, non all'altezza del cuore,
non del braccio radiale della croce —*

che ne sai tu

*che ascolti non lei il manichino svuotato di memoria che un poco le somiglia
squittire nell'aria dilavata la perdita dell'uomo senza contorni di fattezze
in questo dopotempo, in questa malattia di non amore che dilaga —
Tendile le braccia piuttosto
mentre nell'entroluce turchino
la primavera affogata nell'erba
le bersaglia i timpani con bordate di sangue,
le batte il suo ritmo di tamburo trionfale e umiliante.*

La città vuota nel pomeriggio di festa
di ponte in ponte infilata dall'armo
sul fiume ombroso alla ricerca del ritmo
mentre lei che è simile all'albero del sandalo
e profuma la scure che la recide
riapre la sua casa piena di solitudine
ma quasi con un sorriso di grazie
nell'attimo, lo so,
che le riappare davanti
la sua felicità fotografata da un lampo.
Non la chiamo indietro, non la trattengo.
Né la strappa al mutamento questo pensiero
come pensato da un altro o forse neanche.

*Lei, l'agnello, la vittima del brutto risveglio
siede ora nel suo angolo
franata dentro — può darsi —
ma eretta nell'amara dignità che le resta del comprendere
e passa di grandi ore inutili
ascoltando con altri orecchi musica già udita,
risfogliando con mente mutata i libri letti
e appassisce e risplende della sua rinnovata solitudine,
strano evento, perfino grandioso, che le capita
non più grande di lei che lo accoglie tra anima e chacrami.*

*Non pensarti colpevole o incolpevole.
Non è questo il punto: se a te
più che ad altri è toccato di offenderla —
sorridente frattanto il suo pastore
e pastore della sua angoscia Giovanni*

*sospeso in quel respiro di sisma e fisso non di meno
nella luce di miniera celeste che le è intorno:
mentre percepisco il farsi,
il disfarsi, l'origine continua, il bugno.*

VI

*Il risvolto della felicità di un'epoca.
La regina della città rupestre
con la sua mente lucida, con le sue lacrime
e quelle più oscure dei suoi sudditi
per nulla catturate dalla perfezione dell'opera —*

*Sì, la fissità solare del numero.
Ma, dietro e dopo, il timore del mutamento,
la sua necessità. E l'anima malata al punto che non solo non ha pace
ma non vuole pace, non desidera niente,
rifiuta il nutrimento, rifiuta la vita.*

*A questo penso mentre indugio tra pochi altri incantati sullo scalino rovente
e il colombo fila l'olio azzurro dello stordimento
da un versante all'altro della luce di mezzogiorno
nella piazza-miracolo che non ha vere ombre
se non rare fenditure, qua e là, nelle muraglie di marmo.*

*Un istante che dura ed abbacina
segnato nella linea volante delle alte cupole
al riparo, sembra, dalla metamorfosi —
Adempiuto il compito della potenza e dell'arte.
Ma l'altro, la parte imprevedibile del fuoco — mi dico
e penso lo sguardo lungo di antilope delle donne del luogo.*

*Non di meno: « inseguimi »
mi trafigge nel sonno
col suo trillo d'allodola passata tra le maglie
della fucileria domenicale la vita*

*mentre io legato alla noria
del mutamento del mondo
(e sia pure, mi dico, con ali d'ippogrifo)
sorrido, non le rispondo.
« Inseguimi » ripete quel suo grido
ma di già più lontano e come semidetto da un'arpa.*

*Lo confido a te che già mi leggi i pensieri
e non ne provo rossore, e neppure tormento.*

*Lo sboccio improvviso di più anima
nel mattino tutto sole di una fede senza sospetto
condivisa con me, anzi unica
e se possibile universale — è questo
che oscuramente aspetta, sono certo,
fissa la calamita della mente,
fissa sui grandi trapassi,
quando nasce un amore — chi sa —
o irrompe nella dura prospettiva
della storia il treno di Trotzki.*

*La speranza — so poco di lei.
Se non che già ne sfolgora il suo viso
che così illuminato mi ricorda
la nube di fuoco del querceto
un po' sopra il nevaio. Senza questo,
mi dico, anche meno. Anche meno saprei.*

VII

*Il punto vivo, la primavera del mondo
che sfolgora e recede all'infinito
negli occhi dell'altro
nell'ora che il pensiero condiviso*

*in pieno sopprime l'ombra
e detto e non ancora dicibile
sfavillano nella mente reciproca,
il punto vivo, il punto pullulante dell'origine continua —*

*si sciolse dal suo passato, lei,
tagliò il mio cammino di sonnambulo
un po' come gli uccelli
sorpresi dalla sete che scollinano basso,
mi venne incontro sul ciglio
dove andavo con pericolo
cercando erbe —
guarigioni nell'ignoranza.*

*E può non essere più la stessa,
subentrarle un'altra
che la perpetua, la sgomina,
la converte in lacrime... — penso
anni dopo — o evi — mentre le guardo le pupille
e sorprendo il mutevole e il durevole
strettamente mischiati nella sorgente.*

Nota. — Il senso della trasformazione è quasi un luogo comune. Si trova manifesto o latente in tutti i nostri sentimenti. E non parliamo dell'azione che sarebbe inconcepibile senza. Senonché noi oggi viviamo la trasformazione da svegli e l'avvertiamo in forma violenta e grandiosa come essenza della nostra epoca. Questa poesia osa farne il suo discontinuo argomento.

Per fornire al lettore almeno un labile filo di Arianna, ecco:

Nelle sezioni 1 e 2 immagini (e incubi) negative della « città » la cui crisi si materializza in Firenze sommersa e devastata dall'Arno (secondo brano della sez. 1). La voce di sirena della natura insinua la sua tentazione nel terzo brano della sez. 2.

Uno sguardo alla mia stessa visuale alterna (sez. 3) introduce il sentimento diretto del vortice in cui tutto nel nostro tempo è trascinato insieme con noi, perfino ciò che pareva per definizione intemporale. Rimandi increduli a passate felicità, appelli contrastati di una felicità possibile nel futuro (sez. 4, 5, 6).

Nella settima sezione ancora il motivo dell'amore come reciprocità vitale in cui si fondono il mutare e il permanere.

LA BALLATA DEL VECCHIO CALZOLAIO

di

Lucio Mastronardi

I

28 Aprile '63. Giuseppe è uscito nella tarda mattinata. C'è il sole e l'aria è limpida; mossa. Giuseppe ha il passo sportivo. Anche l'eleganza è sportiva. Parlava da solo. Bene come adesso non si è mai stati. Ma mai. Basta girarsi in giro: vedere cosa c'è. I soldi girano che è la meraviglia. Cos'è andare avanti così che si andava così bene: no: niente: la politica. Sempre la politica nel mezzo. Invece che guardare l'economia. I socialisti nel governo. Una di nuovo. Non ce n'hanno più da pensare. La Demo vuole andare coi rossi?: che ci vada: che vada con chi vuole, ma il mio voto, zuffola. Noi italiani siamo fatti così. Disfattisti. Miracolo?: ma dove? Il disfattismo. La Germania sarà dieci anni che fa pesare il suo. Noi guai parlarne. Ci si malvergonna. E pensare che siamo arrivati ai cimiteri delle automobili. Quando il giornale portava le fotografie di quelli americani si pensava: americanate. Gli operai non possono lamentarsi. Mai stato così tanto lavoro. E le paghe, diciamo quello che è, a regola sono buone. Vedo io cosa prendono i miei.

Era arrivato al liceo. Anche l'ombra del palazzo gli metteva la soggezione. Ha traversato l'androne. Nella vaga apprensione. Il cortile nell'ombra. Claustrale. Il porticato. I busti di vecchi barbuti. Dai muri e dalle colonne traspirare la cultura dei secoli. Seculorum. È entrato nell'aula. Dietro il seggio, il notaio B... La faccia smorta di chi, abituato bene, è stato costretto

alla levataccia. Giuseppe provare la sorda gioia. Gli piace salutare persone di studio. È stato anche il suo notaio. La gioia è svanita presto. Come scrutatore, c'è un impiegato che per un certo tempo ha lavorato da Giuseppe. L'impiegato diceva in giro di percepire uno stipendio tre volte tanto. Giuseppe si è sentito interrogare da diversa gente. Preoccupata. Lui ha detto la verità. Quello allora si è licenziato. Squadernato il registro, ha letto; — Giuseppe G... Sa leggere scrivere. La voce alta. Giuseppe, l'indifferente. Le orecchie venirgli al sangue. Prese schede e matita è entrato nella cabina. Aperta la scheda, sulla mensola, vedere segni e righe in confuso. Il lapis tremare. Io devo votare per Nellicana. Gliel'ho promesso. Intanto il nodo stringere la gola. Il peso sul petto. (La scheda va consegnata aperta all'elettore). Il vuoto nella bocca della pancia. (La matita). Il braccio non rispondergli. (Ha votato). Il naso pieno del profumo zuccheroso del legno piallato. Il respirare contratto. Mi sono iscritto. La mia parola è una. La sfera dei secondi andare. Un voto ciascuno fa male nessuno. Si è ripreso. Ha votato Demo. Diagonali col centro nel centro.

Giuseppe demoralizzarsi. La politica sarà sporca ma seria. Al mio tempo per giocare i proverbi. Ha votato Demo anche l'altra scheda. Nel chiudere, la lingua secca. È uscito. Nel consegnare, la mano ha toccato nella mano del notaio, che l'ha subito ritratta, mentre la smorfia passargli rapida sulla bocca.

Adesso Giuseppe è fermo nel bivio. Per andare San Pielio Martire può tirare dritto, come svoltare; ma di qui gli toccava passare davanti la sede del partito.

Quasi quasi andare in un'altra chiesa.

Ha deciso di svoltare. Il primo passo è stata la zampata. L'andana guardinga. Nessuno: né sul portone né affacciato. Giuseppe davanti la casa rallentare il passo. Passato l'ostacolo l'andare farsi vigoroso. Scalare la ripida salita. Gettare l'occhiata vivida al vespasiano piantato davanti la scalinata del tempio. Entrare. La funzione già cominciata. Giuseppe mettersi il solito posto vicino la colonna. Seguire la funzione, l'aria staccata. All'Elevazione la testa più bassa della zona era la sua. La bocca muoversi, mitragliante. Io sono un traditore ma so solo io cosa ho passato nella cabina che io

credevo il mio partito uno e invece è un altro e da una parte sono contento che vuol dire che non sono buono andare controcoscienza. Io mi sono iscritto per via di uno che tagliava giù fette che lui ha il coraggio delle sue idee e che io sono di quelli che stanno schissi e che mi va sempre bene e io gli ho detto che averci la tessera non c'è nessun coraggio e lui insistere che io non ce l'ho e allora sono andato iscrivermi e ho detto al Nellicana che gli dò il mio voto e gli ho fatto anche la campagna. Traditore è una parola troppo grossa e traditore è chi va controcoscienza e io non sono traditore...

Sul pulpito, comparire il prevosto. La voce, ampliata dagli altoparlanti ha preso echeggiare. Fratelli miei: ve la ricordate voi la storia del Davide e del Golia? Il Golia l'era d'una forza, ma d'una forza che non ce n'è. Eppure il piccolo Davide, che l'era piccolo, sapete!, un ratino, l'ha steso: là: conciato come la pelle. Perché?: perché tutta la forza che il Golia ci aveva nel corpo il Davide ce l'aveva tutta qui nella testa. Sapete cosa il diceva il don Bosco? Il don Bosco il diceva: attenti: attenti!: i cavalli dei cosacchi verranno beverarsi nelle fontane di Pietro. Io spero che non la sia profezia di santo, ma intanto il capo dei cosacchi ha mandato la figlia a Roma tastare la santacqua. Io lo so di che sangue grondino, e di che lacrime, le vostre industrie, fucine di lavoro e di benessere, oh se lo so. Volete forse che diventino teatri di basse orge cosacche?: eh? Volete forse che le vostre donne diventino oggetti di trastulli fra le braccia dei cosacchi? Pensate al piccolo Davide. Fateci il pensierino. La luce s'è fatta fiacca. I conì d'ombra!

Adesso Giuseppe è seduto a tavola. Il salone è pieno di mobilia antica e moderna e presa da antiquari e catturata fra cascinali e palazzi e chiese. Riadattata. Tappeti persiani gettati là. Pareti quarciate da arazzi. E soprammobili e vetrine di servizi. L'atmosfera pesante: mitigata però dai quadri, opere dei dipendenti nel tempo libero.

Di fronte gli siede il figlio. Carlo. Con l'aria puntigliosa leggeva il libro. Come dimezzare i tempi e raddoppiare la produzione. Magro, biondo, la faccia slavata, il naso gibboso, gli occhiali filettati d'oro che gli danno l'aspetto dottorale. Gli occhi chiari. Un occhio leggerissimamente più grosso. Tutta la sua faccia di sua madre!, pensava Giuseppe.

Carlo è ragioniere. Appena diplomato è entrato nell'azienda. Sul lavoro padre e figlio non riuscivano intendersi. Un litigare solo e continuo. Hanno allora pensato di fare la società. È stato giusto un espediente. Carlo ha parlato chiaro. O qui comando solo io; o io vado lavorare nella banca. Giuseppe si è ritirato. Si è presa la rivincita. Sottile. Ha investito soldi nell'impresa edile. Gli affari gli andavano così gonfi, da essere soprannominato: Mani sulla città.

Giuseppe si trovava a disagio, da solo col figlio. Provava un senso di vergogna e insieme di paura. Una volta, Carlo, nel litigio, gli ha ricordato di essere stato preso per il collo. Giuseppe cadere dalle nuvole. Il ricordo del figlio era circostanziatissimo. Sì. Era vero. L'unica volta che gli ha messo le mani addosso.

Carlo ha levato lo sguardo, corrugata la fronte, seccato forse di essere osservato. Di qui libri ce n'ha la biblioteca. Ci passa sopra tutto il santo giorno della festa. E le altre sere. Dopo di essere stato per delle dodici quindici ore nella fabbrica controllare i tempi o nello studio studiare le ricerche e i mercati o scervellarsi per trovare nuovi prodotti e nuove tecniche, come lui dice, di lavorazione. Io mi sarò divertito poco, pensava Giuseppe, ma lui anche meno.

È trillato il telefono. Giuseppe è andato rispondere. Sollevato. Subito ha riconosciuto la voce di Nellicana. Io la ringrazio per tutto quanto ha fatto per me e per il partito. No, non è vero che la politica dà solo amarezze e delusioni. È, mi creda, una soddisfazione lottare per persone come lei, che si sono fatte dal niente. Sono gli uomini come lei fare la storia. Grazie.

Giuseppe aveva tenuto il cornetto staccato dall'orecchio. Ha tirato il fiato finita la comunicazione, dopo avere risposto: diamine! niente! sì! Ora guardava Carlo. Dalla manica abbondante della palandrana, Carlo ha uscita la mano; levato l'indice; umettato il polpastrello; voltata la pagina. Ripreso leggere. Lui sì! sa leggere.

È entrata Alma Benedetta con gli antipasti.

Alma Benedetta a chi avete dato il voto?

La donna venire rossa. La prima domanda che Giuseppe le rivolgeva. Posato il piatto, ha preso la sedia e gliel'ha messa vicino, e si è seduta. Per

il re!, ha detto eccitata. Io ho sempre votato per il re. Lo conosco. Ho fatto la murnera nelle tenute della Lomellina. L'hanno voluto mandare via e l'Italia, da così! — e gli ha allungato la mano sotto il naso —, ha fatto così!, e l'ha rovesciata. Tutto per rosnare. Rosnate voi che rosriamo noi. Un sondalo continuo. Il re permetteva mica. A l'è bel?; eh?: a l'è bel?

Carlo aveva lasciato ora il libro; per il giornale. L'ha poggiato alle bottiglie di minerale; l'una normale l'altra ghiacciata.

Giuseppe seguitare spaccare grissini.

Sono qui!

La Giuditta annunciava la sua venuta. Su di giri. Come sempre quando è in tenuta. Si è seduta su di un puff. Aiutata dall'Alma Benedetta ha cominciato la svestizione.

È venuta a tavola. Le calze rovesciate sulle gambe.

Sicché dunque. Sono andata l'istituto lavare gli orbini. Ne avrò lavati un dodici. Oh gli orbini gli orbini, grammi figli senza colpa né peccato. Sono andata sentire la mia messa e ho fatta la penitenza e ci ho messo un sproposito nella rifa. Sono andata votare. Nellicana. Scritto bel chiaro. Ah ah! Imparate politici.

Pino: te lo conosci?

No! il ringhio.

Com'è che possiamo fare, per farci sapere che gli abbiamo dato i voti?... eh Pino?: eh?... Non si sa mai.

II

Giuseppe è seduto nella terrazza. Il panorama di tetti e di terrazzi.

Giuseppe ricordare la smorfia del notaio.

Era stato nello studio notarile quando aveva piantato l'azienda, quattro operai da testimoni. Il notaio ha chiesto la paternità; Giuseppe ha mormorato qualcosa. Il notaio ha levato la faccia: come; e Giuseppe sentirsi bersaglio di sguardi maligni.

Il sole andava giù. Giuseppe è rientrato. Nella camera. Messosi in libertà si è disteso sul letto. La camera è stile veneziano: cupolette; ogive; verde chiaro; filettato da liste giallo oro. Il gusto della Giuditta. Quando gli ha

chiesto il parere, Giuseppe ha detto che gli pareva la camera dei bambo-
lotti. Lei si è risentita e gli ha risposto: linguaccia.

È suonato il telefono. Era un pensionato. Giuseppe gli ha dato l'occu-
pazione.

Dice. Dice. Se parla con l'avvocato Nellicana, dice, gli dica, dice, che
gli ho dato il voto. Dice. Noi non si parla ma la nostra idea ce l'abbiamo.
Dice. Miliardi qui miliardi lì miliardi là: basta gridare che subito s'ottiene.
Dice. E il nostro conglobamento?: lo si seguita rimandare. Noi non si grida,
dice; noi non si parla. Ci hanno preso per alloppiati.

Uhm! Giuseppe ha posato il ricevitore. Sgarbato. L'aria, greve.

Giuseppe è andato nella cucina. Sul tavolo un pacco gibboso; fatto su
in qualche maniera. Il pacco della carità; che Giuditta preparava la dome-
nica da dare al prevosto per i suoi poveri.

L'ha aperto. Fra le mani un insieme di cose dispari. Un pacchetto di
lamette usate dal padre e dal figlio. Una boccetta di profumo mezza vuota.
Bretelle rivoltate. Carta carbone consunta. Lo scartoccio dei mozziconi, sco-
pati nel refettorio. Bustine di sementi di garofani. Il gomito di corda per
l'imballaggio. Del pane posso per il pollaio. Una pancera di tutti i colori...
Sempre lei, fra i piedi. L'Alma Benedetta. Giuseppe vergognoso per la posi-
zione. Come essere sorpreso controllare la generosità della moglie. La donna
lo guardava, vispa; Giuseppe sentiva lo sguardo scivolare per la vestaglia;
fermarsi sui piedi; risalire. Si è girato. È uscito nel frusciare, svolazzante,
della palandrana. La presenza della Alma Benedetta gli ha soffocato il gusto
della casa. Giuseppe imbranarsi; come essere lui, l'ospite.

Si è chiuso nel bagno. Ha aperto il rubinetto della calda. Gioiosamente
vedeva il livello salire nella vasca...

Dopo sposati erano andati stare in una stanza all'ultimo piano. Mancava
l'acqua. Ogni giorno Giuseppe scendere in corte coi due secchi e cavarla
alla tromba. Per il bagno si arrangiava: per il naviglio, se il tempo era largo;
senò al Bagno Pubblico. La Giuditta profittare dei servizi della sua padrona.
Giuseppe esserne seccato: ma tacere: per non essere il primo provocare liti.

Una volta, al Bagno, nell'attesa di un libero, uno, un forestiero, dopo
averlo guardato da noioso, ha detto: e poi dite tanto sugli altri!

Giuseppe se l'è giurata: qui non mi vedranno mai più. Ha comprato il mastello. Il sabato pomeriggio cominciava la storia. Salire scendere risalire per delle trenta volte le scale coi secchi. La casa in batteria. Tutto visco. Finalmente il bagno.

E la Giuditta: hai proprio voglia neh. Ti manca forse il cinque lire?: te lo metto io. Non sapevo che eri così poggio. Fra la fatica e il tempo altroché cinque lire. Lasciatelo dire: primo: non è educazione. Va bene che siamo insieme ma c'è un limite. Capo secondo, è un lavarsi per modo di dire. Basta contentarsi. Hai mica litigato, per caso! M'informerò.

Giuseppe sopportare. In silenzio. Lei era in compera.

Un sabato, Giuseppe era nello sgion intento insaponarsi. Un passo salire. Implacabile. Fingere di niente non si può e per la bicicletta fuori e per la chiave dentro e per il vicinato. Farlo entrare neanche parlarne. L'unica è dirgli la verità. Implacabile la Giuditta fissarlo. La valchiria. Stravolta dal caldo; e dall'umido. Giuseppe nella posizione efebica. Gli occhi sull'uscio. La maniglia muoversi. Permesso. Avanti. Per sbiesso. La voce del buon-tempone.

Tornate un altro momento!, ha urlato Giuseppe. Stridulo. Il sapone schizzare. Contro l'armadio. La fucilata. La pausa. E il passo scendere. Silenziosamente. Giuditta ha allargato la bocca. Scosso la testa. L'aria, elettrica.

Nel cambiarsi, Giuseppe è sbottato. Gridare. Per lui l'acqua è l'ossessione. Le mattine che lascia la casa i secchi vuoti il lavorare è il tormento e l'apprensione: da fare di quei sbagli che il più impiastro degli apprendisti non può fare. Combinare mestergrnacchi. Neanche farli apposta. Subire le osservazioni del padrone. Mi faccio compatire. E la notte, se non c'è l'acqua o se ce n'è poca non può chiudere occhio: da dovere zoccolare giù. Mentre questa qui fare la giardiniera. Giù mestolate nei vasi: tanto la fatica la faccio io. La Giuditta. L'espressione impressionante. Giuseppe mordiarsi la lingua. Si sono messi lavorare. Al banchetto. La Giuditta si è gettata in bocca una manciata di chiodi. L'aveva imparato da lui quel verso. Per rapidità di movimento. Giuseppe era già infastidito che lei subito avere papagallato quell'atto. Lei mettersi tossire. Giuseppe piantare lì. Ha staccato la borsa, dal chiodo, e l'ha riempita di lavoro, e è uscito per andare dall'artigiano. Nel

pedalare Giuseppe si commiserava. Il contrattempo poteva evitarlo. L'artigiano gli dava il lavorare a domicilio e il sabato veniva prendersi il già fatto e portare il da fare.

Era il tramonto. Giuseppe pedalare. L'aria allegra l'ha calmato. Era preoccupato per il padroncino: sperava che non si è troppo offeso. Comunque gli faceva le sue scuse.

Non sono state necessarie. L'uomo non se l'è presa. Capisco! capisco! anche lui è sposato. Anzi, gli ha proposto l'affare: un piccolo letto e un tavolino. Come nuovi. Per un paio di stagioni di lavoro. Il tavolino, di legno leggero. Il letto, di lamiera bianca, le sponde nei lati, e la rete, e per soprapìù, il materassino.

Giuseppe, indeciso. Le cose lo avevano calamitato. Due stagioni di lavoro sono metà anno; la Giuditta poteva non volerne sapere.

L'artigiano pareva avergli letto nel pensiero. Parlatene alla vostra donna!, ha detto, e se decidete...

Affare fatto!, ha risposto Giuseppe, con l'aria di dire: in casa mia comanda una persona sola.

Ha caricato il tutto sulla bicicletta. È riuscito strapparli anche il lume da tavolo. Made in Germany. Con la roba ha arrancato fino casa.

La Giuditta non c'era. Giuseppe si ricordava che aveva l'appuntamento col dentista. C'è restato male. Quando non la trovava in casa ci restava male. Ha sistemato il tavolino nell'angolo. Infilatisi braconi e zoccoli ha piantato il lettino. Fianco il lettone. Addosso la parete.

Veniva sera. Giuseppe si è seduto, la spalliera della sedia contro il muro. La sedia sulle due gambe dietro. La stanza ora pareva elegante. Più grande. Era vagamente preoccupato per come lei poteva prendere la faccenda. Il ricordo della lite lo angosciava. Si era lasciato travolgere dall'impeto. Le parole non fanno male le ossa. Guardava la macchina da giuntare; tutta la dote di lei. Per svariarsi si è affacciato la finestra. L'aria ancora chiara. Non sono l'unico!, pensava sollevato, mentre lo sguardo gli vagava per le ringhiere e per le porte e per i piani. Ce n'era di vicinato; e tutti senza l'acqua in casa. Gli unici a avercela erano gli inquilini del primo piano. Marito e moglie. Lui, ragioniere di banca; lei, impiegata nelle Corporazioni. Ne

entrano soldi in quella casa, e loro possono permettersi il lusso di allagarla.

Sul davanzale, i vasi. Nel mezzo il vaso dell'edera; sui fianchi i vasetti dei gerani. Giuseppe ha avuto un groppo di rancore. Terra fiori foglie sgocciolanti. Ha pensato che la donna doveva avere usato la sua acqua sporca; e gli è venuto il nervoso. Ha chiuso la finestra. Accesa la luce. La lampadina da trenta candele gli aumentava la malinconia. Si divertiva ora seguitare premere il pulsante del lume, che dà luce rossa sfumata. Carezzava il piano del tavolino. Non me ne fa niente se è femmina piuttosto che maschio. Sia chi sia. Basta che imprenda bene leggere scrivere e parlare bene l'italiano. Il pensiero dominante. Tante volte era stato per confidarlo alla Giuditta ma, al momento, ricacciava le parole in gola.

Il pavimento era ancora bagnato. Non lo sa lei che vedere l'acqua per terra per me è l'offesa; tanto come vedere il pane sgarrato.

Ha preparato la tavola. Finalmente la Giuditta è tornata: ma in che stato! Arrangiata come la donna del mandiano. Presentarsi così al dentista. Dalla sacoccia del grembiule ha uscito la Domenica. Sicché è passata anche dalla piazza. Giuseppe tremava dal furore. Le sorprese erano appena cominciate. Dalla credenza, Giuditta ha uscita un scartoccio di stracchino muffito, e s'è messa scartocciare e mangiare. La mendica. Studiavano con cura di non guardarsi e gli sguardi seguitare incrociarsi.

Giuseppe si è steso sul letto, sfogliare il giornale. La stampa lo emozionava. È stato colpito dalla fotografia di un cimitero di automobili. Americano. L'ombra di lei passargli ripassargli davanti. Pregnante. Scurargli la veduta. Giuditta seguitare battere le tomaie col martelletto sul pezzo di marmo. Giuseppe rintronargli la testa. Ha levato gli occhi. Dal cannone della stufa pendere il busto della Giuditta. Bel largo. A Giuseppe veniva da ridere. Adesso le dico: facciamo il patto: tu ritiri il tuo stendardo; io non mi farò più bagni in casa.

Si volta. La vedeva, le calze rovesciate. Giuseppe sperare nel gioco di luci e di ombre. Macché. L'elastico sotto il ginocchio. Le calze rovesciate sui polpacci. A Giuseppe veniva da piangere.

Si è alzato. È sceso in corte coi secchi. Si è seduto sul rialzo. Stava, la testa fra le mani, lo sguardo fisso nella pozzanghera. Poi ha impinito i

secchi fin l'orlo. Era venuto abilissimo nel portarli senza farne cadere il sorso. Le rampe sono quattro, di dodici baselli; l'ultima ne ha tredici. Giacomo d'istinto ne saltava sempre un gradino.

Si è fermato sul pianerottolo. Dirimpetto l'uscio c'è il casotto della legna e del carbone e della batteria. Nel mezzo, il vaso dei frasconi, che serve per nascondersi la chiave. Gli veniva in mente il solito pensiero della notte. La casa e la donna ce l'ho anch'io e questo è l'uscio della mia porta e dentro c'è la mia donna. Fra poco sarò padre e sono queste le cose che contano.

È entrato. Giuditta era in letto. Giuseppe ha appeso i secchi ai ramponi e ha fatto gli ultimi due atti della giornata: ha caricato la sveglia; e ha chiuso l'uscio con le sei mandate di chiave. La sveglia mancava della sfera dei minuti primi. Dopo che si era rotta, avevano scoperto che lavoravano meglio e con più calma, e l'hanno lasciata così.

Giuditta fingeva di dormire. Giuseppe ha aperto il cassetto della credenza, e ha uscito la scatola delle carte. L'ha posata sul tavolino. Ha spento la luce, acceso il lume. Soddisfazione. Ha vuotato la scatola. Sfogliava le lettere di assunzione; e di licenziamento. Ha sfogliati i libretti di lavoro. A regola, di padroni ne ha passati pochi. La Giuditta sempre sotto alla stessa padrona. Chi sta bene non si muove, diceva. Giuseppe sfogliare i libretti della Volontaria. Nel vedere le tante pagine vuote ha fatto il sospiro. Completato il libretto si è al moccio del vivere. Ha rimesso le carte dentro. Si è accorto allora che il tavolino era spostato e così il lume. Il cassetto semiaperto. Quando ero giù in corte lei trafficava qui!, pensava. Indispettito. Si ricordava che la Giuditta, subito ha avuto gli occhi luminosi, nel vedere le cose, e che poi seguiva controllarsi.

Giuseppe è andato in letto. Senza pigiama. Ce li aveva in odio. Il fornasari. Ce n'ha uno, ancora nella scatola, che gli dava il presagio dell'ospedale. Giuditta dormire. Serafica. La faccia serena. L'aria luminosa. Giuseppe voleva slungare il piede sulla gamba. Si tratteneva. La prima notte che non hanno fatto l'amore.

Sul tardi si è alzato. Per guardare il lettino. Il materassino capovolto. Ha aspettato di essere sola. Che mentalità. Si è addormentato: preoccupato.

Le deve ancora parlare dei sei mesi di lavoro. Meglio dirglielo la mattina appena sveglia. Parlare di sei mesi fa troppo brutto effetto. Meglio dire un paio di stagioni. I trucchi; il pensiero di chiedere e ottenere la sua grazia lo irritavano. Sordamente. Oggi la prima taccagnata. Chi andava mai più immaginarsi. Ha dormito poco. E male. Quando si è svegliato lei non c'era. La prima mattina che si è svegliato da solo. La trapunta gli pesava. Giuseppe voleva starsene ancora un po' in letto, ma ha profittato per vestirsi. Lo urtava vestirsi lei presente, specie la domenica, quando ci metteva tutte le cure. Ha aperto l'armadio. Ci pendevano scossali e tute freschi di lavaggio e stiratura. Ha staccato il vestito buono. Sul piano, l'ingorgo dei scampoli e della biancheria. L'eredità della donna. Che era entrata. Il secchio pieno. Strabuffita. Nell'appenderlo scrosci le sono caduti sui piedi. Si è gettata sulla sedia. Sconvolta. Il respirare affannato. Giuseppe scappare. La striscia storta dell'acqua per le rampe. Il nastro stellato. Sui piani il timbro del fondo del secchio. Giuseppe fissare lo sgualzo.

Nel traversare la corte, la signora Lidia, nel sbattere il tappeto sul ballatoio, gli gridava: — Tutti uguali voi uomini. Vi piace farvi servire. La vostra Giuditta non deve fare sforzi. Non può!

III

Giuseppe è salito nell'automobile. L'autista mettere in moto. Diceva che gli ha dato ascolto: ha votato per Nellicana. L'uomo è l'animale pensante. Il pericolo di lavorare sotto lo stato mi turba: solo il pensiero. Io non voglio essere trattato come numero: ci si spersonalizza. Io dò scandalo. Ma come, mi dicono, ma non sai che se il tuo padrone ti dà tremila la giornata, tu gliene devi rendere almeno trentamila?

Di più, rispondo io, e sono contento, perché se non c'è il profitto; non c'è il progresso.

Giuseppe osservarlo. Ghiggio.

Si è fatto lasciare al Maneggio. Circolo fondato e da Giuseppe e da Sinifassi.

Diventato industriale Giuseppe frequentare lo Sport Club; trovarsi fra i passati padroni. Giuseppe ce n'aveva per tutti. Gli rammentava le osser-

vazioni ricevute. I torti subiti. Darsi tutte le arie dell'universo. Assumere i toni e le sfumature dell'uomo soddisfatto. La situazione era venuta impossibile. Pochi giorni prima della riunione del consiglio per deciderne la cacciata, Giuseppe e Sinifassi si sono alleati per fondare il ritrovo con un sport dove si può vedere davvero chi ce n'ha. Presa la cascina; fattala restaurare; hanno fondato il Maneggio.

Per onore di firma Giuseppe ha dovuto comprarsi un cavallo da corsa. Non l'ha mai tentato di cavalcare. Io comprendo che per certe imprese sono fuori tempo. Anche oggi è stato trovarlo. Nella stalla. Carezzargli il gropone. Solo poco tempo fa era il più bello. Sinifassi l'ha superato: ce n'ha due; l'uno più spettacoloso che l'altro. Carlo non gli ha mai dato la consolazione venirlo vedere. Una volta che Giuseppe insisteva, gli ha troncato la lingua. Ho altro da pensare.

Giuseppe è passato nelle sale da gioco. Si è fermato un tavolo vedere la partita scacchi. Per la posta. Giuseppe seguire la partita. E allontanarsi. I giocatori lo sbirciavano. Il moricione.

È passato nella sala delle selle. Selle e fruste in pelle e ori; ricamate elaborate, manici d'avorio brillanti in speroni. Come essere nella gioielleria.

È uscito fuori. Nelle campagne il polveroni di cavalli e cavalieri. L'uno tenersi appena in sella; l'altro fare il di più, il correre scatenato. O il trotto. Breve. Medio. Lungo. L'uno andare come in bicicletta e l'altro afferrarsi alla criniera e l'altro giù sbalzato. I palafrenieri avevano il loro da fare. I maestri fantini in pieno lavoro. Insegnare. La salita con l'asta. Senza l'asta.

Sull'aia un gruppo discorrere col veterinario. Razze pezzate. Incroci. Gli sbruffi; e gli stivali; e le giacche a vento. Un altro gruppo passarsi il libro. Il purosangue. Cosa ho mai messo in piedi!, pensava Giuseppe. Impressionato. Se ne stava alla larga. Temeva la richiesta del cavallo in prestito. Povera bestia patisce. Sflorisce. E l'accusa: voi non amate gli animali. Prendere il cavallo è stato come firmare un motivo di rabbia di più. Ma non vedete che sflorisce. Che patisce. Che soffre. Cammina, nani. È stato colto di sorpresa: dal divertimento strano. Un giovane tirare il coltello sui piedi nudi della ragazza. Cercare infilare la lama fra dito e dito. Lei ridere: i piedi insanguinati. Lui, l'impegno. Il boy seguitare andare su e giù per raccattare i coltelli e per porgerli. Giuseppe essere offeso. Fino lo sdegno.

Ora Giuseppe e Sinifassi erano in automobile. Andavano all'oratorio per presenziare l'incontro fra le proprie squadrette. Sinifassi sospirava: l'invidia non è mai morta. Dicono che la mia posizione nel cavalcare è tutta merito del cavallo. Giuseppe lumarlo. Sospettoso. Io non sono uno che faccia preferenze, seguivava Sinifassi, però fra Tarocco e Belisario preferisco Tarocco. La predilezione. Giuseppe guatava.

Io ho fatto il partigiano. Diciotto mesi. In montagna. Sono sceso qui nella Liberazione. Ecco qua la tessera. Non mi vogliono dare la medaglia, ché sono capitalista. Non importa. Chi fa il bene trova il bene. Io faccio il bene. Gli affari vanno bene perché faccio il bene. Ho dato via tanti di quei soldi da fare sprofondare quattro barconi. Il cuore mi ha sempre sconfitto. Io sì. Essercene capitalisti come me. Io sono stato il primo piantare le aziende sul piano industriale. No padronale. Lavorare dove me è un piacere. Più nessuno fatica. Tutto automatico. Come giocare. Quasi come giocare. Chi fa il bene trova il bene. Io sono dell'opinione che la fabbrica è dell'operaio ma questo è un ragionare a livello industriale. Ho piantato le mense: dall'antipasto al dolce al cicchetto cinque lire: il simbolo. La lista da ristorante. Chi fa il bene trova il bene. Io faccio il bene. Adesso li voglio tirare dentro tutti e dargli le azioni oltre la paga; spartire l'utile ogni sei mesi e metà me che li sgiaccio nei macchinari e metà fra loro. Perché io sono uno fatto così. Io faccio il bene. Ho tante di quelle domande di lavoro che mi toccherà aprire un'altra azienda ancora. Io gli dò piena fiducia: ho piantato le cassette delle idee e quando l'operaio ci ha qualche idea me la scrive e insieme la discutiamo. Da pari a pari. Adesso voglio darci tutti la casa. Voglio piantare la scuola dei tecnici. Quest'idea l'associazione me l'ha bocciata. Troppo avanzata. Sono troppo avanti io. Le idee a carattere industriale è come parlare l'arabo. Non capiscono che poi i tecnici verranno lavorare da noi. Io ho due figli e non ho mai pensato scienziato atomico, ingegnere navale, mai: tecnici. L'altro giorno mi viene un operaio che mi fa: signor padrone! Guarda come parli che ti dò lo slavamenti!, ci ho detto, che io sono uomo no padrone. Che mi scusi!, ha fatto lui e m'ha detto che ha impinito il bauletto alla morosa e gli tocca sposarla. Gli ho staccato l'assegno. Un milione.

Vai via reprobò. Che lui mi tornerà a trattenute di mille sulla paga chissà mai quando avrà finito ma fa niente. Ce n'ho già in giro: uno ancora. Io faccio il bene. Hai mai notato i funerali? Non ci sono più bambini davanti. Merito mio. Ma scherziamo: i bambini ai funerali? Ho mandato la circolare agli istituti. Io questi cortei non li voglio più vedere. Ogni mese mandatemi il conto dei mancati introiti che ci penso io. Ecco qui il conto di questo mese. Trentamila. Trentamila. Ventimila. Cinquantamila. Ventimila. Ventimila. Duecento. Cifra tonda. Già saldato. Io faccio il bene. Chi fa il bene trova il bene. L'altro dì mi telefona la suora. La giostra è rotta. Basta così madre. Già ordinata. Elettrica. Io faccio il bene. Chi fa il bene trova il bene. Stamattina un mandiano mi chiede per chi deve votare. Gli ho sganciato tre deca. Battoso: vota per chi fa i tuoi.

Giuseppe si mordeva il labbro. Rimembrava il pacco della carità.

Sono arrivati all'oratorio che la partita stava per finire. Posta. Per non rischiare di lasciarsi prendere dal tifo. Giuseppe seguire le traiettorie del fulbar col distacco. Le squadre di sei e sei; due tempi d'una ventina di minuti. La ressa intorno al campetto. Giuseppe lustrarsi la vista sulle maglie con scritto davanti e dietro il nome dell'azienda...

Una volta, quando era garzone, Giuseppe aveva portato al finisaggio un furgone di paia. In attesa del suo turno è uscito sulla fiera dove dei ragazzi giocavano il pallone. Lo hanno invitato entrare nella squadra dispari. Giuseppe essere lusingato. Ci ha dato dentro per tutto il pomeriggio. Ogni tanto venirgli in mente il triciclo il lavoro il padrone ma non osava tirarsi indietro, andarsene, per non scompaginare il gioco e per il piacere di avere fatto amicizie. Ancora un momento, si diceva. Le mischie gli hanno fatto smentire i pensieri noiosi. Hanno finito che era sera. Scalmanato, Giuseppe tornare nel finisaggio: spariti e furgone e paia. Affannato domandava. Si sentiva rispondere di starci attento. Così imparerai per un'altra volta. Che il padrone non lo tiene per giocare. Giuseppe ora camminare verso la fabbrichetta; terrorizzato. Pensava che la madre doveva andare dentro; al suo posto. Faceva i conti sulle mance per dare il risarcimento. Davanti il cancello,

il patema. Entrato nel cortile, il contraccollo. Il triciclo. Le paia sulle scansie per asciugare. Il padrone gli ha dato il benserivito. Giuseppe tornare a casa in pena. Adesso la madre: gliene dirà la valle dei cani. Oltrettutto aveva le scarpe bucate anche di sopra. Miracolo. La madre non ha fatto una piega. Piuttosto le scarpe!, ha sospirato, e, cacciati gli ultimi, l'ha mandato dalla sua padrona; che gliel'ha date belle e gli ha preso poco perché sei tu: te le metto il minimo minimo minimo. La notte è stata la prima notte d'angoscia. Da allora Giuseppe non ha mai più dato un calcio alla palla. C'è restato male un Natale che ha regalato a Carlo un completo di piccolo giocatore con tanto di ginocchiere, e a Carlo non gliene è importato niente.

Figlio insipido!, pensava ora, compiaciuto di potere giudicare il figlio col distacco dell'estraneo.

... Impossibile. Gli pareva che il dipendente, lì davanti, fare il tifo per l'altra squadra. Oggià. Quando il gioco lo comandavano quellilà, lui dai sbracciarsi urlare; e quando ce l'avevano i suoi, farsi piccolo e fare gli scongiuri. Seguire passare dallo stato allo stato opposto. Giuseppe fare finta di niente. Ma Sinifassi se n'era accorto. Gli ha posata la mano sulla spalla. Ne calcava il palmo. Gli strizzava l'occhio. Giuseppe, per il contegno, cercava ricordarsi barzellette. La faccia ce l'aveva scotta. L'aria esterrefatta. Sinifassi ha portato la mano sull'altra spalla. Il sorrisino. Non prendertela. La gratitudine si sa. Non ti arrabbiare. Gli zuffolava nell'orecchia. Picchiettava. Meno male che la partita è finita. Ma ora cominciava il calvario. I rigori. Ogni rigore nell'altra porta, il dipendente fare le stizze. Gridare per sviare l'attenzione dell'attaccante. Intanto anche altri si erano resi conto: stavano occhi fissi su Giuseppe. Paialso da comica. Da contargli i fiati. Gli sguardi moltiplicarsi. Arie di comprensioni. Non prendertela. Non è il caso. Sinifassi dargli buffetti: sulla guancia. Me ne fa niente a me. Stupidate. Sinifassi addosso; come per sostenerlo. Gli sguardi intensificarsi. Sinifassi stringergli il braccio. L'operaio tendersi a ogni rigore avversario. Gli sguardi strizzarsi. L'ultimo tiro è stato parato. Toh! L'operaio accasciarsi come avere ricevuto nel stomaco il pugno del portiere.

IV

Ora era per strada. L'aria chiara del dopotramonto. Procedeva. Da spiritato. A uno che l'ha salutato ha risposto: altrettanto!

Non comprendo. Le mani in tasca per tema di gesticolare. Non riesco proprio comprendere. Quell'uomo l'ha preso sotto lui e non gli ha mai dati motivi di lamentela. Tuttaltro. Lavorare e via andare. Mai che abbia saltato la giornata. Una volta sola ha chiesto il permesso per il pomeriggio per il funerale della moglie. Più scusato di così. Lui può fare il tifo per chi gli pare. Non era tifo.

Quando non gli riesce di spiegarsi qualcosa Giuseppe gli viene la vista nebbiosa. La mia coscienza giuro che è tranquilla. Gli ho mai fatto saltare un minuto. Qualcosa di più del contratto, come gli altri, uguale per tutti. Osservazioni ce n'ho mai fatte. Il lavorare è a giro, l'occhio del padrone serve più niente. Che Carlo gli abbia fatto gli sgarbi?

Può darsi. Come si arrabbia con me così farà cogli altri. So però che coi dipendenti ci tratta poco. Se ha qualcosa lo fa dire ai capireparto. Non comprendo. Parlava da solo. La voce alta. Sconsolata. Il sospetto maligno. Che c'è magari sotto qualche storia di donne?

No. Giuseppe la legna va farsela fuori dal suo bosco. Carlo non l'ha mai visto con una. Se non fosse suo padre c'è persino da pensare male. Per questo che dico che è insipido. Quando ha la crisi si legge qualche libro sulle persecuzioni. Tiene per gli ebrei. Ritrova l'equilibrio nella fede. Oppure ce la va contare ai preti. Gli ubbidisce fin lo scrupolo. Non so cosa dire. Quando ha il mal di testa è intrattabile. Pesante. Salta su. Mah.

È entrato nel bar. S'è fatto dare tre gettoni. Telefonava al figlio.

Cosa vuoi!

La voce di Carlo è aspra all'orecchio.

Gli hai fatto qualche torto?

Perché?

Così: tanto per sapere.

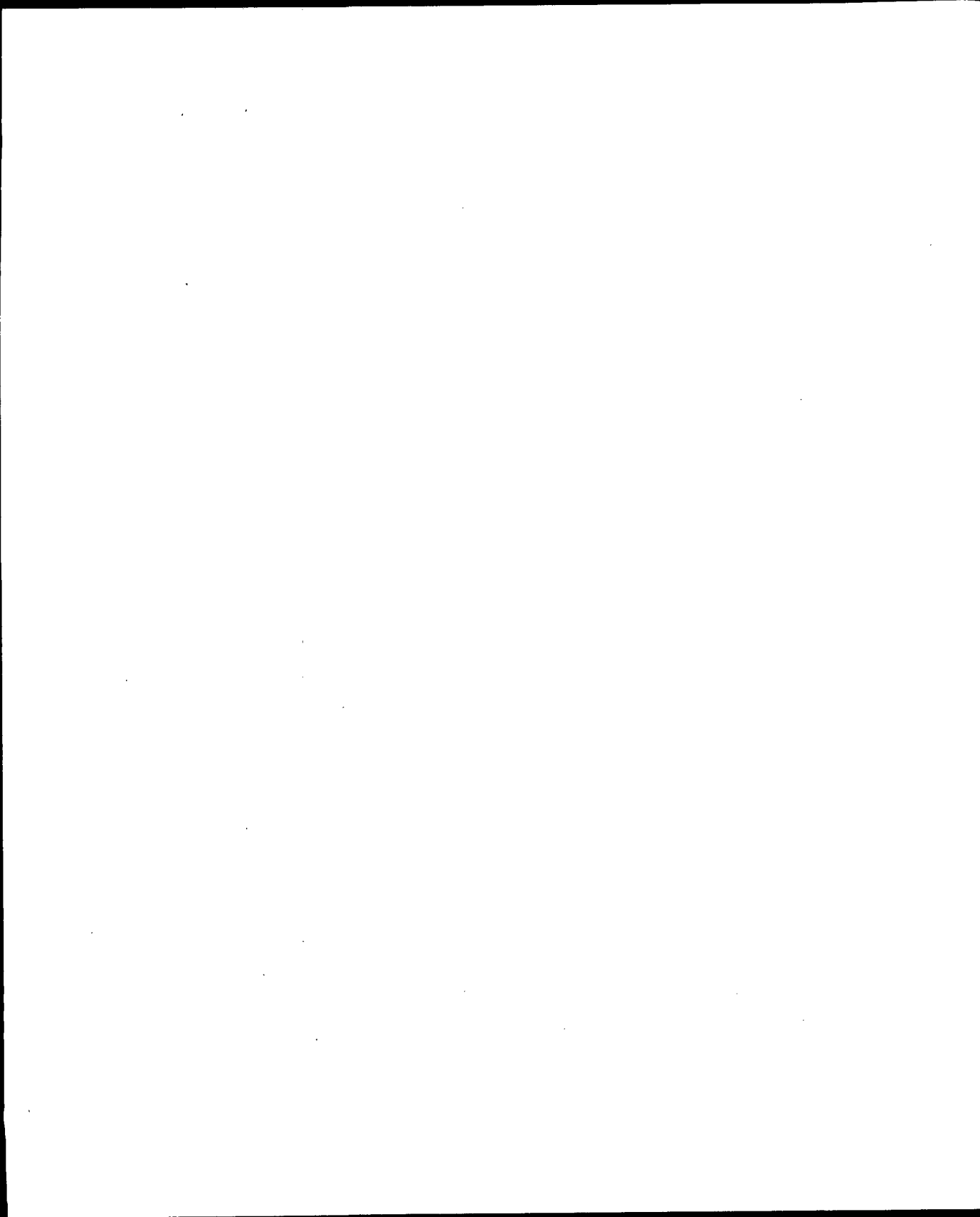
No. Lo conosco appena di vista.

Mai parlato?

Qualche volta.



Franco Francese: *Dal Bestiario*



Cosa gli hai detto qualche volta?

Buone feste.

E basta?

E basta!

Ha chiuso.

Giuseppe non era convinto. Stava in cabina. In pensieri. Io lo chiamo ancora. S'immaginava il figlio, mettere il segno, chiudere il libro, degnarsi di andare al telefono le calze senza scarpe che in casa è arrangiato così: Carlo scusami: ma fra voi fatti venire in mente?

Il figlio fare il soffio che era il fischio. Dico: ti diverti?; e ha sbattuto giù.

Il tono di Carlo annebbiargli la testa del tutto.

Non capisco. Io non riesco capire. Gemeva. Ha camminato fino la piazza come l'inseguito; voltandosi ogni momento; e levando lo sguardo agli ultimi piani. Fissando il prossimo. Da provocatore. E sbassando lo sguardo.

Si è seduto fuori al tavolino del caffè. Sotto i portici il passeggio in pieno svolgimento. Gli uccelli schiamazzare fra la torre e il duomo. Era elettrico. Stava per rovesciare il tavolino per un inavvertito colpo di ginocchio. Qualche nuvola bassa. Giuseppe scuotere la testa. Cercare di fare cadere il pensiero. Osservare le donne. Il pensiero tornare. Insistente. Il pallone è rotondo. Che gli piaccia il giocare puro, quellilà tutti campioni?

Sì: farmi ridere!

Nel tavolo vicino, una signora chiedere la camomilla corretta rhum. Addio.

Giuseppe vedere il suo rappresentante. Camminare. Il passo elastico. Quando quello è in movimento è segno che è successa qualche disgrazia. Sicuro. Lui è il primo venire sapere le sciagure. Fa parte della sua tecnica. Sapere per tempo chi è morto e chi è fallito. Fare il giro della clientela o andare da chi vuole conquistarselo, e, dopo i convenevoli, subito la domanda: sapete chi è morto?: sapete chi è fallito?: il contatto umano è subito stabilito. Le giornate che non c'erano né morti né agonie né fallimenti le oziava al caffè. Emaciato. Ma come soffiava l'aria grama lo si seguiva incontrare da tutte le parti. Da ogni cantone sbucare lui. Frettoloso. Quando narra è il poema. La lingua sciolta. Le parole precise. Dall'insieme ai particolari e

dai particolari all'insieme. Spericolato. Per quell'uomo Giuseppe è in conflitto con sé stesso. Da una parte gli era grato per i tanti affari; ma dall'altra sapeva di non potere sfuggirgli, e quando comincerà il sonno della santa pace, l'uomo si aggirerà, lui ancora caldo, a portare in giro la notizia.

Il rappresentante si avvicinava. Giuseppe, il vago presentimento.

Sapete chi è morto?

Si è seduto; ha lasciato Giuseppe in sospeso. Ha ordinato il caffè.

Era morto l'operaio.

Il presentimento.

Nel zuccherare ha descritto la fine: la partita; il ritorno; il collasso.

Dopo avere trusato ora sorseggiava il caffè.

Stento crederci!

Quell'individuo seguitare parlare di morti e di moribondi gli sono venuti gli occhi fosforescenti del necroforo.

Ora si era messo nell'abituale posizione: le gambe sospese: le braccia intorno i ginocchi; tutto come fatto su. Fra i calzoni e i calzini le gambe magre bianche ossute.

Non ci credo.

Il rappresentante pareva impermalito dal dubbio di Giuseppe. I lacci asolati come gale.

Giuseppe incamminarsi per la casa dell'operaio. Quel toh! scagliato all'ultimo rigore ora gli è rimbalzato contro con la stessa forza impressa. Si intestardiva. Sperava almeno nella confusione di persone. Nel scambio. Ma, entrato in corte, si è reso conto che la notizia doveva essere vera, dall'atteggiamento raccolto di ragazzini. Giuseppe sostare davanti la porta. Decidere finalmente. Spingere l'uscio: entrare. L'operaio era nell'altra stanza. Ha parlato con la sua donna. Lei ha detto che ha avuto giusto il tempo di dire l'ultima volontà. Vuole essere sepolto vicino la moglie!, ha detto, la voce bassa, profonda, tuttavia calma.

Giuseppe è nell'anticamera del dottor Lipponi. Piena. Di uomini. Spenti. Vergognosi. Contegnosi. Qualcuno accendere da fumare e dopo qualche fiato immediatamente spegnere. Il silenzio carico. Umido. Sepolcrale. Fingere

movimenti per passarsi il braccio la mano sul petto. Guardarsi le scarpe. Tutte nero lucido. Opaco. L'uscio seguitare aprirsi. Ogni entrare, il trasalire. Giuseppe lottare per scacciare il pensiero inopportuno: l'anticamera nel casino le sere che si trovano fra sposati e padri. Il respiro affannoso. E come nascosto. Dallo studio uscire Sinifassi e l'aria ossigenarsi. Per un momento. Piombare la tetragine. Nessuno muoversi. Si è mosso Giuseppe. Asfissiato. Precedenza assoluta. Nel traversare Giuseppe sculettava, l'effetto degli occhi puntuti. Il medico non rispondere al saluto. Inverso. A gesti bruschi gli ha detto di svestirsi, e, messigli sulla pelle i branchini del macchinario, dopo il silenzio severo, e il guardare fra l'enigmatico, l'ironico, lo schifito, è sbottato.

Siur dutur. Ma come posso fare, non dico per sdebitarmi, ci penso neanche, non c'è prezzo che paga, ma per mostrarci la mia riconoscenza. Siur dutur: quello che ha fatto non l'ha fatto a me ma l'ha fatto al Signore. Da baciare la terra dove mette i piedi. Il giorno che si può mostrare un poco di questa riconoscenza il siur dutur sparire. Avvocato ai vostri ordini. E giù, alé, cercare di sfarmi il poco elettorato che mi sono cresciuto. Siur dutur. Se la vostra ideologia è un'altra, votate la vostra ideologia: ma danneggiarmi, questo poi no. Quando non vi passa più una busca da quel posto, allora ci si ricorda del siur dutur.

Giuseppe disteso. Il torso nudo. I calzonni sbottonati. La pancia fuori. L'ombelico. Retrattile. Siur dutur: voialtri, a regola del gran studiare, guadagnate ancora poco. Anni: sacrifici: libri. Siur dutur: i suoi genitori, hanno, o no, impegnato i capitali sulla sua intelligenza? Lei li deve fare rendere. Oh che bella testa che bella testa. La nostra riconoscenza. Non posso dire nientaltro. Non c'è parole.

Ha guardato l'esito. Niente. Benone. Cuore forte. Di roccia. Vi siete solo strapazzato. Capisco. Quando c'è l'ideologia si fanno sforzi. Commoventi. Tranquillo. Ceroso. E quando avete bisogno, sempre a vostra disposizione, qualunque ora, qualunque sia momento. Salutatemi Nellicana.

Giuseppe tornare. Imbalordito. Le parole non fanno male le ossa. Era sera. L'aria mossa. Quasi il venticello. Gaudioso. Passava per il viale della

stazione. La folgore. Essere sepolto con lei. Non ci ho mai pensato.

L'aria farsi nera: luccicante: nera: polvere di carbone nettata su tutto. Arrancava. La morte la pensava. Quando è stato nell'ospedale non pensava nient'altro. Ma mai andarci sopra quel pensiero.

Si è fermato. Davanti la casa. Le finestre accese. Come essere stato lontano gli anni.

Nella cassetta della posta la lettera. Per lui. Dopo che l'ha aperta Giuseppe venire i colori della bandiera. Vai nel seggio con Lipponi nel cuore. Vai in cabina con Lipponi nella mente. Nella scheda segna Lipponi col numero. C'era il misurino.

Giuseppe suonato. Salire. È arrivato la porta. Come ha aperto l'uscio ha sentito la voce della Giuditta. Cosa vuole mai dire neh! la patina del tempo.

C'erano visite. La signora Lidia; e il ragioniere.

Te lo qui l'uomo delle caverne!

Giuseppe impacciato. Salutare. La Giuditta nel chimono. La testa arrangiata in maniera assassina. Giuseppe si è seduto di fianco al ragioniere. Che boccheggiava. Imbarazzati loro: forse ancora nel ricordo di una vecchia lite da vicinato. La signora Lidia aveva la faccia altera. Lo sguardo freddo. Gli zigomi in fuori. Il tavolino ingombro di bricchi e di tazze.

Sapete come il mio Geppe chiama questo salone? lo chiama la sacrestia della cattedrale. Beppe attento il bicchiere: mi hai già rovinato il baccarat da sei milioni. Il mio Pino è così: non dà importanza lui. Quando tocca una cosa, il disastro. Cosa non mi ha rotto. L'ultimo è stato un capodimonte: due milioni tratti via. Signora Lidia le piace la mia parure?: me l'ha regalata lui: nel nostro trentesimo. È venuto mogio barbogio e nel darmi lo scrigno mi fa: Giuditta: sai che giorno è oggi? Ti ricordi cos'è successo oggi come oggi trent'anni fa? E mi ha detto: Giuditta: potere tornare indietro: io prendo ancora te. Neh Pinotto? Sa cosa costa?: indovini: Venti. Me l'ha detto l'orafo. Beppe composto. Adesso non dovete giudicarlo così com'è: ma ai suoi tempi! Un belé. Ardente. No come lei ragioniere che, piove qui, piove là, piove. Focoso. Ti ricordi Giose, quando mi dicevi: Giuditta: io ti amo coi sentimenti purissimi. Dovete vederlo quando è in vena. Allegro

lui. Un giocatore. Ogni tanto mi dice: Giuditta: noi abbiamo cominciato tirare su la testa dopo che mi sono messo fare debiti. Coraggio ragioniere, se non si faceva così eravamo ancora vicini di casa. Forza. Mai paura. I debiti prima o poi si pagano. Si trova sempre l'accordo. Da cosa nasce cosa. Quest'estate eravamo in montagna. Un hotel che è un qualcosa. Trentamila il giorno. A testa. Li valeva fin l'ultima lire. Sapete che il mio Josef aveva la mania di nascondersi le mani! Mettersi i guanti. Là. Qui no. Fa vedere le mani. Mostra. Vedete: lui si vergogna perché sono sformate, e i tagli e le unghie nere e i nissi: ma benedetto uomo così sono le mani dei santi. Bene. Il secondo mese. Pardon. Il terzo: mi fa: oh Giuditta che fotta: torniamocene. Va. Viene rosso. Lui ci patisce stare in società. Soffre. Non sa mai cosa dire e ha la tema di essere preso in giro; tacere si sta male e ha il silenzio del gandulu.

La Giuditta ha strizzato l'occhio al ragioniere. Battuta la spalla della signora Lidia. Peppo: tu mi devi fare la cortesia. Sono venuti cercarci l'appartamento. Glielo devi dare bello; e mettercelo il minimo minimo minimo.

Non è necessario.

La voce della signora Lidia ha raggelato l'ambiente.

Certo il duce ha fatto i suoi errori; la guerra è stata uno sbaglio; ma quelli erano i tempi veri. Ordine. Rigore. Disciplina. L'operaio faceva l'operaio; l'impiegato, l'impiegato. E chi stava meglio di tutti eravate voi. Chi vi ha dato le otto ore; e tutte le previdenze; chi vi ha fatto le leggi sul lavoro, chi? Ho fatta l'impiegata nelle Corporazioni e lo so per esperienza: quando c'era tanto così fra padrone e operaio il padrone si sgaggiava pagare. Volete negare forse? E in tutte le quistioni che vi ho risolto, siete davvero convinti di essere sempre stati dalla parte del giusto? Avanti. Rispondetemi.

Noi non siamo venuti cercarvi niente. Noi non si sfarfalleggia. Non si cambia l'idea conforme il vento che tira. Noi siamo signori. Signori si nasce. Noi non abbiamo mai messo abiti smessi. Siamo superiori noi, alle referenze. Buonassera. Grazie per il costoso ricevimento.

Se ne andava. Diritta. Dura. Seguita dal ragioniere. Curvo. Molle. Gli uomini si facevano le scuse. Accigliati.

Restati da soli Giuseppe si sentiva intenerire. Il trucco scrostarsi sulla

faccia di lei. Quellalà ha la lingua al posto giusto. Ha la rabbia. Che se la tenga. Ha gonfiato le gote. Il mascherone. Giuseppe sbassare la testa.

È squillato il telefono. Un fornitore. Ho votato per Nellicana. Glielo dica. Questa è l'ora del finiamola. Il burro il prezzo di dieci anni fa. Il formaggio anche. Le tasse cresciute duecento volte. E la gente pretendere la carne magra. Il giambone crudo. Il lombo fine. La mostarda al posto dell'insalata. I ravioli invece che la minestra. E per pagare: tempo al tempo. Cosa vogliono, cosa pretendono?: meno ore: più soldi. Tutto qui. Ma, due più due fa quattro. Non si scappa. Io so tutti gli iscritti del partito. Dove votano. Domani giro sezione per sezione. Se qualcuno ha fatto il furbo vi avviso. Si farà presto individuarlo. Il traditore.

La cena è stata silenziosa. Per abitudine Giuditta ha domandato: chi: è morto?

Giuseppe la osservava: sottocchi. Masticava. Anche lei gli rivolgeva ogni tanto occhiate oblique. Il suo modo di fare che precede la partaccia. Aspetta la fine della cena. Giuseppe era preso come dal sordo terrore.

Un altro sguardo sfuggente.

Giuseppe!

La situazione è grave. Quando lo chiama col nome per intero ha da dirgli cose sgradevoli.

Giuseppe ti devo parlare.

Scucchiaiava.

È suonato il telefono. Né il figlio né la madre si sono mossi. A Giuseppe è parso i due scambiarsi occhiate significative. Giuseppe è andato rispondere. Il maestro del Carlo. Io e i miei abbiamo dato i nostri voti all'avvocato Nellicana. Glielo faccia sapere. Ma non gli dica che gliel'ho detto io. Gli dica: mi risulta che il maestro Serama e la sua famiglia vi hanno dato i loro voti. Io dico questo. Io dico: oggi i ricchi ci sono. Almeno loro stanno bene. Perché volere fare stare male chi sta bene? Questa politica ci porterà diritto nel pozzo. Hanno levato l'esame di ammissione. Un danno. Trentamila il mese. I testi gratis. Ma perché, io contribuente, devo pagare

i libri ai figli dei ricchi? Adesso vogliono levare anche il latino. Così vedremo i figli dei ciabattini laurearsi in pedagogia!

L'è andai.

Giuseppe non aveva nessuna voglia di tornare tavola. La donna lo osservava. Essere sepolto con lei. È venuta l'Alma Benedetta con la cavagna delle ciliege. L'ha messa in tavola. Giuditta ne ha tirata giù la brancata.

Giuseppe: perché oggi, quando ti ho chiesto se conoscevi Nellicana, hai risposto: no! secco?

Sputava il ghiandino sul piatto. Tlik.

Sicché tu l'avvocato Nellicana non lo conosci; vero?

Essere sepolto con lei.

Tuttoggi che va il telefono. Dite al vostro uomo di dire al Nellicana che gli abbiamo dati i voti. Un continuo.

Tlik.

Ti fanno fare le commissioni. Gli altri. E a me mi hai risposto da cane.

No!

Tlik.

Alla sua età. Gettarsi nella politica. Ha capito tutto. Essere sepolto con lei. Ma la politica è una cosa sporca. Tlik. Io m'immagino già come è andata la storia. Qualcuno gli avrà detto che lui non ha il coraggio delle sue idee; che ha la prudenza, e lui, el diritto, subito abboccare.

Il pesce. Tlik. M'informero.

Essere sepolto con lei. La bocca rossa. Ruminante. Tlik.

Giuseppe. Io oggi sono andata dall'avvocato Nellicana.

Carlo versare la minerale normale.

Gli ho detto di smarcarti.

Metà bicchiere.

Tlik.

L'avvocato ha capito.

Carlo impinirlo di acqua ghiaccia.

Ti ha smarcato.

Carlo spettare lo sgaso. Tlik. Sorseggiare.

Cosa? L'urlo.

Carlo.

Posare il bicchiere. Tlik. Nettarsi la bocca.

Ma mai mettere sotto firme. Mai compromettersi.

Deh: spero che scherzi!

Cosa ce ne fa a noi!

La bocca ingolfata.

Tlik.

Indietro i sette secoli.

Tlik.

Facciamoci i nostri.

Carlo lavare la ciliegia.

Giuseppe accasciato.

Il figlio, come il solito, andare incontro la madre.

Ho perduto quattro clienti.

Adesso lo prendo per il collo un'altra volta.

E allora?

Niente! È scattato. La vittima. A sapere se ne andava in banca. Invece che stare qui scincarmi la testa tirare il carro. Tlik.

Carlo lo guardava. Dall'occhio più grosso.

A Giuseppe è spuntato il sorriso. Luciferino. Ha deciso. Andarsene.

Qui: nella sacrestia della cattedrale non lo vedranno mai più.

Guardava la donna. Il figlio. Tlik tlik.

Addio. Belé.

Ha fatto il giro della casa. Si è fermato nella camera di Carlo. Il letto baldacchino. La biblioteca. Lo studio. La chiave della vecchia casa come fermacarte. Guardava gli scaffali. Economia. Merceologia. Circolazione monetaria. Romanzi. Ha uscito un libro dallo scomparto. Se lo portava come ricordo. Incartato. Numerato. Sul frontespizio la firma di Carlo: sottolineata: maiuscolata: lui sì! sa scrivere. Letto il titolo, Giuseppe roteare gli occhi. A ogni uomo un soldo.

Camminava. L'aria limpida. Lunare. L'andare eccitato. Il petto gonfio di gioia. Come tante volte da ragazzo. Pensava gli anni ancora davanti; e faceva le corna. Rincuorarsi. Lo stabile, di fuori era restato tale quale. È entrato nel portone; e traversata la corte. Il suolo coperto dal cemento. Sul rialzo è stato tirato su il muretto. Giuseppe fermarsi alla pompa. Cercava di spingere ma lo stantuffo è bloccato. Ha visto l'interruttore. L'ha abbassato. L'acqua scendere subito compatta: il tubo di cristalli.

Giuseppe salire. D'istinto saltare un basello dell'ultima rampa. Si è fermato sul pianerottolo. Sfiatato. I frasconi secchi; la terra arida. Sul muro, i segni del casotto cantina. La casa e la donna ce l'ho anch'io fra poco sarò padre e questo è l'uscio della mia porta.

Ha infilato la chiave nella toppa. Il rumore familiare delle mandate. Entrato; chiusosi dentro, Giuseppe guardare intorno. Appesa al chiodo, la borsa. Sfondata. I ramponi, i secchi appesi. Gibollati. Dentro i secchi la polvere; giù dal soffitto le ragnatele. Nel cantone, capovolta, la vecchia bicicletta delle mille e mille miglia. E la stufa. Spiantata. Ha aperto la finestra. Sul davanzale i cerchi dei vasi. Nel mezzo il cerchio dell'edera; nei fianchi i cerchi più piccoli dei gerani.

Giuseppe vedere le canne dell'acqua rampicate per i muri arrivare per ogni dove. I siti invasi; da forestieri. Il vecchio vicinato, sparito. Chi si era fatta la villa e chi la casa e chi l'appartamento e chi era solo andato stare fra i comodi. Chi ha turato il suo buco nel camposanto. Sul ballatoio del primo piano sventolare il tappeto della signora Lidia. Giuseppe si è ritirato. Ha aperto l'armadio. L'aria impestarsi di naftalina. I grembiuli e le tute erano venuti frusti, come gli altri vestiti. Giuseppe ha introdotto le braccia nel marasma della biancheria e degli scampoli. La mano urtare nella cosa gommosa. La ginocchiera.

Ha usciti i vecchi braconi. Sotto il letto, gli zoccoli. Nel chinarsi la moneta risuonare. Il gettone del telefono.

Giuseppe si è messo in libertà. Il legno delle zoccole liscio come la suola. I calzonì andargli larghi. Giuseppe si è seduto; la spalliera contro il muro.

La macchina da giuntare. Il tavolo dove Carlo ha impreso leggere scrivere.

La luce s'è fatta fiacca. Giuseppe non è più abituato alle trenta candele. Ha acceso il lume del tavolino. Il lettino del Carlo. La lamiera inferiore bucata, quando lui non ci stava più dentro, e ci era stata legata contro la sedia per sostenergli i piedi. Il materassino, di tutti i colori.

Ha aperto la credenza. Il tanfo del stracchino. Il cassetto. La scatola delle carte: l'ha sborsata sul tavolino. Le lettere di assunzione di licenziamenti. Muffite. Chi sta bene non si muove. I libretti della Volontaria gonfi di bolli. Le tessere dei sindacati. I libretti di lavoro. I padroni passati. Le date timbrate. Nel scartafacciare gli andava insieme la vista.

Ora pensava. Le macchie di inchiostro sul piano. Non me ne fa niente maschio femmina basta sappia parlare bene l'italiano.

Nel cassetto: il martelletto: il pezzo di marmo. Slabbrati.

Giuseppe accendere spegnere il lume.

Sotto il cuscino il pigiama. Il periodo passato nell'ospedale, quando sperava essere lui il primo della famiglia andarsene. Fare cosa qui da solo; per pesare sul figlio?: per carità!: mai niente da nessuno! La Giuditta venire trovarlo: oh Pino come stai bene come ti vedo bene come sei bello da vedere...

Ha spento. Nel chiaroscuro il banchetto e i martelli e lo strato dei chiodi.

Chi andava mai immaginarsi. La trapunta pesare.

Il piede inciampare nel fondo. Il busto. Stecchito...

La finestra spalancarsi e nella folata entrare la vecchia. Mamma!

Mi hai sempre chiamata zia. Dicevi in giro che la donna che ti ha cresciuto è la zia. Appena hai potuto te ne sei filato. Non ti ho mai più visto.

Neanche ai funerali. Già. Mai farsi trovare da dire.

Giuseppe svegliarsi. Fra i coni d'ombra. Guardare la sveglia, senza la sfera lunga.

Adesso sentire come un gas. Ammoniaca. L'ha sentito nell'ospizio quando andava trovare vecchi conoscenti, e sconosciuti.

Il passo per le scale. Salire. Implacabile. Fermarsi. La maniglia muoversi.

Giuseppe! Giuseppe ti ricordi quando stavamo qui, che tu mi dicevi: Giuditta: di padroni ne ho cambiati: tutti lo stesso. Meglio ancora i cattivi. I buoni sono piccicosi. Vogliono fare i papà.

E quando mi dicevi: non siamo noi tirare avanti la barca: è il mio padrone: dice che lui ha la responsabilità di me e della mia gente.

E quando mi dicevi: il padrone mi vuole dare carbone e legna. Proprio vero: mai sposarsi i poveri. Mi toccherà dirgli grazie, e non mi pare giusto, e nel futuro, la prima quistione, ecco la frase che taglia le gambe: voi sputate sul piatto dove avete mangiato. Quando mi dà la busta è come farmi la regalia.

E quando mi dicevi: la nostra vita oramai è quella che è; ma Carlo no. Carlo non deve dipendere da nessuno. Non deve averci padroni sopra. Non deve stare sotto il volere e lavorare e stare in casa conforme come gli torna comoda al padrone. Pensa Giuditta: venire ragioniere. Come il marito della signora Lidia. Portarsi il fisico in banca. Non ci devo pensare. Mi pare troppo una cosa grossa.

Ti ricordi quando l'hai pestato?

Sei mica stato in chiesa; delle volte?: e lui: all'oratorio!: e tu brancarlo per gli straccini: io ti rompo l'osso del collo!

E quando era marzo e settembre che il fitto ci lasciava asciutti, che tu dicevi: gli animali hanno la tana, noi no! Linguaccia. E dicevi: non farti capire dal figlio che siamo in corti: lui può pensare che fra i soldi che non ci porta casa perché non va lavorare e quelli che ci fa spendere perché studia, può pensare di essere il debito.

E quando Carlo era piccolo, che tu dicevi: Giuditta: noi faremo qualsiasi sacrificio. Gli insaccheremo le sacocce di soldi, che da grande non possa poi dirci: voi mi avete fatto stare senza soldi!

E quando dicevi: noi ne sapremo poco, ma intanto lui...

E quando mi dicevi: ma perché il mondo si deve dividere fra padroni e gente?: se siamo uguali davanti la morte che si deve uscire tutti con i piedi davanti, si deve essere uguali davanti la vita che si viene tutti dal ventre della donna!

E quando tornavi casa inverso, che il caporeparto ti aveva fatto osservazioni: ti bastava vedere il ragazzo preso sui libri che il mussio ti passava subito.

E quando dicevi: non vorrei lamentarmi della gamba sana, ma Carlo l'ho mai visto ridere. Nemmeno sorridere. L'abbiamo mai sentito cantare.

E quando mi dicevi: il mio padrone dice che ci sono i cavalli da corsa e i cavalli da tiro, e io penso: vedremo i nostri figli! E quando dicevi: povero martire, studiare con tutto il baccano che si fa noi, e ti veniva male vederlo già barbisone ancora nel nido di letto che tu non ci avevi il coraggio di dirgli: pazienta; i soldi del letto ci sono, è lo spazio! E quando si andava dalla signora Lidia per i nostri pendizi, ti ricordi come si tornava da quelle visite?: oh il vostro Carlo studiare da ragioniere. Ma bravo. Diventerà il ragionier sottile!

E quando la signora Lidia ci passava i vestiti, ti ricordi le convulsioni dello stomaco?

E quando mi dicevi: Giuditta: stassera c'è la riunione; ma io la salto. Le banche vogliono le referenze.

E ti ricordi cosa hai fatto succedere quella volta che il ragioniere spiegava che non è giusto, che anche gli operai devono pagare le tasse tutto il lavorare che fanno in casa?

E ti ricordi quell'anno, quando...

Giuseppe ha aperto.

Nessuno.

Si è abbattuto sulla sedia: lo sguardo diritto nel mastello.

Gli pareva di sapere la sentenza. La sa. Fra poco sarà di ritorno. La Giuditta è là che lo aspetta, la calza ritorta, l'altra rovesciata, per chiedergli: — Chi: è fallito?

Giuseppe uscire sul terrazzo. Rimuginare.

Nell'andare in letto la guarderà dormire. La testa spettinata. La fronte corrugata. Le guance spiritate. La bocca scarnita. Il respirare contratto. Il mento appuntito. Le narici dilatate.

Gli occhi gli andranno allora sul comodino. Il bicchiere: la dentiera: il ghigno.

LE POETICHE CRITICHE NOVECENTESCHE "SUB SPECIE PETRARCHAE" *

di

Adelia Noferi

Nel fascicolo 35-36 di « Letteratura », della fine del 1958, possiamo leggere (pag. 108), a caratterizzazione del complesso di un'opera poetica, il seguente enunciato: « L'organizzazione della parola... si richiama a un mondo linguistico al cui centro tolemaico, immobile pur con le sue vicende di sentimenti, le sue private e pubbliche esperienze, sta l'uomo, intorno a cui gravita, circolarmente muovendo, ogni esteriore parvenza (...), la possibilità stessa della sua assunzione linguistica derivando dal rapporto con la posizione omniesplicativa del soggetto « "uomo" ».

L'enunciato è ritagliato dal bellissimo studio di Barberi Squarotti *Alcune premesse per una descrizione del linguaggio ungarettiano*⁽¹⁾ e si riferisce dunque al complesso dell'opera poetica di Ungaretti, ma potrebbe, senza la minima alterazione, venire usufruito a caratterizzazione di un altro linguaggio poetico: quello del Petrarca, e con esso appunto il critico torna più volte a proporre la misura di un penetrante confronto. La possibilità di far combaciare così esattamente le due aree poetiche in una stessa interpretazione critica, non soltanto può servire da indice della ormai ovvia, anche se sempre fecondissima e stimolante, equazione Petrarca-Ungaretti sul terreno del linguaggio poetico, ma trova il suo stesso fondamento in una dimensione dell'intelligenza critica che si è maturata nella prima metà del Novecento (con il suo acme negli anni '40) e che non è comprensibile al di fuori delle « poetiche » che sostennero la poesia stessa nel nostro secolo. Vorrei dire, cioè, che se è oggi possibile un confronto critico tra Ungaretti e Petrarca (fondato su elementi che vanno dalla centralità dell'uomo, *centrum circuli*, alla

(*) Le ricerche inerenti a questo studio, facente parte di un contesto più ampio, sono state compiute col contributo del C.N.R.

(1) Il saggio è ora contenuto nel volume *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi ed., 1960, pp. 145-174.

figuratività o emblematicità del linguaggio; dalla presenza di un noumenico « assoluto » platonico, all'uso degli strumenti stilistici delle simmetrie, opposizioni, allitterazioni, ripetizioni; dalla « memoria », assunta come centro tematico ed ancor più stilistico, al ricupero delle fasi di elaborazione poetica attraverso le varianti; dal « calcolo sublime » ai « drammi di numeri » che si sottendono alla grammatica⁽¹⁾, ciò dipende (*a parte obiecti*) da quella fondamentale esperienza di poesia che fu compiuta da Petrarca, ma anche dall'esperienza poetica compiuta da Ungaretti, e che ci permette, oggi (*a parte subiecti*), non solo di recuperare quella esperienza prima, ma soprattutto di reperire le ragioni critico-poetiche che tale esperienza ci configurano come recuperabile e anzi sovraneamente presente e contemporanea. Se insomma Petrarca è divenuto in recenti decenni del nostro secolo una sorta di alto emblema critico, è perché la poesia novecentesca, dalla prima alla terza generazione, da Ungaretti all'ermetismo, ha posto certi problemi sia di poetica che di linguaggio, che hanno di sé nutrito, direttamente o indirettamente, le operazioni stesse di quella critica che nasceva accosto alla poesia, come versante riflessivo del lato poetico, e che valeva proprio a portare alla luce, ad immettere, come si è detto « sul piano dell'uso », ⁽²⁾ l'ipotesi della poesia che i poeti venivano verificando nella loro esperienza in atto.

Tra il '39 e il '43, in quegli anni tragici, comparvero i testi di critica più decisivi per l'interpretazione novecentesca del Petrarca:⁽³⁾ quei testi, appunto, nei quali si commis-

(1) Le due espressioni appartengono a G. De Robertis e G. Contini.

(2) L'espressione è di P. Bigongiari (*Il senso della lirica italiana*, Sansoni, Firenze 1952, p. 282).

(3) Mi riferisco soprattutto a G. De Robertis: *Valore del Petrarca* (1941-43), in *Studi*, Le Monnier, Firenze 1944 (nato dal corso universitario tenuto nel 1939); G. Contini: *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (sett.-ott. 1941), Sansoni, Firenze 1943; G. Ungaretti: *Il poeta dell'oblio*, in «Primato», anno IV, n. 9-10, 15 maggio 1943. Ma l'interesse per Petrarca non è consegnato a questi soli testi: esso è chiaramente reperibile oltre che nel lavoro critico (da Sapegno a R. Ramat, da Calcaterra a Russo, a Flora, a Schiaffini e tanti altri) che si riaccende, pur lungo diverse direzioni, intorno al Petrarca, anche nel lavoro filologico (nel '42 escono, nell'Edizione Nazionale sansoniana delle Opere petrarchesche, i quattro volumi delle *Familiari*, e negli stessi anni si preparano gli studi del Wilkins e di Billanovich), ma soprattutto (e questo è forse il punto più sintomatico per la direzione di questa ricerca), nella presenza della componente petrarchesca entro il linguaggio poetico dei decenni centrali del Novecento. Una accurata indagine in questo senso deve ancora essere compiuta: essa è stata ben avviata solo per quanto riguarda Ungaretti (cfr. L. Rebay: *Le origini della poesia di G. Ungaretti*, Roma, 1962, ed il saggio di L. Piccioni: *Origini della Terra Promessa*, che chiude la raccolta ungarettiana del '50. Alcuni rilievi in tal senso verranno da me pubblicati in altra sede). Alcuni importanti suggerimenti vengono inoltre proposti da Oreste Macrì nell'ambito dell'esperienza di Luzi (cfr. *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, p. 177-183) e di Bigongiari (ibid., p. 201) e da Silvio Ramat per Gatto (cfr. *L'intelligenza dei contemporanei*, Rebello, 1968, p. 117), ancora Luzi (ibid., p. 132) e Fortini (p. 185). Qui ci importa di rilevare come agli stessi anni (1943-45) risalga sintomaticamente anche l'accostamento di Montale a Petrarca, la sua così detta fase petrarchesca, come hanno notato alcuni critici e come il poeta stesso la definisce: « Le Occasioni erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura... ma quello del pedale, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre* che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca » (E.M.: *Intenzioni* (intervista immaginaria), in «La Rassegna d'Italia», I, 1946, p. 88).

rava al linguaggio petrarchesco il rapporto tra poesia e realtà, quale la poesia andava costituendo: un rapporto di metamorfosi qualitativa che si incentrava nella assolutezza catartica dell'«innocenza» raggiunta dalla parola essenziale, di là dall'ombra drammaticamente traversata dalla memoria, che la poesia offriva all'uomo come suprema vittoria e liberazione, «ritrovamento delle misure perfette di quell'imperfetto che è l'uomo». ⁽¹⁾

Il saggio derobertisiano sul *Valore del Petrarca* (al quale appartengono le citate parole) appariva nel '41 come l'alto suggello di quella poetica critica che, con differenziati accenti, univa allora non soltanto le generazioni poetiche tra loro, ma gli stessi poeti novecenteschi all'intera struttura di una tradizione che trovava appunto le sue radici in Petrarca (e da Petrarca si svolgeva sugli altri punti di riferimento di Foscolo e Leopardi), come segno del «riscatto» della realtà effimera nella mente dell'uomo e dell'uomo intero nella parola poetica. Il compito catartico della poesia, affidato da Ungaretti alla parola, da De Robertis allo stile, veniva temporaneamente assunto, come ipotesi dell'immagine, anche da quella giovane poesia ermetica che doveva poi lavorare nella direzione di un rapporto integrale, acatartico, con la realtà, se in quegli anni Luzi, proprio ripercorrendo la tradizione poetica italiana, scriveva: «Umanità, fantasia, immaginazione acquistano una loro condizione poetica unicamente quando entrano in una compiuta modulazione di se stesse, al di fuori del loro impeto originario e immediato... nella legge più intima dell'ispirazione che è la distanza, la catarsi», ⁽²⁾ e Bigongiari, nel porre, fin dal '37, come nucleo della critica petrarchesca, la definizione di «emblema», consegnava all'emblema stesso, come a un'alta «ritualità artistica», una zona poetica «al di là di ogni affanno» («...comunque al di là di ogni affanno, "Erano i capei d'oro e l'aura sparsi": e il celeste cantare lo "disface": il verso si svolge su emblemi durevoli, e il dolore interrogativo e convinto si scorpora anch'esso con un sapore veemente d'emblema»). ⁽³⁾

I «poetici emblemi» di De Robertis (così come la «resistenza metafisica delle sostanze» nel saggio petrarchesco del '41 di Contini) presuppongono appunto, anche solo tangenzialmente, l'esperienza di linguaggio che l'ermetismo conduceva sull'immagine (si ricordino di Luzi, queste righe: «La nascita dell'immagine durante la quale l'animo si equipara, senza più alcun attributo coscientemente qualitativo, all'oggetto stesso della sua emozione, è il momento necessario che un poeta, vissuta la sua prosa, aspetta non dalla sua immagi-

⁽¹⁾ Cfr. G. De Robertis: *Studi*, p. 42.

⁽²⁾ Mario Luzi: *Note sulla poesia italiana*, in *Un'illusione platonica*, Firenze 1941, p. 47.

⁽³⁾ Cfr. P. Bigongiari: *Sulle Operette morali* (1937), in *Studi*, Vallecchi, Firenze 1946, pp. 47-48, ed inoltre la recensione al *Saggio sul Leopardi* di De Robertis, in «Letteratura», 5, anno II, n. 1, gennaio 1938, p. 156: «Il misticismo poetico e giocoliero delle *Nugae* è innegabile: esse s'accrescono d'una letteratura continua, rimbalzano le loro scoperte millimetriche dall'una all'altra, puri emblemi».

nazione, ma dal suo plenario sgomento... si è parlato molto di trasfigurazione, ma nessuna realtà si trasfigura, nessun oggetto supera le sue circostanze naturali. Soltanto l'essenziale volontà dell'uomo si trasfigura; si riduce a puro linguaggio»⁽¹⁾, ma soprattutto quella che Ungaretti aveva già condotto sulla parola, là dove non tanto una «trasfigurazione» si compie, quanto, «per effetto di metamorfosi nella nostra mente» (metamorfosi o «magia», vocabolo ripreso poi anche da De Robertis con l'appoggio di Foscolo⁽²⁾), si attua «la nostra possibilità di portare, dalle proprie naturali, su altre dimensioni la realtà, scoprendo così la poesia e la verità».⁽³⁾

Seguire le fila della poetica critica novecentesca *sub specie Petrarchae*, come tentiamo di fare,⁽⁴⁾ ci riporta costantemente al punto di partenza ungarettiano, e (vorremmo sottolineare) non soltanto perché Ungaretti critico ha così lucidamente formulato le ragioni della propria poetica ed insieme ci ha dato alcune fra le pagine più decisive sulla lettura moderna del

(1) *Un'illusione platonica*, cit. pp. 14-15.

(2) Cfr. in *Valore del Petrarca*, I. cit. p. 46: «...Magico specchio dell'intera vita. Anche Foscolo parla di magia... in questa magia noi vediamo l'annullamento, la dissoluzione d'ogni piacere formale... e cogliamo il valore dell'arte in questo come inventare una seconda vita...».

(3) G. Ungaretti: *Ragioni d'una poesia*, in «Inventario», anno II, n. 1, primavera 1949, p. 8. Il testo citato è ripreso da una nota comparsa sulla «Ronda» nel 1922.

(4) Luciano Anceschi ha per primo impostato il problema che qui stiamo cercando di svolgere. Nel saggio del '43, *Breve prova di lettura sui lettori* (in *Civiltà delle Lettere*, Milano 1945, pp. 19-42) leggiamo: «La curva della fortuna del Petrarca in questi anni sta risalendo forse verso una cima di perduta felicità... in vari modi e con ragioni spesso disformi, per questi critici novatori e nati e insieme nutriti dallo spirito dell'arte, il Petrarca si è offerto come un mito attivo per un rinnovato ed efficace umanesimo delle lettere e come un motivo supremo per una rilettura contemporanea della tradizione». E, percorrendo la linea della lettura del Petrarca «dal De Sanctis al Carducci al Croce fino al De Robertis», Anceschi non manca di sottolineare il decisivo contributo derobertisiano («Poi ancora, De Robertis ci apre la strada sul *Valore del Petrarca*...») né quello di Ungaretti, nella viva relazione delle sue «prove» critiche con le ragioni della sua poesia. Proprio sull'importanza critica di Ungaretti egli avrà poi parole di estrema chiarezza nella breve nota *Di Ungaretti e della critica* (in «Questi giorni» n. 2-3, 1945, ripubblicata nel fascicolo di omaggio per gli ottant'anni del poeta di «Galleria», n. 4-6, novembre 1968, pp. 196-7): «nella poetica di Ungaretti stanno probabilmente alcune delle ragioni fondamentali della nuova critica»; sullo stesso tema tornerà nel saggio *Ungaretti e la critica* (nel n. 35-36 di «Letteratura», sett.-dic. 1958, dedicato ai settanta anni del poeta, poi raccolto in *Barocco e Novecento*, Milano 1960), ove esaminando i rapporti tra critica, poetica e poesia, nei loro vicendevoli scambi, ed in particolare il nodo di quei rapporti intorno al lavoro ungarettiano, egli può concludere: «In ogni caso, non si intenderà bene il movimento della critica negli anni tra il '20 e il '40 se non si terrà presente la poesia di Ungaretti».

Su tale impostazione della storia della critica proposta da Anceschi si veda il capitolo *Umanesimo e tradizione simbolista*, in *Realtà del simbolo* di Oreste Macrì, cit.



1 - Franz Radziwill: *Il muro azzurro* (1928)



2 - Franz Radziwill: *La diga a Moniken* (1929)

Petrarca, ma anzi tutto perché il suo operare poetico ha fornito alla critica quegli strumenti che essa ha utilizzato nella propria rilettura dei testi. (Accanto a quello sul Petrarca, un discorso assai simile potrebbe essere condotto sul Leopardi novecentesco).⁽¹⁾

L'itinerario petrarchesco di De Robertis è, sotto questo aspetto, sommamente significativo ed esemplare. De Robertis vociano rifiuta Petrarca, e lo rifiuta proprio in nome non tanto di un giudizio critico, quanto in nome di quella « poesia moderna » per la quale andava rintracciando insieme una « storia » ed una « riprova », saggiandole drammaticamente in se stesso, totalmente impegnate nella « collaborazione alla poesia »⁽²⁾: « Una storia particolare che serva a ristabilire una linea il cui formarsi e spezzarsi d'un tratto con certa facilità espressiva del Poliziano, può servire alla difesa di tutta l'arte moderna... Escludere, ad esempio, un Petrarca da questa storia non vuol dire cancellarne la grandezza. Appunto quello che gli altri vi cercano poco ha da insegnare oggi... A ogni modo la poesia del Petrarca, grande in sé, ebbe il torto di fuorviare il corso della storia... Questo mi dà diritto di annullare Petrarca ».⁽³⁾ (E sono affermazioni che il giovane critico pubblicava nel marzo del '15, dopo che nel giugno del '14 l'amico e maestro Renato Serra pur gli aveva scritto, accuratamente: « Perché, in fondo, tutto si ridurrebbe a dire che io non saprei fare a meno del Petrarca... ma lei non ha ancora attraversato tutte le passioni e le contraddizioni da cui sono uscito io. Perciò non voglio dirle che il Petrarca è un poeta unico e intero, soltanto poeta, pieno dei più bei cominciamenti lirici (nel senso nostro) che ci siano al mondo...⁽⁴⁾ »).

Quella stessa storia, storia chiamata a conferma della « permanenza » della poesia, inserita nell'« attualità » della poesia e del modo di leggerla, gli sarebbe apparsa poi non più « fuorviata » dal Petrarca, ma anzi incentrata in quel linguaggio esemplare (« dissimulato, alleggerito »): « Non si può capir nulla della poesia lirica italiana e della poesia in generale

⁽¹⁾ I due nomi, anzi, si trovano strettamente collegati in questa « idea della poesia » che poeti e critici vanno elaborando. Nel cammino a ritroso che la coscienza novecentesca compie per recuperare i propri archetipi o i propri termini di confronto nel corpo della tradizione poetica, Leopardi viene a costituirsi proprio come la porta che si apre verso Petrarca (ricordiamo ad esempio che De Robertis e Bigongiari arrivano a Petrarca dopo aver dedicato a Leopardi un estremo impegno critico, e che il lavoro critico di Ungaretti si concentra quasi esclusivamente su questi due nomi), vale a dire che la poesia di Leopardi (con tutto il suo peso, la sua sostanza critica), è la prima « condizione » della interpretazione del Petrarca.

⁽²⁾ « È l'attaccamento alla poesia moderna; a questa letteratura d'oggi... Non ho tempo di studiare Dante e Leopardi staccati da me, nel loro mondo... il mio bisogno di trovare un corrisposto, e una giustificazione, una riprova insomma alla poesia moderna, si pacificano pienamente, e ne riescono arricchiti... » (*Saper leggere*, in *Scritti vociani*, Le Monnier, Firenze 1967, p. 151).

⁽³⁾ *Saper leggere*, Ibid. p. 154.

⁽⁴⁾ Renato Serra: *Epistolario*, Le Monnier, Firenze 1934, p. 509.

senz'aver prima letto e riletto il *Canzoniere*; oltre che la conoscenza di quel divinisimo libro avvezza a leggere con animo diverso e direi più profondo, a guardare oltre la parola, ad ascoltarla con disposizione più acuta... ».⁽¹⁾

E tornando sul raffronto Petrarca-Poliziano come lo aveva impiantato al tempo della « Voce », egli opererà nel rapporto un vero e proprio capovolgimento, invertendo i segni di positivo e negativo, una volta trovato lo strumento per « guardare oltre la parola ». Proprio nello scritto programmatico *Collaborazione alla poesia*, la poesia petrarchesca gli era apparsa « regolata da un ordine esterno, senza intima necessità » (« non c'è scavazione, e nemmeno quella fermezza che è delle cose realmente vive »), di contro al « vivo realismo » del Poliziano (« qui gli aggettivi veramente risaltano, s'incidono nella realtà, la trasformano; fino a scarnirla d'ogni particolare d'uso »), tanto che « l'armonia liquida » di un verso come « chiare fresche e dolci acque » (« ...semplicemente musicale, con qualcosa di volutamente indefinito »), deve cedere di fronte « all'espressione definita, decisa » dei versi polizianeschi, con i loro accenti « che avvitano le parole, le incastrano con una forza solida, con una volontà ferma e felice » (« forse tutto Petrarca non vale questi soli tre versi »).⁽²⁾ Ma nel '32, il linguaggio poetico del Poliziano già è fatto derivare da quello petrarchesco, « senza più la sua segreta armonia, quel fascino arcano, quell'« untuosità » come d'olio soavissimo »,⁽³⁾ e nel '39 i medesimi versi del Poliziano citati al tempo della « Voce » e posti al confronto dell'esemplare petrarchesco di « chiare fresche e dolci acque », si dispongono ormai in una distanza misurata dall'« arcano » e dal « segreto » che la parola del Petrarca racchiude (e identificato nella « memoria »), mentre la stessa metafora della musica, adoperata allora, lo vedemmo, in senso negativo di « musicalità », ha già assunto nel suo linguaggio critico il valore di segno sommamente positivo (in quanto allusivo, simbolico, semantico e insieme catartico) che si spiegherà poi in tutte le sue implicazioni nel saggio petrarchesco del '41, e che qui funziona nella sua relazione-contrapposizione con la « visività » della poesia polizianesca (« Qui siamo nel regno fatato della musica... Poliziano, invece, volta per volta è come se ti ammaliasse l'occhio... »).⁽⁴⁾

Ora, questa stessa contrapposizione gli era servita, nel '31, a definire la poesia di Ungaretti (« Ed ecco come invece di un multiplo di sensazioni, se ne ha la somma, mettiamo in una immagine, e nella sua ragione dedotta in puro suono... Direi che Ungaretti non già vede ma crede per immagini... »), là dove metteva a fuoco proprio quello strumento del valore simbolico-essenziale della parola poetica (« Tante volte da una strofa intera ha potuto... ricavare un verso e da un verso una parola e da una parola la sua essenza... », « egli crea

(1) G. De Robertis - P. Pancrazi: *Italia nuova e antica*, Le Monnier, Firenze 1930.

(2) *Scritti vociani*, cit., pp. 82-5.

(3) Secondo l'espressione di Leopardi. Cfr. *L'arte del Poliziano* in *Saggi*, Le Monnier, Firenze 1939, p. 12.

(4) *Le stanze o dell'ottava concertante*, in *Studi*, cit., pp. 65-6.

in noi quella stessa umiltà di fede con la quale pare assumere la parola a un fine simbolico »),⁽¹⁾ che diverrà il canone critico centrale del suo lavoro sui testi e sommamente per il Petrarca.⁽²⁾ (Due anni dopo, nel '33, a proposito dell'Alfieri, « la lezione » del Petrarca era riconosciuta appunto nel suo « sapere spremere da un fatto o da un ricordo la spirituale essenza che di sé imbevesse i quattordici interi versi, e dal singolo ricavasse il simbolo »).⁽³⁾

Tra il rifiuto a Petrarca del tempo della « Voce » e l'assunzione del suo linguaggio poetico a emblema stesso della poesia, è intercorsa certo la dimora con Leopardi, ma quella stessa dimora non avrebbe avuto il medesimo esito se l'« essenzialità » ricercata negli scritti vociani e che poteva identificarsi con l'eleganza pungente del Poliziano, non si fosse riconosciuta in quella « essenzialità » di somma intensità semantica e fermezza metafisica che gli venne offerta dalla poesia di Ungaretti. (Di Gargiulo dirà più tardi: « Non diciamo dei valori della poesia ungarettiana, dell'essenzialità ungarettiana, nelle sue mani scopertasi anche come un'arma del conoscere e dell'intender poesia »⁽⁴⁾).

Dagli *Scritti vociani* di De Robertis sono in realtà estraibili pagine e pagine che potrebbero valere ad una sorta di ideale introduzione alla lettura critica di Ungaretti: i canoni centrali della poetica ungarettiana così come della critica derobertisiana vi sono reperibili a un grado di consapevolezza e lucidità estrema: si pensi ai temi della « essenzialità » e « concentrazione »,⁽⁵⁾ del valore del « mito »,⁽⁶⁾ della tensione verso l'assoluto e

(1) Cfr. *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, pp. 40-1.

(2) Si vedano le penetrantissime osservazioni di Oreste Macrì nell'esautivo studio *La mente di De Robertis* (in *Realtà del simbolo*, cit. pp. 297-402), soprattutto al capitolo VI, *L'essenza* (pp. 322-327).

(3) *Saggi*, cit., p. 61.

(4) *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962, p. 58.

(5) A cominciare dalle prime prove critiche su Di Giacomo: « operando un lavoro di riduzione colossale ed ogni cosa condensando con una rapidità e fermezza e concisione mirabili. Qui il verso antico è spezzato, rotto, corso da pause e da silenzi... » (1912), in *Scritti vociani*, cit. p. 15; e si veda ancora: « Ma c'è un'altra poesia di chi si accetta, si scava, si riconosce; ma tutto l'accettato, lo scavato, il conosciuto non dice... Per arrivare a quella riduzione, purificazione, eliminazione, concentrazione che è l'arte » (*Scritti vociani*, p. 389); « La nostra storia si ricaverà da questa distruzione... resisteranno poche verità lontane, alcune parole semplici e distanti... » (ibid. p. 422); e Ungaretti in *Ragioni di una poesia* definisce appunto i propri « pensieri » del tempo dell'*Allegria*, come « pensieri di stretta essenzialità espressiva, tutta ristretta nel vocabolo » (« Inventario », cit., p. 6).

(6) « La realtà, convertita in sostanza poetica, diventa mito. Tutto è mito quando sono sparse le circostanze ed il contingente, e nella realtà s'è scoperta una verità nascosta e immutabile » (*Scritti vociani*, p. 39) e Ungaretti più tardi: « Nella prima metà dell'Ottocento si otteneva l'intensificazione dei sensi topologici, per enfasi, oggi, ridotta la parola quasi al silenzio... si ottiene dando tono... a quella sfumatura propensa a parere fantasma o mito, s'ottiene scegliendo, nell'ordine visivo, la combinazione di oggetti meglio evocanti una divinazione metafisica » (*Ragioni di una poesia*, in « Inventario », cit., p. 14).

dell'ultima irraggiungibilità,⁽¹⁾ del valore etico delle ricerche formali,⁽²⁾ della misura drammatica e catartica della operazione poetica ⁽³⁾: la parola poetica di Ungaretti, fin dall' *Allegria*, sembra rispondere puntualmente alle esigenze che, negli stessi anni, il giovane critico andava esprimendo con inquieta ostinazione. Ma potremmo aggiungere altro ancora, e rilevare le sorprendenti affinità che si possono cogliere, a livello di una avvertita situazione esistenziale, o dei « contenuti puri », secondo l'espressione di Macrì, fra certi temi degli « sfoghi » vociani di De Robertis ed i temi ungarettiani dell' *Allegria* (soprattutto del *Porto sepolto*).⁽⁴⁾ Il rapporto dialettico esistenziale tra « vita » e « poesia »,⁽⁵⁾ come era stato posto sin dall'inizio da De Robertis, verrà risolto, distanziandosi dallo stato vociano di « inquietudine » senza sbocchi, nel suo concetto di stile come « invenzione di un'altra vita »⁽⁶⁾, che non abolisca, ma dislochi sul piano dei valori formali (« formali, dico, in un senso integrale e ch'io chiamerei emblematico »),⁽⁷⁾ delle incorruttibili essenze,

⁽¹⁾ « Nato per assaporare il desiderio delle esperienze assolute e in continua disperazione di giungervi... Aver sentore di certe grandezze, ma che nessuno arriverà a misurarle, e che ogni forma o via di giudizio è insostenibile, e inadeguata... Sentire questa incapacità a violare il mistero, e non cessare di tentarlo... son tante vie che portano a spiegarlo, ma nessuna la esaurisce... » (*Scritti vociani*, pp. 405-12), e Ungaretti, nel '22: « Il mistero c'è, è in noi... Un uomo può gettare un ponte... non abolire le distanze, tanto meno una distanza umanamente inconoscibile come quella tra l'effimero e l'eterno... » (in « Inventario », pp. 7-9).

⁽²⁾ « Con Leopardi, anche le ricerche stilistiche assumono valore intimamente drammatico... dico che lo *Zibaldone* testimonia la presenza di un ingegno pronto a riconoscere nel problema dello stile un problema di alta moralità... Egli si purificava avanti la poesia... in quella terribile volontà di riduzione che mai l'abbandonava... » (*Scritti vociani*, pp. 69-70) ed Ungaretti: « Ho ...riflettuto, come qualsiasi scrittore o artista, sui problemi dell'espressione poetica e dello stile; ma non vi ho riflettuto se non per le difficoltà che via via l'espressione mi opponeva esigendo di essere posta in grado di corrispondere integralmente alla mia vita d'uomo... » (in « Inventario », p. 6).

⁽³⁾ « Così avveniva che il suo [di Leopardi] tormento, nel formarsi una sensibilità moderna, non si comunicava alla poesia, e non la frangeva, ma vi si placava dentro... » (*Scritti vociani*, p. 71), « Stile... vuol dire aspirazione a una superiore unità... che assoggetti ogni sentimento o espressione alla sua legge: riduca a viva materia luccicante senza punti ciechi il fondo torbido dell'anima... » (ibid., p. 81) e Ungaretti: « Il sentimento dell'Allegria, che l'atto poetico è, qualunque ne sia il prezzo, atto di liberazione... » (in « Inventario », p. 17, e subito prima aveva scritto: « Mi fu facile ritornare in me, riprendendo a commentare Leopardi »; Leopardi dunque, per ambedue misura della catarsi poetica).

⁽⁴⁾ Rimando ad altra sede (vale a dire al mio *Le poetiche critiche del Novecento*, di prossima pubblicazione presso Le Monnier) da documentazione ed esemplificazione di tali rapporti.

⁽⁵⁾ Si pensi all'impostazione del problema in *Collaborazione alla poesia*, in *Scritti vociani*, cit.

⁽⁶⁾ Proprio nel *Valore del Petrarca*, il critico proponeva la soluzione del rapporto arte-vita attraverso lo stile, con le parole più ferme: « Ma se la poesia del Petrarca fosse legata fino alle radici alla sua propria vita, portasse il valore delle sue ragioni costanti e, nel tempo stesso, non fosse per nulla oppressa, il lettore sensibile... lo sa... Il poeta non è identificabile con l'uomo, né la poesia con la sua vita... La poesia del Petrarca, nata in quella zona d'ombra del cuore, uccide quell'ombra, tutte le volte, in una sfera di luce bianca... Storia della poesia dunque... (vi partecipa, e vi si riscatta e trasfigura, tutte le volte l'intera vita)... e cogliamo il valore dell'arte in questo come inventare una seconda vita... in quest'arte radicata nella vita e nel tempo stesso alzata tanto che non se ne vede più il legame ».

⁽⁷⁾ *Primi studi manzoniani*, Le Monnier, Firenze 1944, p. 51.

i dati effimeri, oscuri, della vita dell'uomo, investendo cioè lo « stile » della più alta semanticità (in modo da recuperare quanto più possibile dell'« inespresso che giace in fondo alle più terse espressioni » ⁽¹⁾); allo stesso modo con cui Ungaretti risolveva il rapporto « mistero-conoscenza », dato empirico ed essenza, nella « parola » come incarnazione « gnoseologicamente rivelatrice », e « liberatrice », dove la « materia » dell'effimero non venga abolita, ma possa divenire « materia guarita », attraverso una « misura » capace di opporsi, ma anche di contenere la dismisura (la « distanza umanamente inconoscibile come quella tra l'effimero e l'eterno »). ⁽²⁾ Per ambedue, anche se in gradi diversi, vigeva l'esperienza simbolista (Mallarmé ⁽³⁾, Valéry) avviata a superarsi in un post-simbolismo già cosciente e maturo, capace di opporre alla negazione e all'*échec* mallarmeano dinanzi a un simbolo divenuto vuoto, in relazione col Nulla, una fiducia dolorosa che ricollocava l'uomo al centro di un universo, la cui realtà si addensava, precipitava, nella umana parola ed in essa poteva ritrovare la propria essenza « innocente ».

La presenza della lezione di Mallarmé sia nella poesia che nella poetica di Ungaretti è stata così attentamente rilevata che non occorre insistervi; ma vorrei sottolineare invece

⁽¹⁾ *Studi*, p. 36.

⁽²⁾ « Ma noi sappiamo benissimo che, se per l'uomo tutto poggia sempre su un dato oscuro... sappiamo che non ci saranno mai luci umane... capaci di renderci misurabile tale dato... » (in « Inventario », cit. p. 7); « Non vorrebbe egli [il poeta] che il proprio io, nel medesimo istante in cui lo eleva a simbolo di dannazione, gli offrisse la facoltà di guarire, di divenire in quell'istante medesimo innocente? » (ibid., pagina 14). Si vedano, su questo punto della poetica ungarettiana, le chiare e penetranti pagine di Folco Portinari (*G. Ungaretti*, Borla, Torino 1967, p. 28 e segg.).

⁽³⁾ Sono ben note le dichiarazioni sia di De Robertis che di Ungaretti sui debiti di riconoscenza che essi provavano verso Mallarmé. Sul terreno propriamente critico, le zone ove più direttamente ha operato l'influenza mallarmeana mi sembrano quelle dell'« allusività » della parola e del valore della equazione « musica-poesia ». Si ricordi da *Crise de vers*: « Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, *allusion*, je sais, *suggestion*... », e l'uso derobertisiano del concetto di « allusività » come ricchezza semantica della parola, rescissa da ogni legame « descrittivo » diretto; o, dallo stesso testo di Mallarmé, il passo sulla « trasposizione » della musica nel « libro »: « Je me figure... que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires... un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas des sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniabement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence resulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique ». E lo si confronti con il concetto derobertisiano della musica (« La musica, come arte mai legata all'oggetto... la musica presta questa "misura" alle conquiste estreme della poesia », con la correzione, sintomatica che segue: « È però un inganno. Anche la musica è disumana e umana insieme... » che riconduce « l'intellettuale parola » mallarmeiana, al rapporto arte-vita cui il critico non può rinunciare. Cfr. *Studi*, p. 41 e si vedano i capitoli *Musica simbolica* e *Musica e poesia* del citato studio derobertisiano di Oreste Macri). Prossimo all'insegnamento di Mallarmé si mantiene anche Ungaretti: « L'indefinitezza è nel vocabolo, è all'interno dei suoi significati, ed è fuori dal significato del vocabolo: è nel valore musicale, radicale dei segni » (*Secondo discorso su Leopardi*, in « Paragone », n. 10, ottobre 1950, p. 28).

lo slittamento che da Ungaretti viene impresso alla poetica mallarmeana dell'assenza, della morte, della « sparizione » del soggetto quanto dell'oggetto, verso una poetica che ristabilisce su quella assenza, una presenza, attraverso, appunto, la centralizzazione dell'io del poeta; quella grande opera di soggettivazione del mondo che era stata compiuta dal Petrarca. Si ricordi il celebre capoverso di *Crise de vers*:

Je dis: une fleur! et, hors l'oubli ou ma voix relègue aucun conteur, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

e si legga di Ungaretti il passo contenuto nel *Secondo discorso su Leopardi*:⁽¹⁾

L'arte della parola esige una metamorfosi radicale. Se dico: albero, tutti hanno nella mente un albero; ma nulla è meno albero di quelle tre sillabe da me pronunciate. È possibile che fosse da principio la parola, voce onomatopeica; ma subito la metafora venne a liberarla d'ogni imitazione della natura, a renderla espressione della natura umana, a ridurla a esprimere stupori, terrori, ebbrezze, necessità, affetti, il sacro, i rapporti prossimi e anche quelli remoti tra oggetti, e la partecipazione animatrice del soggetto in tali rapporti, un soggetto nel quale doveva operare incessante l'ansia di conoscenza affinché incessantemente potesse convertire la realtà in proprio simbolo.

L'«absente de tous bouquets», non è più soltanto la soave «idea» disincarnata e remota, evocata dalla potenza incantatoria della parola, ma, al contrario, «espressione della natura umana», e viene collocata non in un cielo metafisico, ma nell'infinito pensiero dell'uomo («un pensiero fatto di passato, di memoria; un pensiero tormentato a farsi sempre più luminoso»), dove la sua «assenza» stessa si tramuta in «forma»: «forma senza difetto, natura senza infermità, incorruttibile».⁽²⁾

Non si tratta di «cedere l'iniziativa» alle parole («L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots») attraverso una suprema spersonalizzazione, ma proprio di concentrare nella parola, «lungo una linea di testimonianza autobiografica»,⁽³⁾ le ragioni e le tensioni umane del poeta, in un recupero totale, se è vero che «solo la poesia recupera l'«uomo»».⁽⁴⁾ Fino dal primo dei suoi scritti critici (*Verso un'arte nuova classica*, del '19),⁽⁵⁾ non solo è chiarissima la coscienza di ciò che nel saggio di Barberi Squarotti vedemmo definito come «posizione onniesplicativa del soggetto uomo», ma questa assoluta convergenza del mondo nell'uomo e dell'uomo nella parola poetica, subito appare collegata ai due uomini esemplari del Petrarca e del Leopardi.

⁽¹⁾ Loco cit. pp. 18-19.

⁽²⁾ Nota alla traduzione della *Fedra* di J. Racine, Mondadori, 1950, p. 10.

⁽³⁾ Nota alla traduzione dei *Quaranta sonetti di Shakespeare*, Mondadori, 1966, p. 12.

⁽⁴⁾ Nota alla traduzione della *Fedra*, p. 11.

⁽⁵⁾ In «Il Popolo d'Italia», Milano, 10 marzo 1919.

Chi sappia meditare sulle cose dell'arte, vedrà che dal Petrarca, le esperienze occorse e tesoregiate in cinque secoli, non si trasmutano in poesia che con l'apparizione di Leopardi, lo spirito delle leggi, ebbe consacrazione in una pateticità, la quale, isolato l'io dal mondo esterno, come un urlo forsennato lo ascoltava ricadere nell'abisso di sé....⁽¹⁾

La meditazione di Ungaretti su Petrarca (da cui nascevano insieme i fondamenti di una poetica e di una critica, e l'assorbimento di certi modi del linguaggio poetico) si identifica fin da allora, e ininterrottamente nel corso della sua opera, con la presa di coscienza di un rapporto intensamente soggettivo tra l'uomo e il mondo (e tra l'uomo e Dio), capace di operare, nella poesia, quella « metamorfosi radicale » che colma lo spazio fra l'effimero e l'eterno,⁽²⁾ fra fisico e metafisico, portando « dalle proprie naturali su altre dimensioni la realtà », per una « forza geometrica », ed un travaglio tecnico capace di suscitare una « forma »: « la costante mentale e insieme carnale forma bella ».⁽³⁾

Ma se De Robertis concentra la sua interpretazione petrarchesca nella misura della capacità risolutrice, catartica, dello stile, in senso assolutamente verticale (« valori umani quasi disumanamente trasfigurati », nel « parlare dissimulato », nell'« eroico anti-furore », nel « potere fantastico delle parole e di tutti i dati stilistici »),⁽⁴⁾ agendo come sottofondo delle sue analisi tecnico-stilistiche il rapporto arte-vita come unico ed insostituibile termine di riferimento; Ungaretti elabora invece un procedimento critico nel quale il termine di riferimento è piuttosto il rapporto arte-uomo-universo, e lo spazio si allarga (di contro a quella assoluta verticalità derobertiana) orizzontalmente nella « piana d'oblio » nella quale emergono, recuperati dall'uomo, gli oggetti (e non soltanto la « vita » dell'uomo)⁽⁵⁾. La « magia » derobertisiana della poesia significa il ritrovamento delle « misure perfette di quell'imperfetto che è l'uomo », nasce e si conclude nell'uomo: « magico specchio dell'intera vita »;

⁽¹⁾ Più tardi, nelle *Lezioni su Leopardi* (1948-52), tornerà a precisare: « Si tratta di questo: della conquista d'un tono, che trasfiguri in modo profondamente soggettivo ogni elemento verbale e lo riduca a concentrarsi e ad oggettivarsi intorno a un nucleo lirico, in un tono necessariamente e fatalmente espressivo » (nel citato fascicolo di « Galleria », p. 189).

⁽²⁾ Per uno di quei prodigi che sa la poesia... noi allora vediamo un paesaggio descritto in diverse progressive fasi... manifestando come l'universo attorno a noi non sia se non svariare all'infinito d'allusioni all'umano e non possa insegnare se non a imparare ad essere umani, a ristabilire un rapporto fra l'effimero e l'eterno » (*Il canto primo dell'Inferno*, Letture dantesche, I, Sansoni, Firenze 1955, p. 10).

⁽³⁾ Le espressioni delle righe precedenti sono tolte dal citato *Ragioni di una poesia*; questa ultima dalla *Nota* alla traduzione dei *Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 32.

⁽⁴⁾ Cfr. *Studi*, pp. 32-43.

⁽⁵⁾ *Storia di una traduzione*, « Il Popolo », 13 maggio 1950, e nel citato *Ragioni di una poesia*: « Sarà uno di quei tanti effetti di metamorfosi che ci fanno pensare che la parola è fatta di vocaboli e consonanti, di sillabe, a un modo cioè del tutto diverso dagli oggetti che evoca e che possono essere oggetti assenti, oggetti lontani nello spazio?... quel potere d'evocazione della realtà, quel potere magico di restituire per sempre, muovendo la fantasia, un momento della realtà » (« Inventario », p. 8.

la sacralità della parola ungarettiana, mentre « costituisce la nostra responsabilità dando definizione universale e sociale e soprannaturale alla nostra persona », è legata insieme « al mistero della nostra origine e dell'origine del mondo ». ⁽¹⁾ Vale a dire che la parola per Ungaretti è sacra non solo in quanto l'uomo può ritrovarvi la propria innocenza, ma in quanto ritrova in essa (nella sua « potenza espressiva ») anche l'innocenza delle cose (« si tratta di dare alle cose una potenza espressiva tale nelle parole, ch'esse appaiono, come all'agricoltore primitivo, sacre »). ⁽²⁾ La sua interpretazione petrarchesca si accentra sul tema della « memoria » (« il tema poetico principale del Petrarca... è che dell'universo il centro è la memoria umana e che l'universo si tormenta solo nell'uomo, nella notte dell'essere umano resa bella da alcune luci della memoria ») ⁽³⁾ perché proprio nella memoria petrarchesca egli ha scoperto la dimensione spazio-temporale che permette all'uomo, nella poesia, il recupero dell'universo, degli oggetti, portando così nella critica italiana quel parametro del rapporto soggetto-oggetto (linguaggio poetico come soluzione del rapporto soggetto-oggetto) che sarà il fondamento della critica della terza generazione.

Attraverso l'analisi della « memoria » petrarchesca come dell'« infinito » leopardiano, Ungaretti ha in realtà compiuto un vero lavoro di « critica tematica », come poi è stata condotta in Francia dalla « Nouvelle Critique ». Poiché proprio il tema della memoria nella sua ricca articolazione (memoria-mistero, memoria-forma, memoria-sogno, memoria-illusione, memoria-infinito), costituisce in Ungaretti il punto di riferimento non solo della propria poetica, ma di una interpretazione unitaria e fecondissima dell'intera tradizione poetica italiana ed europea, che, ormai assimilata dalla cultura letteraria come quella naturale linea che unisce Petrarca ad Ungaretti attraverso il Petrarchismo, Tasso, il Barocco, Shakespeare, Racine, Mallarmé, Leopardi, è stata una vera conquista culturale della critica e della poesia ungarettiana. (Si ricordi che questa linea, anche se accorciata nel rapporto Petrarca-Leopardi, è già presente in Ungaretti nel '19, e verrà già tutta spiegata nel '31 nella *Inchiesta mondiale sulla poesia*). Ma la ricerca « tematica » (che ha portato Ungaretti a così dirimenti risultati critici) non nasce, come poi in Poulet, da una radice, potremmo dire, epistemologica, cioè da un senso della « letteratura in quanto, a dir così, pensiero sommario, pensiero generale diffuso », ⁽⁴⁾ bensì sul piano del linguaggio poetico, dove il « tema » della memoria si identifica con il modo e il luogo con cui ed in cui si

⁽¹⁾ *Secondo discorso su Leopardi*, nel citato numero 10 di « Paragone », p. 88.

⁽²⁾ *Dalle lezioni su Leopardi*, nel citato fascicolo di « Galleria », p. 189. Il passo si riferisce all'interpretazione di una pagina del leopardiano *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, sull'« agricoltore primitivo », che si conclude con le parole: « da quel momento egli riguarda quell'albero come sacro ». Il passo era già stato citato da De Robertis in rapporto con il frammento dell'*Appressamento*, ma (sintomaticamente, dal nostro punto di vista) Ungaretti annota: « Anche in questo caso De Robertis non trae le conseguenze vere dall'esempio citato ».

⁽³⁾ Cfr. *Il poeta dell'oblio*, cit., p. 167.

⁽⁴⁾ Cfr. *Intervista con Georges Poulet*, di P. Bigongiari, in « L'Approdo Letterario », n. 20, ott.-dic. 19... , p. 35.

verifica, si attua concretamente la « metamorfosi » del linguaggio poetico ed il rapporto dell'uomo-poeta col mondo. Il saggio sul Petrarca pubblicato nel '43 (che assorbe tutta la sua precedente riflessione critica e l'esperienza delle traduzioni)⁽¹⁾ è costruito proprio secondo una progressione che va da un problema di traduzione da Virgilio, confrontando le soluzioni dantesche e tassesche, all'analisi sottile della soluzione offerta dal Petrarca, allo scavo dei valori semantici dei citati versi petrarcheschi (ai vari livelli sintattico-grammaticale, fonico-verbale della rima, di costruzione del sonetto) per giungere all'enunciato risolutivo e interpretativo (« A questo punto, il tema poetico principale del Petrarca s'è delineato, ed è che dell'universo il centro è la memoria umana... »), oltre al quale possono svolgersi sia ulteriori puntuali analisi semantiche (saggiando le connessioni memoria-sensazione, memoria-infinito, memoria-realtà), sia le implicazioni storiche di quello che Contini chiamerà la « continuità » di un'esperienza (« Che cosa non fu il Canzoniere per l'Europa?... »).

La critica ungarettiana si muove insomma a stretto contatto con le esigenze espressive, ma in un modo assai diverso della derobertisiana critica dello stile. Si pensi alla esatissima illuminante lettura della quinta Canzone petrarchesca (condotta dal De Robertis, prima a piè di pagina nel commento scritto per l'antologia *Italia nuova e antica* e ripresa poi nel '46)⁽²⁾ ove dietro la scoperta e l'indicazione dei « nudi rapporti, geometriche apparenze » delle perfette simmetrie, proporzioni, inversioni che sostengono la struttura della canzone, egli scava a fondo e registra « l'ispirazione che inventava quell'artificio », il movimento interiore che lega le partizioni tematiche e strofiche, e l'umano sentire da cui il movimento prorompe (« chiamato ben di dentro »), il suo dolore cioè e le ragioni di questo dolore, che prendono sempre più campo (« la quinta [strofa], è quasi un inebriamento di quella nota personale, di quella nota dolente »); e si confrontino con le analisi ungarettiane del citato saggio *Il poeta dell'oblio*. Non solo nelle scansioni metriche, nel « gioco delle congiunzioni », nei contrasti e nelle analogie, Ungaretti è teso a scoprire la misura poetica dello spazio e del tempo nella quale si attua la « resurrezione del reale », ma anche il modo con cui il « reale », toccato dall'operazione della memoria, sotto la drammatica sollecitazione di essa, diviene, « finalmente modellato », « figura »; allo stesso modo come « gli oggetti della mente, immateriali, in via di liberarsi perfino da ogni dimensione », si rivestono tuttavia della sostanza delle parole, della voce, del suono, del ritmo,⁽³⁾ di una

(1) Cfr. *Traduzioni*, Novissima, Roma 1936, Introduzione, dove si chiarisce anche il rapporto inverso: la dipendenza cioè delle traduzioni da Gongora, dagli studi sul Petrarca, il Petrarchismo e il Barocco che stava conducendo in quegli anni ('32-'33).

(2) *Per una canzone petrarchesca*, in *Primi studi manzoniani*, cit., pp. 113-118.

(3) Bigongiari ha bene sottolineato lo « stato di vocalità » della parola ungarettiana: « ...la superiorità espressiva della voce, della voce parlante, della parola evocatrice nel silenzio-oblio... rispetto all'intellettualità dell'immagine: che, ripeto, più che altro contestualizza la parola. ... la voce non è solo un vettore dell'immagine, ma il suo stesso corpo esplosivo nella parola che ha ritmo proprio in quanto ha voce » (« *Tra Campana e Ungaretti* », in *Capitoli di una storia della poesia italiana*, Le Monnier, Firenze 1968, p. 367).

sostanza sensibile dunque e quasi carnale.⁽¹⁾ Di fronte ai « poetici emblemi » derobertisiani (e al suo parametro di « musica » come disincarnazione catartica della vita), la critica di Ungaretti ha questo senso acuto della concretezza sensibile della parola che investe tutta la sua critica e le conferisce appunto la capacità di cogliere il punto di coincidenza, di interna sutura, tra il piano tematico, nel senso delle « ragioni » insieme affettive e mentali della poesia, e quello del contesto verbale, delle figure stilistico-espressive.⁽²⁾

Scrivendo Ungaretti nel '31:

Che cosa sono dunque i ritmi del verso? Sono gli spettri d'un corpo che accompagni danzando il grido d'un'anima. Così il poeta ha di nuovo imparato l'armonia poetica, che... è quell'aderire nella parola, con tutto l'essere fisico e morale a un segreto che ci dà moto.⁽³⁾

E, nel saggio petrarchesco:

Ciò che nel Petrarca è tutto scoperto è la musica, come in questo sonetto, il più colmo di musica che egli abbia scritto, dove le parole dissimulano con gelosia perfetta il loro significato in una splendida forma fisica...

È in questa fisica essenza del corpo danzante della poesia che la critica ungarettiana si affonda, là dove la parola non è consumata dalla « luce bianca » della poesia, ma piuttosto « ferita » (« Ecco come dal poeta è colta oggi la parola... ecco come con sé la fa soffrire, come ne prova la intensità, come nel buio l'alza, ferita di luce »),⁽⁴⁾ e il « mistero » che giace

⁽¹⁾ Il senso « carnale » della « forma », vale a dire il problema dell'« incarnazione », è la grande eredità novecentesca di fronte alla « disincarnazione » mallarmeiana. Luzi così concludeva la sua introduzione a *L'idea simbolista* (Garzanti, 1960): « All'essenza furono spietatamente e orgogliosamente sacrificati i diritti dell'esistenza... Vivere nella vita, parlare nella lingua: sicché la sintesi alla quale l'arte non può rinunciare senza perire avvenga nella vita; e la sua chiave sia posta nell'umano... Poiché ciò che non ha avuto questa sanzione dolorosa, e non è passato per questo che è il più grande dei misteri, il mistero dell'incarnazione, se ci tenta, ci tenta per un astruso e illusorio gioco della nostra superbia ».

E Poulet, nella citata intervista, alla domanda di Bigongiari sulla « nuova concretezza postsimbolista » rispondeva appunto: « Mi sembra assolutamente vero che la nostra epoca si opponga — poniamo — all'epoca di Mallarmé, nel senso che essa è sempre più preoccupata del tema dell'incarnazione ». Ora Ungaretti ha proprio sperimentato nella propria esperienza poetica e critica l'urgenza di questo tema. Ricordiamo, ad esempio, la citata *Nota* alla traduzione dei *Quaranta sonetti di Shakespeare* (già pubblicata in « Poesia », I, gennaio 1945), e, ne *Il Deserto e dopo* (Mondadori, 1961) le ben note pagine di *Elea e la primavera* (aprile 1932).

⁽²⁾ « ...quell'attitudine dell'intelletto degli artisti a oggettivare le idee nella loro essenza sensibile » (*Nota* ai *Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 16).

⁽³⁾ *Ragioni di una poesia*, « Inventario », cit., p. 12.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 13.

in essa insondabile non è, come per De Robertis, l'ineffabilità dello scatto che la solleva in un'altra vita (lo scatto ed il mistero della poesia), ma il denso mistero esistenziale di cui essa integralmente partecipa, pur opponendovisi: un mistero «naturale» preesistente alla poesia, dialetticamente opposto alla razionalità della «misura» («non la realtà, ma il mistero non è misurabile»), ugualmente connaturato alla fisicità come alla mente dell'uomo. Forse proprio questa preesistenza del mistero alla poesia (o il rapporto dialettico che essa instaura con quello) di ascendenza chiaramente simbolista era ciò che oscuramente De Robertis avvertiva come da sé alieno (seppure interamente coincideva con Ungaretti nella concezione della poesia come «miracolo» e come miracolo catartico) quando poneva certi limiti all'interpretazione ungarettiana del Petrarca («Un Petrarca, a dir vero, passato attraverso Mallarmé, di forte sapore simbolista»).⁽¹⁾ Certo è che Ungaretti ha restituito al Petrarca non solo la scoperta della funzione centrale della memoria umana (memoria come resurrezione del reale, invenzione del mondo, vittoria sulla morte) nella sua componente platonica,⁽²⁾ ma anche (col suo versante barocco),⁽³⁾ la drammaticità dei suoi nodi psicologico-formali⁽⁴⁾ (si veda ad esempio l'analisi ungarettiana del tema della vecchiaia, «l'irrimediabile decomporsi del proprio corpo», «il senso nel petto del rodimento dei

⁽¹⁾ *Altro Novecento*, cit., p. 15.

⁽²⁾ E nella stessa tradizione platonica in cui si colloca Petrarca, egli vede collocata anche la propria poesia: «Tutta la mia poesia è un modo platonico di sentire le cose» (dirà nel Commento alla *Canzone della Terra Promessa*; cfr. *Morte delle Stagioni*, Fogola, Torino 1967, p. 141).

⁽³⁾ «...Al Barocco chi insegnò come nella disciplina ferrea delle convenzioni e rendendone più sublimi i rigori, l'arte si potesse liberare solo per violenza d'invenzione? Il maestro anche in questo fu, pare incredibile, il Petrarca... Non si tratta che di un sonetto di equilibrio vertiginoso. Tutta la fantasia del Barocco, del secolo che può vantare di più è tutta già qui...». (Cfr. in «Primato», cit., p. 167). E si ricordino sul Barocco, queste altre osservazioni ungarettiane: «Fu appunto in quel momento... che la verità dei sensi è dichiarata in arte clamorosamente... In quel momento... il linguaggio ha, per ubbidire agli inviti della poesia, da trasformarsi da capo a fondo e diventa linguaggio estremamente sensuale, estremamente violento, per ossessione della morte... La verità dei sensi è riconquistata con gesto di liberazione dalla storia, forsennato, assurdo, facendo appello alla fantasia... agli strazi delle passioni del cuore» (*L'artista nella società moderna*, in «Aut. Aut.», n. 11, sett. 1952, p. 385).

⁽⁴⁾ «Occorreva questa volta, come sempre, appellarsene al Petrarca, e convenire ancora una volta nella convinzione che una logica poetica non si fonda e non sussiste solo nel potere fantastico delle parole, ma anche nella loro sostanza psicologica come nella loro vocazione e aspirazione e chiarificazione e testimonianza ideale. Nella sostanza psicologica delle parole risiede quello slancio plastico che... le fa toccanti come realtà...» (*Nota ai Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 29) «Potere fantastico delle parole» «Sostanza psicologica» e «Testimonianza ideale» sono termini nati dal dibattito con Gargiulo e che ricompaiono immutati in De Robertis: «Perché dietro il potere fantastico delle parole e di tutti i dati stilistici, anche noi, caro Gargiulo, sentiamo che c'è tanta sostanza psicologica e testimonianza ideale; purché ... non entrino come sostanza, come testimonianza per sé. Che diano solo il tono, e noi lo avvertiremo dalla qualità del tono» (Cfr. *Primi studi manzoniani*, cit., p. 118).

minuti »),⁽¹⁾ lo « slancio plastico » e insieme la concretezza fonico-timbrica delle sue metafore e della sua voce, e, nel corpo del linguaggio, la dialettica tra sogno e memoria, la lenta crescita della memoria, il suo immediato rifluire nel sogno.⁽²⁾

Nel *Secondo discorso su Leopardi*, Ungaretti scriverà:

Il Leopardi aveva da esprimersi, e per esprimersi proverà i mezzi verbali e su di essi, sui loro effetti, mediterà e giudicherà... Era un filologo, un poeta, che sperimentalmente, sul vivo della carne delle parole, delle parole che portavano nella loro carne i segni di una storia, d'una lunga età, sul vivo della propria carne e della propria anima che le parole verranno ad esprimere, cercherà gli effetti desiderati.⁽³⁾

Ora, proprio nel linguaggio petrarchesco egli precisava quello che Foscolo, seguito da De Robertis, aveva indicato come la « quintessenza » spremuta dalla tradizione, ma spostandone attivamente la portata critica: non si trattava tanto di un'opera di distillazione, quanto di « riesumazione », vale a dire si trattava di concepire la lingua poetica non come selezione filtrata di eleganze verbali, ma come il luogo ove la parola possa ritrovare, nella propria sostanza, il proprio spessore storico temporale, nella propria presenza vivente, la morte e l'assenza dei tempi e degli oggetti e delle persone.⁽⁴⁾

Una lingua riesumata: ecco il miracolo del Canzoniere. Una lingua riesumata nelle pulsazioni ingenuie d'una lingua nuova nella quale l'infinito si rifletteva al pensiero accrescendosi di colpo d'una luce di migliaia d'anni d'esperienza; d'una luce antica.⁽⁵⁾

Ed ecco che la parola poetica, affacciata sull'assenza, viene a trovarsi colma di memoria, di una memoria storica che in essa ha depositato la tradizione,⁽⁶⁾ e di una memoria originaria che per oscure radici (« per un'attrazione di radici abissale ») la lega alla fondazione, alla

⁽¹⁾ Cfr. « Primato », cit., p. 168, *Nota ai Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 15-16, e *Nota alla traduzione della Fedra di Racine*, cit., pp. 9-10.

⁽²⁾ Il tema del rapporto sogno-memoria è centrale e costante nella poetica e critica ungarettiana. Cfr. l'esame critico di tale rapporto compiuto da Bigongiari nel saggio « *Tra Campana e Ungaretti* », in *Capitoli di una storia della poesia italiana*, cit., pp. 367-69.

⁽³⁾ Nel citato numero di « Paragone », pp. 17-18.

⁽⁴⁾ « Una volta un linguaggio durava secoli, e dai tempi del Petrarca fino al Barocco è linguaggio evocativo d'oggetto assente: linguaggio ideale, linguaggio mentale, linguaggio astratto... Gli artisti dell'ultima metà del secolo XVIII alla prima metà del XX secolo... hanno restituito alla memoria l'importanza tormentosa che essa possiede... » (*L'artista nella società moderna*, 1. cit., pp. 385-390).

⁽⁵⁾ *Secondo discorso su Leopardi*, 1. cit., p. 4.

⁽⁶⁾ « Le maggiori rivoluzioni in arte sono quelle che avvengono rispettando la tradizione. L'arte della parola ha in sé la facoltà d'astrazione e continui dunque a svilupparla per la sua via naturale, recuperando il passato, inventando il domani » (*Discorso per Valéry*, 1. cit., p. 46), e, nella propria poesia della *Terra Promessa*, egli si vede appunto impegnato nello stesso problema: « quello di suscitare una realtà mitica, una realtà che trasfiguri il linguaggio per profondità di memoria, o se volete per profondità di storia » (*Morte delle stagioni*, cit., p. 134).

« struttura » umana dell'universo (« noi siamo portati a preoccuparci di quegli sviluppi che danno situazione magari a un albero in un paesaggio; di quella trama di rapporti che non tollera spostamenti se non subendo un cambiamento di carattere ») ⁽¹⁾ che si manifesta all'uomo quando gli oggetti « dal fondo degli spazi e dalla notte dei tempi... siano in grado di ritrovare d'improvviso il loro nome e di soverchiarci, di abbagliarci, e di spaventarci con la bellezza della loro presenza ».⁽²⁾

È chiaro lo straordinario acquisto critico che una tale concezione comporta nell'intelligenza delle implicazioni semantiche del linguaggio poetico (nel portare alla luce questi giacimenti di memoria), e come, attraverso la dialettica sogno-memoria (e figura-memoria), essa permetta di saggiare insieme l'accamparsi fermo della figura ed il « riflusso » in essa della memoria (lo spessore dei significati che in essa si annodano) in una sorta di doppio livello di impulsi semantici, ma strettamente, indissolubilmente, legati (« quando cioè il vocabolo è reso atto a passare di continuo dal sogno all'infinito dei grovigli e degli impegni della memoria » ⁽³⁾): ed è questo forse il lavoro che resta ancora da compiere estesamente ed analiticamente sul corpo della poesia petrarchesca. Ma comunque il grande lavoro critico ungarettiano, sia nei suoi testi di critica in atto (seppure sinora dispersi in giornali e riviste) sia nei suoi vivi e sensibili riflessi nella qualità della sua poesia, valse proprio a sollecitazione e sostegno dell'intensa meditazione critica che, intorno alla metà del Novecento, trovò nel Petrarca uno dei suoi centri di convergenza esemplari.

Il problema centrale che dal De Sanctis veniva consegnato alla critica novecentesca era quello della irreperibilità di una « storia » organica della poesia del Petrarca, della dispersione, frantumazione statica e « monotona » della sua lirica, e, di conseguenza, del rapporto fra psicologia e poesia.

« Questo amore è dunque la prima pagina di un romanzo, ci manca il romanzo o la storia... Qui hai una folla di piccoli accidenti, situati l'uno fuori dell'altro: i fatti variano, il fondo rimane lo stesso. Parimente i sentimenti restano sterili, ciascuno chiuso in sé, senza

⁽¹⁾ *Ragioni di una poesia*, l. cit., p. 8.

⁽²⁾ *Storia di una traduzione*, l. cit.; e si ricordino alcuni passi della Lettura del I canto dell'Inferno, assai significativi per quel problema della storicità umana del linguaggio poetico capace di restituire all'uomo il proprio legame con la « natura », che sarà il problema costante dell'Ungaretti maturo. « ...Si ha, per tremito timido di ombre... consapevolezza della magia della parola che lega dal primo all'ultimo giorno del mondo tutta la umana fatica: si ha, ecco, memoria... ecco che tra i vivi e i morti si prosegue il dialogo e che, tra la natura e l'uomo, ha luogo il legame storico... Dunque il primo modo di conoscere dell'uomo è la poesia... Più tardi... sapremo che la natura vuota, l'aveva riempita l'uomo umanizzando, popolandola di nomi quasi avesse creato il mondo lui... » (*Lettere Dantesche*, cit., pp. 6-7-9).

⁽³⁾ *Storia di una traduzione*, l. cit.

progresso o connessione... Onde il *Canzoniere*, anzi che un poema, si potrebbe chiamare il giornale dell'amore, un giornale di tutti i fenomeni fuggevoli, che appaiono nel nostro spirito, fissati in verso».⁽¹⁾ Il Sapegno fu certo fra i primi ad avvertire l'esigenza di superare l'*impasse* desanctisiana volgendo la propria ricerca verso l'« unità » del *Canzoniere* « nell'eguaglianza e nella continuità del tono poetico, cioè nella personalità coerente e profonda dello scrittore ».⁽²⁾ Fino dal '36 egli impostava la propria soluzione del problema sulla duplice necessità di « mettere in rilievo l'accento di umanità profonda ed intensa che anima queste liriche contro gli assertori di un Petrarca mero letterato ed artista abilissimo ma freddo »⁽³⁾ e d'altra parte di combattere « quei critici che... riducono il *Canzoniere* a una specie di romanzo d'amore autobiografico, e annullano... quell'atmosfera di trasfigurazione e di stilizzazione, in che consiste il carattere propriamente poetico della poesia ».⁽⁴⁾

Tuttavia la « stilizzazione », attraverso la quale Sapegno recupera l'unità petrarchesca al di fuori dell'autobiografismo come dell'« artificio » (di eredità desanctisiana), non trova tanto il suo fondamento in un'idea della poesia come luogo di una « metamorfosi integrale » (della vita e dell'uomo) nel linguaggio, quanto nell'idea di un « superamento » che si attua attraverso una « contemplazione » (« Piuttosto che una passione ad animare la poesia del Petrarca sta lo studio e la contemplazione del gioco delle passioni ormai dominate »)⁽⁵⁾ cioè attraverso un dato ancora psicologico che il linguaggio poetico, in un « dopo » ideale, viene a riflettere (« La confessione del Petrarca non è l'immediata espressione di un sentimento, bensì il risultato di una lunga meditazione dell'animo su se stesso, di una riflessione, che non è originariamente poetica, bensì potremmo dire psicologica... »).⁽⁶⁾

Proprio mentre Sapegno toccava uno degli acquisti più saldi della critica petrarchesca, quello cioè di legare la poesia del *Canzoniere* al complesso dell'opera latina e volgare, di reimmergere quella poesia nella continuità di un'esperienza variamente articolata, dalla quale era stata per troppo tempo avulsa, egli segnava anche, tra quel « prima » e quel « dopo », una sottile linea di scissura che altre poetiche critiche novecentesche tenderanno invece a colmare.

⁽¹⁾ F. De Sanctis: *Saggio critico sul Petrarca*, Napoli 1890, cap. III, pp. 96-8.

⁽²⁾ N. Sapegno: Prefazione (in data agosto 1936) e Introduzione all'antologia petrarchesca *Dalle Rime e dai Trionfi*, La Nuova Italia, 1947, pp. 20-21.

⁽³⁾ Dalla citata prefazione. Si ricordi la descrizione desanctisiana del linguaggio del Petrarca: « Mira a comprender molto in poco, a condensar pensieri e immagini... Come nella scelta e nel collocamento delle parole, così nella struttura del verso è artificiosissimo, maestro così detto di melodie, che spesso mentre la parola ti dà l'immagine, la melodia te ne dà il sentimento, quasi testo e musica... Ha l'idolatria della parola non pure come l'espressione dell'idea, ma staccata, presa in sé come suono... Le sue parole son tutte col blasone, tutte pietre preziose... » (l. cit., cap. V, p. 125).

⁽⁴⁾ Dalla citata prefazione.

⁽⁵⁾ Dalla citata introduzione.

⁽⁶⁾ Ibid.

«La lirica del *Canzoniere* presuppone idealmente tutto il lavoro di riflessione e di meditazione, l'esame di coscienza, starei per dire..., che costituisce per molta parte la materia delle opere latine minori». ⁽¹⁾ In quel «presupposto» è misurata, appunto, una distanza occupata da un'operazione psicologica (la «contemplazione» distaccata, l'analisi interiore) che offre alla poesia «quel che vi ha di torbido e di incompasto nell'animo del poeta... già dominato, "rintuzzato" come diceva il De Sanctis», vale a dire un dominio ottenuto già «prima» della poesia e che la poesia, «dopo», è destinata a trascrivere. Spostare il problema critico dalla zona del dominio psicologico-intellettuale a quello della zona del linguaggio poetico significò trovare — esemplificato dal Petrarca — un diverso rapporto tra psicologia e poesia, ed impostare su altre basi la questione dell'unità del *Canzoniere*, della sua frantumazione statica, della sua monotonia. ⁽²⁾ La «metamorfosi» che ha luogo nel linguaggio diviene allora il centro gravitazionale delle operazioni critiche dietro alle sollecitazioni delle splendide soluzioni offerte da Ungaretti e da De Robertis.

La soluzione ungarettiana, dove, nel «linguaggio evocativo d'oggetto assente: linguaggio ideale, linguaggio mentale, linguaggio astratto», i singoli momenti trovano la loro sotterranea unità come «momenti della mente considerati nel fluire memore che li rende inseparabili l'uno dall'altro», ⁽³⁾ e, nella dialettica tra «sogno» e «memoria», le parole acquistano non solo «potere fantastico», ma «sostanza psicologica», la soluzione ungarettiana, dico, colloca nella parola (parola mentale, parola di memoria) quella «tensione» che investe il linguaggio di tutte le sue implicazioni: per cui il «presupposto» (vitale o psicologico) non è più un antecedente, ma una sorta di stratificazione interna alla sostanza stessa del linguaggio.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ Un notevolissimo lavoro in questo senso è stato compiuto da Francesco Flora nella sua impostazione del problema petrarchesco secondo il «vigile pensiero moderno» (cfr. il capitolo dedicato al Petrarca della sua *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, Mondadori, 1940), vale a dire secondo una concezione del carattere assoluto ed autonomo, intimamente risolutivo e liberatorio della «forma» poetica. Ma proprio il consegnare alla poesia questo valore di totale liberazione, finisce per cancellare dal linguaggio poetico (e soprattutto da quello petrarchesco, assunto anche Flora come parametro assoluto) ogni elemento drammatico, di quel dramma, cioè, che Ungaretti e De Robertis preservano, inserendolo nel rapporto presenza-assenza o vita-poesia, come componente ineliminabile della catarsi poetica. La poesia petrarchesca veniva così ad essere collocata, come dirà poi Luzi, in un «limbo»: quell'«eliso dei suoni» che il Flora celebra a conclusione del suo capitolo petrarchesco, dove in una concezione della «musica», appunto come puro suono, spogliato da ogni carattere semantico, rischia di consumarsi e svanire il potere stesso significante della parola in un puro gioco di «figure sonore»: «...così del Petrarca è da dire che nel tono distrugge la parola, distrugge quei suoni significanti e figuranti onde nasce la sua poesia. E questo è l'eliso dei suoni... Ora la immagine di tutta la sua poesia ci si dispiega in puro Olimpo, coi suoi giovani suoni e il giovane tempo, come una platonica idea di un mondo doloroso e lieto che nascerà; come la memoria musicale e tersa di una vicenda antica che il giovane Apollo ricanta alla serenità degli dei» (p. 250).

⁽³⁾ Nota alla traduzione dei *Quaranta sonetti di Shakespeare*, p. 20.

La soluzione derobertisiana, che definisce i singoli momenti come « variazioni », o meglio, con espressione mallarmeana, « recommencements » (« riespressioni necessarie... ricapitolazioni... vere e proprie rivoluzioni. E vi partecipa, e vi si riscatta e trasfigura, tutte le volte, l'intera vita ») ⁽¹⁾ e coglie nella « fatalità » (« credo alla fatalità d'ogni singola opera d'uno scrittore, alla fatalità di ciascuna parte d'ogni singola opera ») ⁽²⁾ una sorta di legge, di necessità interiore al sistema dell'opera intera, che tiene strettamente interdipendente ogni sua parte — colloca nello « stile » il « luogo » in cui, « in una sfera di luce bianca » si attua il punto di fusione tra la « condizione alla poesia » e la poesia (ed il lungo lavoro e tutta la congerie dei « presupposti » o delle « condizioni » istantaneamente si fondono nell'oggetto poetico, entro il quale soltanto saranno recuperabili dal critico come storia interna della poesia).

Parola e stile, dunque, come delimitazione della alterità sostanziale della poesia che si è costituita nel momento in cui il discorso poetico ha preso figura nella pagina ed entro la quale soltanto si esercita il « dominio » o la « demiurgia » del poeta. ⁽³⁾

Sarà proprio la costituzione cosciente di questa alterità del mondo del linguaggio che permetterà a Contini (operando sul terreno tecnico-stilistico l'avvicinamento tra « coscienza mallarmeana » ed « estetica dell'espressione » e così portando nell'area crociana l'esperienza della poesia moderna) di individuare il « sistema » dell'universo poetico-linguistico del Petrarca, e di reperire le leggi che reggono le « direzioni... dell'energia poetica », le quali, operando, vengono a costituire punto per punto il sistema stesso. Proprio negli anni medesimi del lavoro di Ungaretti e di De Robertis sul Petrarca si colloca anche il testo continuiano del *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (Sansoni 1943, ma datato 1941): testo fra i più decisivi per la critica petrarchesca del Novecento. Entro la controllabile e controllatissima figura fisica del linguaggio petrarchesco, quello che il critico controlla e misura (« svincolato... da ogni possibilità d'inter-

⁽¹⁾ *Studi*, p. 42.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 10.

⁽³⁾ Negli stessi anni un giovane critico poneva ugualmente, se pur su basi totalmente diverse, il problema petrarchesco in una zona di assoluta autonomia formale, rescindendo decisamente ogni rapporto con la « vita » (in senso biografico o psicologico). Adriano Seroni nella sua *Apologia di Laura* (che dà il titolo al volume di saggi pubblicato presso Bompiani nel 1948) datata 1941, porta cioè alle estreme conseguenze la linea critica derobertisiana (« E verrebbe da chiederci con quale autorità sia possibile parlare in Petrarca di una « lunga passione ». Se passione fu, essa fu intellettuale, poté consistere nello sforzo di trasfigurare un'immaginazione umana in una astrale architettura », p. 17), ma spostandosi su una posizione che non solo De Robertis non poteva più accettare (« Eppure nelle *Rime* Laura è tutto; e quanto quel libro sia radicato nella vita dell'uomo, non è chi non senta. Difficile sarà cogliere il rapporto, inabissato in quel suo discorso segreto, ma c'è. ...L'amore di lei, nella vita dell'uomo, fu ben altro dunque che un episodio, fu un grido invito », *Primi studi manzoniani*, p. 124), ma che egli stesso poi rifiuterà per verificare una consistenza « storica » della poesia che la sottraeva al cielo intemporale delle attività astrattamente metafisiche.



3 - Franz Radziwill: *Natura morta* (1933)



4 - Franz Radziwill: *I piedi di Erika* (1953)

pretazione psicologica») è il conflitto e « la resistenza metafisica delle sostanze », è la costituzione di un universo perfettamente equilibrato e conchiuso (« alchimia tra fisse mura ») nel quale si opera la « trasformazione » fisico-metafisica della poesia.

L'aver analizzato e indicato così lucidamente le qualità e quantità del linguaggio petrarchesco (« Sono tessere, ma di queste tessere Petrarca compone il suo mondo, come se gli fosse stato assegnato un totale fisso di materiali... », p. 23), gli permette appunto di penetrare nel processo di quella « alchimia », con il suo *quantum* di magico, che presiede alla « trasformazione »: « ...al di dentro [dell'area del latino come lingua "normale"] è la lingua della nutrice e del paradiso, una quantità limitata su cui ha presa solo il procedimento magico della trasformazione: dentro l'orlo di quel pozzo è l'*opus magnum* » (p. 24). *Opus magnum* che, nel costituire l'universo e il sistema della poesia, anche costituisce l'universo ed il sistema del mondo. Così il gioco delle antitesi e delle equivalenze nel bisticcio Laura-lauro, Apollo-sole, lega le « sostanze », « fonda un sistema di universale compenetrazione della natura »; così la « dicotomia », scoperta come attributo fondamentale del linguaggio petrarchesco, è la figura del « due di Petrarca, lo spacco fra cielo e terra, come la divaricazione tra riso (gioco) e pianto », per cui « fin nelle endiadi è l'universo che gli appare scomposto. Le affermazioni, evidentemente unitarie, della sua più alta poesia nascono sopra un'incrinatura e uno scontro » (p. 34); così « l'unità trascorre sulla pluralità d'un mondo analizzabile e confuso » grazie al « sistema d'equilibrio dinamico che regola i movimenti di un' "idea" e di "tono" ». Così, all'estremo, la realtà stessa del mondo, degli accadimenti nel mondo (con i loro riflessi psicologici), può costituire una pura ipotesi di lavoro nell'esercizio dell'operazione poetica. (Sulla constatazione « che esistono rime in vita posteriori a rime in morte » egli inferisce: « La sola conseguenza che l'interessi qui è che l'interpretazione direttamente psicologica... vada esclusa dall'esegesi petrarchesca: ai nostri fini la morte di Laura potrebbe anch'essere in tutto una semplice ipotesi tematica, una chiave di più per far risuonare a nuovo un pari motivo... » [p. 45]).

L'oggetto della ricerca critica continiana sul Petrarca era dunque « l'assoluto » (una espressione « perfetta, conclusa, immutabile »): quella stessa immagine dell'assoluto che tormentava critici e poeti in quegli anni con il suo limite di impenetrabilità, e che sollecitava la mente positiva e scientifica di Contini a scoprire, con acuta implacabile indagine « ravvicinata », le leggi che dall'interno la governano, ponendosi risolutamente al di fuori del rapporto poesia-psicologia, poesia-vita, che invece era rimasto il nucleo interno della soluzione critica di Ungaretti e di De Robertis.

In una zona di ricerca diversa, era la stessa immagine di assoluto che si poneva come meta sfuggente (e sfuggente per la sua inesauribile carica di virtualità) al lavoro degli ermetici.⁽¹⁾ Ma se proprio « l'autenticità » della poesia poteva garantire questo margine di asso-

⁽¹⁾ Si veda sulla poetica degli ermetici l'ottimo studio di Silvio Ramat.: *L'Ermetismo*, La Nuova Italia, 1969.

luto (non tanto al risultato ultimo, quanto al lavoro, all'esperienza della poesia), si comprende come l'attenzione di Carlo Bo si fermasse, nel '41, piuttosto che sul Petrarca, sui lirici del Cinquecento, su quei testi poetici, cioè, ove il petrarchismo aveva consumato fino all'osso il peso del «tema», e la totale obbedienza ad esso si poteva ribaltare in una totale «disobbedienza», che permetteva al poeta «l'uso completo dei suoi mezzi», una volta abolita l'accezione comune della «sincerità» in «un'esercitazione continua, una ricerca elaborata e compiuta di poesia».⁽¹⁾

La forza di tale poesia sta appunto nel nessun conto iniziale del tema in quanto risorsa d'originalità, nel suo procedimento interiore e meditato su un oggetto di cui si conosce già la possibilità d'eco e di luce.

Ed ancora:

Il loro tema è uno strumento, e strumento difficile e contrario: è nonostante la sua presenza che la poesia deve essere suscitata... Qui non c'è più nessuna relazione diretta con la memoria attiva di un intervento umano... Nel loro verso la poesia siede al di sopra, magari al di là della parola pronunciata...⁽²⁾

Se qualcosa si doveva rimproverare ai petrarchisti cinquecenteschi, era proprio il loro cedimento di fronte al coraggio di una totale «disumanizzazione»: «Se si fossero liberati dal minimo compromesso... avrebbero ottenuto dei risultati di una singolare purezza, avrebbero lavorato su degli oggetti metallici, su un vocabolario passibile di quotidiana creazione, su dei segni da interpretare colla loro intensità di poesia».⁽³⁾

L'immagine di poesia che Bo delineava nei cinquecentisti risultava da una misura di quei testi con il metro di un ideale poetico in cui una relazione contingente con l'«umano» veniva abolita solo per attingere quella «vera vita che nasce da questo eterno confronto della nostra anima con il senso totale della verità»; ⁽⁴⁾ che rifiutava il gioco limitato delle occasioni e delle passioni per cogliere «l'uomo al momento di massima presenza, in un

⁽¹⁾ *Lirici del Cinquecento*, a cura di Carlo Bo, Garzanti, Milano, 1941, Introduzione, pag. 4-5. Ricordiamo anche lo scritto di Bigongiari *Disobbedienza al tema* (in «Campo di Marte») 15 aprile 1939, ora ripubblicato da R. Iacoppi in *Campo di Marte trent'anni dopo*, Vallecchi 1969, pp. 100-3) che si concludeva: «Perduti i temi, i pretesti, ognuno è con se stesso: vinta la propria psicologia, l'usanza mondana, davanti all'eliso di un'inquietudine finalmente spirituale, perciò, davanti alle singole operazioni, tecnica...» e l'altro di poco precedente (*Ragionamento sulla civiltà*, in «Campo di Marte», 15 sett. 1938) e le parole che, parallelamente, lo concludono: «...dovrà prima rappresentarsi non più il dramma sperimentale di una logica troppo protratta e subitamente creduta nella sua assuefazione, ma una scena dubitativa ovunque di sé, delle proprie apparenze tematiche. Una crisi di persone».

⁽²⁾ Introduzione ai *Lirici del Cinquecento*, pp. 5-11.

⁽³⁾ *Ibid.*, pag. 16.

⁽⁴⁾ *Letteratura come vita*, in *Otto studi*, Vallecchi, 1939, p. 11.

gioco d'assoluta coscienza, in una completa definizione d'intelligenza»: ⁽¹⁾ ma è sintomatica la preoccupazione che l'operazione critica condotta da Bo sui cinquecentisti suscitò in De Robertis. Il suo grido di allarme, che riconduceva perentoriamente dal petrarchismo al Petrarca e, nel Petrarca stesso, definiva e contrapponeva i « due » Petrarca (quello caro ai cinquecentisti e l'« altro », assunto come simbolo della poesia stessa), ⁽²⁾ era proprio rivolto a salvaguardare un rapporto (come sappiamo, catartico) arte-vita che si consumasse, per forza di stile, direttamente nel linguaggio poetico (conservando la presenza dialettica dei due termini) e non sopra una eliminazione, riduzione, sopra un dominio o superamento già ottenuto per forza di letteratura come base di partenza per l'operazione poetica (come la consunzione del « tema » descritta da Bo, l'assunzione delle occasioni come « oggetto metallico », « vocabolario passibile di quotidiana creazione »). Il richiamo al Petrarca (si ricordi che il principale testo derobertisiano di critica petrarchesca, *Il valore del Petrarca*, è proprio appoggiato sulla relazione polemica con il Bo dei *Lirici del Cinquecento*) significava per De Robertis il rifiuto di questo soccorso offerto dalla « letterarietà » (come, altrove, dalla psicologia) (« ...l'atteggiamento d'un Bo... a considerare la lirica dei cinquecentisti... tutta salvaguardata in una forma spiccatamente letteraria, come fosse un amuleto invisibile » ⁽³⁾), per affidare alla poesia il compito, ogni volta, di affrontare la « vita » e riscattarla (« Nessun'altra poesia, come la sua, si immerge, si sprofonda nel lago del cuore, e se ne leva intemerata ») di compiere ogni volta *ab imis e in toto* la sua trasformazione integrale.

E proprio il Petrarca offriva ai « compagni di strada » di Bo il termine di confronto per la loro operazione spirituale e poetica, ma in modi tanto più segretamente drammatici, se riportati alla possibilità che Ungaretti e De Robertis avevano avuto di identificare l'oggetto esemplare della loro ricerca — come suprema liberazione — nell'universo della poesia petrarchesca.

La tensione drammatica che permea l'intero discorso critico di Luzi (come è consegnato ad esempio nel libro *L'Inferno e il limbo*) nasce proprio dalla situazione posta preliminarmente nello scritto che dà il titolo al libro e che è appunto una situazione di relazione al Petrarca, di confronto tra un'immagine della poesia, non solo statuita dal Petrarca, ma al Petrarca affidata (o restituita) dalla poesia novecentesca, con le istanze poetico-critiche che la terza generazione andava elaborando nella propria esperienza.

Luzi ha stupendamente indagato « la grande trasposizione lirica petrarchesca », la « concentricità » del suo universo poetico intorno al soggetto uomo, definendola con la metafora critica del cerchio, dalla sfera: la sfera perfetta nella quale Petrarca si è chiuso, chiudendovi insieme la poesia.

⁽¹⁾ Ibid., p. 19, e a p. 26: « Non si pensi inoltre che questa letteratura rifiuti la vita, no, l'accetta soltanto in un grado di maggior purezza o come simbolo svelato ».

⁽²⁾ Cfr. *Studi*, cit., pp. 32-33.

⁽³⁾ Ibid., p. 45.

Pervengono qui per essere elaborati secondo un ritmo interno, pieno di discordanze, ma fuso nell'armonia inevitabile di un globo personale, perfetto ed esclusivo, gli elementi essenziali della vita oggettiva. L'opera di discernimento fu una naturale violenza dello spirito petrarchesco che mirò a sostituire se stesso, nella ricca vicissitudine del suo esilio, nella sua unica superstite presenza, alla storia fisica del mondo... La poesia del Petrarca si sviluppa infatti su se stessa per filiazione, come si conviene a uno spirito così conchiuso e concentrico, isolato, appunto, nel suo limbo.⁽¹⁾

Ma questa sfera assoluta della poesia nella quale Ungaretti poteva riconoscere la terra promessa della essenza incorruttibile, della « materia guarita », e De Robertis la « misura perfetta di quell'imperfetto che è l'uomo », ecco che assume in Luzi anche la dimensione di una « pigione », e, parallelamente, la dimora in essa assume il senso, il peso, di una sorta di esilio. Se l'identificazione poesia-Petrarca (e quindi se stesso-Petrarca) può compiersi per Luzi a livello di una nozione di eternità (dove la realtà appare « già toccata nell'intimo della sua luce estrema che proviene dall'aldilà del tempo, non possiede più alcun carattere episodico, brilla deposta nella sua fissità eterna »⁽²⁾), così come a livello di una nozione di memoria (« la memoria è l'unica dimensione in cui all'uomo è consentito di vivere intensamente »⁽³⁾); se la memoria petrarchesca gli appare anche contenere la stessa tentazione orfica che si insinuava nella situazione presente della poesia (« Essa lo isola e lo riassorbe, volto all'indietro in una fissità orfica ») ed il « circolo » stesso del Petrarca gli si rivela « perennemente contaminato dall'irrazionale per cogliere, nella sfera della poesia, anche gli impulsi che salgono dall'abisso »⁽⁴⁾; tale possibilità di identificazione è sottoposta ad un controllo critico che scopre (come dicemmo, drammaticamente) la zona di una non-coincidenza irriducibile, o almeno l'apertura di un dubbio che mette in crisi, dall'interno, il rapporto con Petrarca. « Sarebbe difficile dire che posto occupa la realtà in questo cerchio prima, e poi nella sfera, in quale stato essa filtra all'interno: noi possiamo ritrovarla in segni e simboli... » (p. 18). Perciò constatare la verità dell'asserzione che « la nostra letteratura procede da Petrarca », « significa, purtroppo, anche l'aver dovuto procedere di là dove il mondo si era già richiuso, negato, o per lo meno allontanato in un fantasma dello spirito » (p. 19), e constatare insieme che « accettando Petrarca, la nostra letteratura si trovò fin dai suoi inizi a compiere delle capitali e definitive rinunzie » (p. 20). Per questa ragione, scrivendo, nel '47, della *Situazione della poesia italiana di oggi*, Luzi

⁽¹⁾ M. Luzi: *L'Inferno e il Limbo*, Marzocco, 1949, p. 20.

⁽²⁾ Ibid., p. 19.

⁽³⁾ Ibid., p. 26.

⁽⁴⁾ « Le sue aperture (della ragione) sono a un tratto occupate dai fantasmi risaliti da un dominio che essa non può scrutare, le conclusioni rimesse in discussione, riaperte, interrogate di nuovo. Il suo lavoro è continuo e contraddittorio addirittura nell'essenza, ma reso armonico dalla solitudine in cui si riflette... » (p. 19).

poteva riproporre la stessa relazione drammatica con i maggiori della tradizione ottocentesca, « per intendere la forza e insieme la chiusura con cui il loro mondo si presentò ai più giovani. Apparve ad un certo momento che essi avevano confermato, direi quasi assicurato l'idea stessa della poesia, ma nello stesso tempo l'avevano bloccata, resa immobile ».⁽¹⁾ Il grande compito della poesia italiana che è stata classificata col nome di Ermetismo (o meglio di quei poeti, ciascuno con la sua distinta voce, che si maturarono negli anni dell'Ermetismo) e della critica che implicitamente o esplicitamente si muoveva in parallelo a quell'esperienza poetica, fu appunto il compito di penetrare nel cerchio dell'universo poetico petrarchesco, come una sorta di cuneo, con una forza dirompente, sbloccandone la immobilità in cui tutta una tradizione poetica l'aveva sigillata, per farvi penetrare il movimento e il divenire, per stabilire un rapporto dialettico fra noumeno e fenomeno, per riconnettere l'atemporalità alla storia, nel tentativo di ridare una voce alle cose: « lasciar parlare le cose ». Scriveva ancora Luzi (riferendosi alla tradizione poetica italiana):

In questa poesia manca la voce dei fenomeni, la voce intrinseca della terra, tanto è occupata tutta dalla presenza ostinata del soggetto e della sua immobile coscienza... Come potevano essi darci un'immagine o una visione, il senso della presenza o dell'assenza delle cose, l'alternativa fondamentale della vita e della morte, dell'essere e del nulla dentro di noi?⁽²⁾

La poesia di Luzi, nell'arco del suo evolversi, costituirà appunto una risposta a questa interrogazione, ed allo stesso modo andava elaborando la propria risposta Bigongiari: una risposta poetica continuamente sollecitata, rimessa in causa, dialettizzata, dalla sua matrice critica, da un lavoro critico, cioè, che forse mai come in questo scrittore apparirà così intimamente legato al lavoro poetico. Se proprio il rapporto tra essenza ed esistenza, tra essere e divenire, è il centro tematico della sua poesia, nella dialettizzazione dei due termini del rapporto fino all'unità (unità dinamica e non statica) del « divenire essente » (« credo

⁽¹⁾ Ibid., p. 22. Più recentemente, in pagine assai rilevanti, Luzi ricerca ed indica in Rebora quella « idea diversa di poesia » che la sua generazione ha inseguito, non direi opponendola a quella che aveva trovato il proprio emblema nel Petrarca, ma piuttosto facendola evolvere da essa, dopo essere penetrata in quel cerchio stesso con il proprio movimento verso una totalità integrale: » e cioè un'idea dinamica e magmatica anteriore alla cristallizzazione » (cfr. *L'azione poetica di Rebora*, in « L'Approdo Letterario », n. 42 (nuova serie), anno XIV, aprile-giugno 1968). Un'idea della poesia — e quindi della critica — che rifiuta la trascendenza catartica del linguaggio poetico per cogliere in questo linguaggio una realtà non risolta ma anzi perpetuamente in crisi, non un superamento (o trasfigurazione) delle antinomie del « mondo », ma anzi una totale integrazione dell'uomo nella concretezza antinomica dell'universo, una totale partecipazione all'energia, appunto, magmatica che la percorre. « Esorcismo e magia, che sembrano inseparabili dall'immagine imperante, sempre un po' petrarchesca e apollinea, del poeta "artifex", sono bruscamente allontanati dal Rebora e sostituiti dall'energia intrinseca della materia stessa da lavorare e riluttante alla forma... » (p. 47). Qui Luzi si avvicina alla « tesi estrema » di Bigongiari « in direzione materiale e immanentistica », come l'ha definita Macri (cfr. il dibattito *Che cosa è stato l'Ermetismo* tenuto a Firenze il 21 febbraio 1968 e pubblicato nel n. 42 (nuova serie) dell'« Approdo Letterario », p. 107). Per la poetica critica di Bigongiari rimando al mio studio su questo scrittore in *I Contemporanei*, Marzorati, 1969.

⁽²⁾ Ibid., p. 123.

a una verità come avverarsi del vero »),⁽¹⁾ anche la sua critica porta in sé, operante, quello « stato di contraddizione » che mette a contatto, nella ricerca sulla poesia, l'atemporalità con la storia, l'immobilità del testo con il proprio inarginato movimento.⁽²⁾ Di fronte al problema dell'« assolutezza » del linguaggio poetico (così come lo avevano posto, in modi diversi, De Robertis e Ungaretti, con il loro recupero paradigmatico del Petrarca) la sua ipotesi è, risolutamente, quella della « relatività », di uno stato di relazione, cioè, dove non si mira tanto a una « materia guarita », quanto ad una materia che « impegna la propria anti-materia », di un linguaggio nel punto continuamente accertato e avvertito dalla propria crisi, fra « stato » e « movimento »⁽³⁾. Non per nulla la riflessione critica bigongiariana ha impostato il problema Petrarca proprio su questi due poli, spostando dinamicamente l'interpretazione novecentesca del Petrarca lungo questa doppia direttrice. Bigongiari non ha sinora dedicato al Petrarca quell'organico « saggio » cui una storia della critica petrarchesca potrebbe far riferimento, e tuttavia penso che la sua importanza possa considerarsi decisiva proprio nell'ambito di questa storia, tanto il Petrarca è continuamente presente come sotteso termine di relazione al livello sia di critica che di poetica, e tanto questa relazione viene a incidere sulla sua immagine novecentesca.

« Petrarca da tanto è la nostra lettura, noi contemporanei abbiamo riportato il suo libro fra i testi essenziali... La sua lezione stilistica è centrale nella storia dello spirito poetico contemporaneo... »,⁽⁴⁾ scriveva nel '46, ed abbiamo osservato, all'inizio di questa nostra ricognizione, come la nozione bigongiariana di « emblema », posta fin dal '37, abbia orientato gran parte dell'esplorazione moderna del Petrarca. Ma anche, fin dal '37, alla nozione

⁽¹⁾ Cfr. *Torre di Arnolfo*, Mondadori, 1964, Note, pp. 197-8.

⁽²⁾ La linea di demarcazione che Bigongiari traccia tra la propria attività e quella derobertisiana nel suo *La storia interna di De Robertis* (« L'Approdo Letterario », n. 25, gennaio-marzo 1964) passa appunto lungo il crinale della storia: « storia interna » per De Robertis, internata nell'unicum dell'opera dello scrittore, da cogliere con la « mente indovina »; storia anche esterna per Bigongiari, necessitata dal perpetuo processo dialettico della poesia « che fa storia ». « Chi pure ha imparato da De Robertis a leggere i testi più misteriosamente "dati" dal Novecento e i classici "da dare" al Novecento, ha contrapposto questo "stato di contraddizione" che lega la poesia alla storia... la continuità di una dialessi storica, la necessità di un'opposizione che nasce all'interno di una verità... » (p. 63). Del resto fin dagli scritti di « Campo di Marte » l'esigenza dell'elemento dialettico, di opposizione, in una concezione della poesia come « processo » era chiaramente avvertita (« Ogni opera è un'analogia che, nel meccanismo dell'elaborazione, ha bisogno del caduco », *Ragionamento sulla civiltà*, « Campo di Marte », 15 sett. 1938). « Appunto nella storia vogliamo salvare questa facoltà di sciogliere il nodo che chiude le apparizioni... », *Disobbedienza al tema*, l. cit. E non solo da Bigongiari: si ricordi, di Gatto, sullo stesso foglio (1 dic. 1938) *Critica integrale*: « La conclusione che si vuol vedere nell'opera di un critico deve essere perciò di natura e di fedeltà morale rispetto alla storia che il poeta e lo scrittore muove e non limita con la sua presenza... Occorre cioè rompere l'esitazione e dare chiaramente alla storia la sua crisi, cioè il suo movimento ».

⁽³⁾ Cfr. *La storia interna di De Robertis*, cit.

⁽⁴⁾ *Il senso della lirica italiana*, cit., p. 96.

di « emblema », Bigongiari affianca, dialetticamente, la nozione di « romanzo », e proprio fra questi due termini (di stato, appunto, e di movimento) si opera la sua ricerca entro il linguaggio poetico petrarchesco.

L'assenza della creatura in Petrarca è continuamente rinnovata nei suoi particolari ritornati invece coll'assiduità d'un emblema. ...Codesta emblematicità... permette più agiatamente tutte le volubilità... e difatti egli è molto più romanzesco di Leopardi e intendo con queste parole mettere in luce l'elemento psicologico della poesia petrarchesca⁽¹⁾.

Una psicologia non intesa come presupposto della poesia, né, ungarettianamente, come « corpo » sensibile della poesia di cui essa si riveste, ma come l'altra faccia della poesia, indissolubilmente legata ad essa nello « stato di contraddizione » che la fa esistere come « scienza psicologica totale » (« sulla quale soffrire il romanzo dell'esistenza, e non eluderlo, non opporvisi »⁽²⁾) dove il « tempo psicologico e poetico » possano coincidere. L'elemento psicologico, cioè il « romanzo », che Bigongiari tende a riaprire nella essenza emblematica del linguaggio petrarchesco (proprio in virtù, reciprocamente, della sua emblematicità) rappresenta l'elemento « moto », che è inseparabile da quello della « stasi » nella sua concezione poetica, vale a dire che tende a restituire al Petrarca quel movimento dell'« esistenza » che l'immobilità dell'« essenza » rischiava di annullare in se stessa.

Il romanzo, come struttura e categoria, possiamo metterlo sotto il segno del divenire, del divenire eracleiteo; la poesia è fissa, immutabile, sempre identica a se stessa: è un modo fulminato dell'essere. Il romanzo è invece sempre relativo a qualcosa fuori di sé: cioè esso non è che la storia del divenire... Il Foscolo... ha nella poesia — questo essere — immesso e cantato quel sacro divenire. Ciò non succedeva dal Petrarca: il petrarchismo cinquecentesco ha immobilizzato il « romanzo » petrarchesco, è in preda ad un tempo finito... Più in qua è la poesia relativa a riprendere il compito, la poesia che ha affidato al « romanzo » la sua assoluta volontà storica.⁽³⁾

Ecco dunque che la linea del linguaggio poetico italiano è ricostruita, ancora una volta, dal Petrarca fino ai contemporanei, ma non più sotto il segno dell'« essere » (della purezza e absolutezza catartica) bensì sotto il segno del « divenire » (o meglio del « divenire sacro dell'essere »), avendo riconsegnato a Petrarca non soltanto la sua suprema emblematicità, ma anche la sua « circolazione interiore », ed una drammaticità non trascesa (come nel rapporto arte-vita proposto da De Robertis), ma punto per punto riproposta e messa in crisi all'interno del linguaggio⁽⁴⁾. Questa è allora la direzione che Bigongiari imprime alla ricostruzione dell'immagine petrarchesca: « ...una lettura di Petrarca, aperta, nostra, deve essere ancora fatta, a mio modo di vedere ...dobbiamo dare la sua giusta individualità a ogni singolo componimento poetico, e dobbiamo sciogliere il flusso che corre tra ognuno di essi, che per noi è un po' come coagulato sotterraneamente dalla luce che sopra vi

(1) *Studi*, cit., p. 48.

(2) *Ibid.* p. 30.

(3) *Il senso della lirica italiana*, p. 148.

(4) Si veda l'esempio di interpretazione puntuale condotta sui versi petrarcheschi della Canzone « Ne la stagione » in *Il senso della lirica italiana*, cit., pp. 97-8.

splende e lo tiene fisso nella sua magia »⁽¹⁾. E questa anche la sua proposta di soluzione al problema frantumazione-unità nel Petrarca (del quale abbiamo ricordato le soluzioni di Ungaretti e di De Robertis): « Sarà poi Petrarca a instaurare un'uguaglianza perfetta dei singoli momenti dinanzi allo strumento della poesia »⁽²⁾, ove quell'uguaglianza perfetta è tale proprio se immessa nel fluire, nel divenire continuo del « romanzo »⁽³⁾. Ma qui anche è il punto di discriminazione sul quale si misura la propria non-coincidenza con l'esemplare esperienza petrarchesca, tra sé e il proprio altissimo *livre de chevet*: come Luzi, anche Bigongiari tende a spezzare l'unità, la chiusura del cerchio, anche se questo cerchio è divenuto per lui non tanto la sfera luziana, quanto « la circolarità perpetua » del movimento interiore. Scrivendo le Note che accompagnano la raccolta poetica della *Torre di Arnolfo* (come quinto momento del suo *Stato di cose*), è ancora una volta Petrarca che si statuisce come necessario punto di riferimento, ma anche di contraddizione:

È, in un certo senso, Stato di cose un canzoniere: ma perché l'autore non ha scelto il titolo onnicomprensivo e più generale? Credo perché il libro non è propriamente un canzoniere, bensì qualcosa di più e qualcosa di meno: un canzoniere sottratto della continua e consensuale presenza del suo consuntivo... Ogni canzoniere la trasferisce e assume in una circolarità che questi miei versi, obbedienti a un loro principio di indeterminazione, a un destino dunque centrifugo — proprio solo in tal modo possono mantenersi fedeli a un centro — certo non comportano⁽⁴⁾.

Alla assoluta centralizzazione petrarchesca si oppone dunque questo nuovo destino centrifugo della poesia (ma, ricordiamo bene, ancora, petrarchescamente, fedele al centro) che tuttavia, proprio ponendosi in relazione con quella esperienza, non solo non la esclude, ma anzi la include ancora una volta, necessariamente, nell'orizzonte poetico, dopo averle impresso un nuovo spostamento, direi una nuova finalità. Perché se è vero, come affermava Eliot, che « ciò che avviene quando è creata una nuova opera d'arte è qualche cosa che nello stesso tempo avviene in tutte le opere d'arte che la precedono », quello che è avvenuto nella poesia italiana del Novecento nel succedersi delle generazioni, è accaduto anche nella poesia del Petrarca, aiutata dalla poesia e dalla critica nel suo « farsi » ininterrotto, nel perpetuo spostarsi della sua consistenza semantica nella coscienza del lettore, dal momento che la poesia vale proprio a provocare la realtà: anche quella realtà di secondo grado che è la poesia stessa, consegnata alla fissità soltanto illusoria di un testo.

⁽¹⁾ Ibid., p. 97, e a p. 113: « ...nel *Canzoniere* ogni singolo momento in sé emblematico, è, in quanto parte di un romanzo interiore, anche a contatto con la "non poesia", con la vita del Petrarca, per cui ha possibilità di vivere in funzione di una prospettiva più vasta, di un tempo che tutto insieme si saldi in unità grazie a questa circolazione interiore ».

⁽²⁾ *Studi*, p. 35.

⁽³⁾ Si veda come il parametro del « romanzo » petrarchesco venga riproposto da Bigongiari ad esempio nell'esame della lirica laurenziana (in *Capitoli di una storia della poesia italiana*, cit., pp. 199-211).

⁽⁴⁾ E, nelle Note in *Stato di cose* (Mondadori, 1968) aggiunge: « Ed ecco perché questo libro non è un canzoniere, e se mai aspira all'apertura del romanzo... un romanzo che non ha scelto la sua historia, che anzi ne è stato provocato, e dunque punto per punto necessitato ».

Documenti

I CINQUANT'ANNI DELLA «RONDA»

a cura di
Giuseppe Cassieri

(in onda sul Terzo Programma nelle due trasmissioni del 14 e 21 maggio 1969)

La domanda: «Perché celebrare i cinquant'anni trascorsi dalla nascita di una rivista letteraria, che agì soltanto per un quadriennio, che ebbe diffusione soltanto fra gli esperti e gli iniziati; della quale il grande pubblico ignora la pur semplice esistenza?» è pienamente legittima. E la prima risposta che si tende a dare è abbastanza semplicistica: che, cioè, da quella rivista prese forza un gruppo di scrittori che son poi divenuti dei «classici» del nostro secolo, e taluno anche autore di larga diffusione; e che i loro nomi stanno nelle storie letterarie scolastiche, le loro pagine nelle antologie della scuola media obbligatoria: da Vincenzo Cardarelli ad Antonio Baldini, da Emilio Cecchi a Riccardo Bacchelli.

Intendiamoci: anche una risposta del genere sarebbe sufficiente a giustificare la nostra rievocazione. Il fatto che in un recente, ottimo dizionario della lingua italiana sia registrata la parola «rondismo» e per essa si faccia riferimento al movimento letterario che nacque con la rivista che oggi ricordiamo, non è trascurabile. A ciò si aggiunga la difficoltà di reperire i fascicoli della rivista, perfino nelle pubbliche biblioteche: e che un'agile antologia fu pubblicata negli anni Cinquanta e che solo oggi, a cura delle Edizioni della Radio Italiana, esce una più ampia antologia curata dal redattore stesso di questa trasmissione.

In realtà, una risposta seria all'ipotetica domanda che abbiamo formulato all'inizio, si può dare soprattutto ricordando che «La Ronda» (uscita a Roma dall'aprile del 1919 al dicembre del 1923) nacque in anni assai particolari della storia della nostra cultura e della nostra società.

Da non molti mesi era finita la guerra '14-'18; la primavera che vide la nascita de « La Ronda » era anzi la prima primavera di pace dopo la grande iattura. E che pace! Non certo tranquilla; anzi grave di inquietudini e di funesti presagi. L'eredità avanguardistica delle grandi riviste e dei movimenti culturali dell'anteguerra (« La Voce », « Lacerba ») pareva essersi dissolta in un moto di generale disillusione da parte degli intellettuali, degli scrittori italiani. Da non poche parti si pensava che tutto fosse da ricostruire.

Gli scrittori che dettero vita a « La Ronda » giungevano a questo loro impegnativo appuntamento da precedenti esperienze: a « La Voce » taluni avevano collaborato; taluni avevano già al loro attivo un'importante esperienza di critica (come Cecchi), di poesia (come Bacchelli), di diaristica della guerra (come Baldini); quanto a Cardarelli, i precedenti parlavano di un'esperienza di attivismo politico (il poeta era stato anche redattore dell'« Avanti! »).

La loro parola d'ordine volle essere un richiamo alla tradizione: a numi tutelari della rivista furono eletti Leopardi e Manzoni. Il richiamo allo « stile » fu il centro dell'attività del nuovo gruppo. Ma non mancò, ne « La Ronda », l'impegno politico: George Sorel e Vilfredo Pareto furono collaboratori abituali del periodico; il dibattito sulla natura del fascismo (che in quegli anni cominciava ad affermarsi) e di conserva la discussione sul socialismo, fanno parte delle pagine più vivaci della rivista.

« Richiamo all'ordine », è stato più volte ripetuto per quel gruppo e per quella rivista. Il pittore Spadini disegnò per le copertine dei suoi fascicoli l'immagine di un tamburino che chiama a raccolta le disperse forze del mondo letterario italiano.

1919: che vuole anche dire, dunque, contemporaneità con la crisi del socialismo italiano, con l'esperienza gramsciana dell'« Ordine Nuovo », con l'esperienza gobettiana che dall'ambito della politica tendeva a trasferirsi in quello della cultura.

Rievocare la nascita de « La Ronda » significa anche toccare di nuovo tutta la complessità del nodo storico di cinquant'anni fa.

A tale nodo storico è dedicata (naturalmente attraverso l'angolo visuale del formarsi del gruppo dei rondisti) la prima puntata della nostra trasmissione: nella seconda le voci di superstiti, di testimoni, di scrittori e critici delle nuove generazioni saranno chiamate a comporre un quadro vivo del fenomeno e della sua portata storica.

Chi e quanti furono i redattori del mensile che con la caratteristica copertina color matrone prese a uscire nell'aprile 1919, non costituisce davvero argomento di disputa; ma sarebbe un far torto alla rivista non rilevarne almeno le giuste apposizioni.

Erano programmaticamente otto, e per mano di *Margutte* (Baldini) se ne offre al lettore curioso una piccola galleria semiseria: Vincenzo Cardarelli « pubblicista », Emilio Cecchi « esquire », Riccardo Bacchelli « possidente », Antonio Baldini « baccelliere in lettere », Lorenzo Montano « industriale », Bruno Barilli « compositore », Aurelio E. Saffi « docente nelle scuole governative », Armando Spadini « pittore fiorentino ».

Tra i collaboratori a frequenza elastica, e i nuovi acquisti: Guglielmo Ferrero, Vilfredo Pareto, Filippo Burzio, Alfredo Gargiulo, Adriano Tilgher, Giuseppe Raimondi, Nino Savarese, Carlo Linati, Alberto Savinio, Eugenio Giovannetti, ecc. minime le presenze di Ungaretti con *Paesaggio* (1921), di Soffici con *Osservazioni intorno alla letteratura russa* (1922) oltre che con un intervento sul Pascoli di C. Michelstaedter con *Scritti inediti* (1922). Un campionario fin troppo evidente di personalità refrattarie al comun denominatore e un equilibrio instabile che spiegano anche per questa via la natura policentrica della rivista.

Del resto, in epoca posteriore, saranno gli stessi redattori a testimoniare della eterogeneità, della casualità della composizione. Lorenzo Montano, per cominciare, incontra Cecchi a Firenze *fortuitamente*. Passeggiano su e giù per Piazza S. Marco infervorandosi su tutto quel che capita senza però elaborare alcun tema in comune. Un giorno vi capita Cardarelli, e i due diventano tre, ma sempre per attrazione dei contrari. I rapporti fra i letterati romani e quelli fiorentini « mancavano, a dir poco, di cordialità ». Qualche anno prima gli uni e gli altri si erano trovati a collaborare insieme a « La Voce », di Prezzolini o, più sporadicamente, alla rassegna « Lirica », i cui intenti erano già ben lontani da quelli perseguiti a Firenze e in cui Baldini, come affermerà un po' ironicamente Prezzolini, « si era cavato il gusto delle oscurità ricercate ».

Nel conoscere Cardarelli, Lorenzo Montano è colpito dal « tono spesso perentorio » del suo eloquio, e più ancora dal fatto che « egli non lo assumesse mai gratuitamente ».

Gli altri « romani » incutono un certo disagio nell'ex lacerbiano per il loro atteggiamento ipercritico, piuttosto scostante e demistificatorio. Era un po' come trovarsi, dopo un periodo di vita studentesca, tra uomini fatti. « E — aggiunge subito Montano — non che mancasse il buonumore. Credo anzi che tra i futuri redattori de "La Ronda" vi fossero alcuni degli uomini più mordaci e spiritosi dell'Italia letteraria di allora ». Ma i lazzi non vi avevano corso. Uno dei pochi tratti che persone così diverse avevano in comune era dunque « quella maturità indipendente dagli anni ».

Dal canto suo, Bacchelli, spiegando ai lettori della « Fiera Letteraria », nel 1928, come egli fosse giunto a « La Ronda », confida: « La mia istruzione era tutta di materie letterarie, storiche, con certe scalmane di politica moralistica che mi fanno, nel ricordare, un po' ridere e un po' arrabbiare. Così attrezzato, mi incontrai, nel 1910, col movimento vociano. Da poco vi ero entrato, quando conobbi Cardarelli all'inaugurazione della Libreria de "La Voce"... Cardarelli era un autodidatta, nel più completo significato della parola... Ho detto male come scolaro di me, non dirò bene degli autodidatti... ».

Infatuato di Romain Rolland, Bacchelli si accapiglia subito con Cardarelli, feroce stroncatore di quell'idolo. Il bolognese non accetta i colpi « lucidi e freddi » del poeta di Tarquinia, e i due si separano con reciproco discredito. Solo su un punto avevano raggiunto un barlume di concordia: accettando dall'*Estetica* di Croce una definizione della poesia come fatto intuitivo, sentivano entrambi il bisogno di risalire al valore umano di quel *fatto*, alla sua incidenza morale. Una premessa troppo vaporosa, tuttavia, per far sperare in un sodalizio futuro.

Finita la guerra, « durante la quale — annota Bacchelli — io scrissi le *Memorie del tempo presente* e ognuno in sostanza ebbe da fare quel che poteva e quel che doveva », il primitivo nucleo dei rondisti si ritrovò provvisoriamente attorno a un piccolo periodico di Bologna: « Raccolta », fondata e diretta da Giuseppe Raimondi. Ed è questa « Raccolta », almeno per un parametro anagrafico, che si trova a tenere a battesimo il periodico romano e a sospingerlo verso più larghe ambizioni.

Organizzata la redazione in una « bicocca » di Piazza Venezia, si trattava di stendere un programma che fosse insieme un riepilogo e una sintesi delle polemiche interne e un concentrato di orientamenti per il selezionato pubblico cui si rivolgeva.

L'incarico se lo assunse Cardarelli col suo *Prologo*, in cui tra l'altro si legge:

« Non sembrerà un paradosso se diciamo che dai classici per i quali, come per noi, l'arte non aveva altro scopo che il diletto, abbiamo imparato ad essere uomini prima che letterati. Il vocabolo *umanità* lo vorremmo scrivere nobilmente con l'h, come lo si scriveva ai tempi del Machiavelli, perché s'intendesse il preciso senso che noi diamo a questa parola. Dai romantici abbiamo ereditato un razionale disprezzo per la poesia mitologica che si fa ancora ai nostri tempi sotto il pretesto della sensibilità e delle immagini. Abbiamo poca simpatia per questa letteratura di *parvenus* che si illudono di essere bravi scherzando col mestiere e giocando la loro fortuna su dieci termini o modi non consueti quando l'ereditarietà e la familiarità del linguaggio cono le sole ricchezze di cui può far pompa uno scrittore decente... Eviteremo perciò di proposito di far chiasso con delle formule che mandano odore di muffa e di giovinezza. Immaginiamo degli ordini abbastanza vasti che ci permettano di pensare privatamente alla salute della nostra anima. Il nostro classicismo è metaforico e a doppio fondo. Seguitare a servirci con fiducia di uno stile defunto non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare, insomma, la tradizione della nostra arte. E questo stimeremo essere moderni alla maniera italiana senza spatriarci. L'Italia sta per divenire un paese moderno: ecco la stupenda e sconfinata promessa che si offre al nostro avvenire artistico e spirituale. Ritardata la nostra modernità di più di mezzo secolo, a causa di avvenimenti storici che non è il caso di discutere, e rifatta l'Italia nazionalistica e provinciale nelle arti, la nostra letteratura in traducibile e poco valida ad attestare la nostra universalità fra le nazioni contemporanee, forse è giunto per noi il momento di uscire e di farci intendere in questo contagioso crepuscolo della civiltà europea ».

Il programma è così vasto da sfiorare la cosmogonia. Arte come diletto, il richiamo al Machiavelli, classici e romantici, l'attacco implicito ai futuristi, agli immaginisti, e in fondo a tutte le correnti contemporanee, e infine quello « stile defunto » che vorrebbe dire niente altro che realizzazione di nuove eleganze... Un passo più a sinistra c'è D'Annunzio; un passo più a destra il bon-ton ereditato dal *Marzocco*.

Più avanti, in un brano dello stesso *Prologo*, emerge una generosa bugia, una delle poche scritte su « La Ronda », là dove Cardarelli scrive:

« Allorché viene alla luce qualche fatto nuovo, la prima cosa che occorre domandarsi è il perché e la ragione. Noi possiamo rispondere che l'uscita di questa Rivista trova la sua giustificazione nella consanguineità degli elementi che la compongono. Quasi tutti gli scrittori che vi collaboreranno regolarmente si conoscono da lungo tempo, e sono cresciuti, si può dire, insieme. Amici di gioventù se non d'infanzia. Una spontanea affinità di gusti, di cultura, d'inclinazione, doveva condurli naturalmente a raccogliersi intorno a questa pubblicazione ».

Nulla di meno esatto. Nonostante alcune coincidenze di luogo e di tempo, mai rivista del quarantennio presentò una redazione così poco consanguinea, di così scarse affinità elettive, più restia all'atmosfera comunitaria. Non per celia i « sette » furono anche chiamati « i sette nemici » de « La Ronda »; non a caso nessuna tematica è stata collegialmente affrontata, se si eccettui il distratto referendum pascoliano (e anche qui: senso di opportunità, collezione di pezzi, non convergenza di fuochi estetici).

Non a caso, infine, Cecchi riannodandosi alle riserve del Sapegno dichiarerà:

« Una cosa sembra che sia stata capita da tutti, ed è questa: che non si trattò, ne « La Ronda »... d'una chiesuola neoclassica o accademica, d'una conventicola di stretta osservanza impegnata in un artificioso programma di reazione letteraria. Basta citare il nome di Bacchelli, Baldini, Barilli, Cardarelli, Montano, per dover riconoscere che sarebbe stato difficile trovare e mettere insieme scrittori di tendenze più indipendenti ».

E Lorenzo Montano, nel 1954:

« Allora, molti dal di fuori la credevano una consorteria, una società di mutuo incensamento, mentre la realtà era diversa: le congratulazioni vi correivano scarsissime. Poca, o nessuna collaborazione redazionale. Al massimo capitava che Cardarelli, consegnandomi un libro giunto in redazione e scostando verticalmente indice e pollice per una decina di centimetri, mi dicesse: « Vorrei che tu mi facessi un pezzetto come quelli del Supplemento letterario del Times » ».

Questo costante arpeggiare di singole e riottose egemonie, viene però da chiedersi, non sarà per caso il segno preminente de « La Ronda », tale da porsi in contrasto con l'aspetto ben più coesivo de « La Voce » e di « Lacerba »?

Anche a tacere il dubbio che un periodico debba fondare le sue aspirazioni sull'assoluta omogeneità delle premesse e sulla sperimentata complementarità dei redattori, e non piuttosto su una continua, e non prefigurabile tensione degli elementi che la fanno vivere, resta la considerazione più obiettiva che neppure « La Voce » e « Lacerba » presentarono, in fondo, un verbo univoco e una concordata linea di sviluppo.

Ma, a parte le somiglianze non tutte esteriori con le riviste che ne costituirono l'antecedente, « La Ronda », pur nel divario dei suoi motivi conduttori, contribuì a corporizzare almeno tre diffusi atteggiamenti del primo dopoguerra: lo *specialismo*, il riconoscimento dell'*Estetica* crociana come cardine delle poetiche contemporanee, e, più percettibilmente, il *giolittismo* in politica, che per i rondisti si traduceva nella salutare doccia fredda contro la retorica dannunziana, contro i mistici, i solipsisti, i « poeti di un verso solo » e gli anarchici.

La prima di queste esigenze trovava, in verità, anche fuori de « La Ronda », i suoi fervidi cultori, e anzi i suoi più espliciti antesignani. Nello stesso 1919, infatti, la reazione al confusionarismo parlamentare e culturale aveva dato esca a una rivista intitolata « Volontà », diretta da Vincenzo Torraca, nutrita di articoli di Luigi Russo, di Salvemini, di Calamandrei, di Lussu, e con un'intesa programmatica che Luigi Russo, così riassume:

« Lo specialismo era la nostra ossessione. Volevamo essere tutti degli specialisti. E in quella rivista collaboravano specialisti del problema pedagogico-scolastico, specialisti dei problemi di politica estera, specialisti dei problemi della giustizia, specialisti persino del problema sardo... ».

E ancora, all'unisono con l'antigiovanilismo de « La Ronda »:

« Nei primi vent'anni del secolo c'era stata la mitologia letteraria dei "giovini" (giovini con la *i* perché così voleva D'Annunzio). Dal "Leonardo" di Papini, all'"Hermes" di Borgese, a "La Voce" di Prezolini, a "Lacerba" di Soffici, si ebbe per l'appunto questa mitografia letteraria della giovinezza. I nostri poeti, i nostri letterati, sempre maestro il D'Annunzio, avrebbero voluto fissare la loro fisionomia "giovine" in un'immagine perpetua ».

E Cardarelli, quasi negli stessi giorni:

« Essere giovani significa costituire una promessa, una simpatica e audace promessa, verso la quale il mondo poteva anche mostrarsi prodigo di fiducia e di condiscendenza. Da qui nasceva che a noi era dato illudersi... Ora siamo fatti grandi. La realtà è tutt'altra. Le persone che ci ritrovano dopo tanti anni ci guardano preoccupate, non riconoscono più in noi quei bravi ragazzi amabili e affettuosi che non siamo mai stati. Hanno l'aria di chiederci spiegazione del tempo passato. Sostenere questi incontri costituisce un imbarazzo pietoso. E ciò vuol dire proprio che noi non siamo più giovani. Che importa che i nostri anni siano sempre pochi? Non è il tempo, è il metodo, la fedeltà temeraria a un proposito, la silenziosità delle intenzioni che rendono adulta la vita ».

Circa l'influenza di Croce sulla rivista, essa fu intensa almeno nella misura in cui ne furono consapevoli i suoi redattori. E non soltanto per gli scritti di Gargiulo e per gli attacchi rivolti ai tiepidi crociani da un pulpito fortemente oltranzista, ma proprio per la penetrata convinzione che il crocianesimo costituisce l'unico vero spartiacque nel corso della vita italiana.

Finanche nel referendum per Pascoli i conti si risolsero in favore di Croce e dei suoi orientamenti. I più autorevoli, da Cecchi a Gargiulo, riportarono nel limbo il poeta di *Mirica* e i più ottimisti si appigliarono al saggio di Serra. Pascoli non era certo il poeta che potesse ingolosire gli scrittori de « La Ronda ». Ma il dibattito nacque più che in onore di Pascoli, a disdoro dei pascoliani.

Nel corso di quel referendum, un corsivo redazionale che giureremmo uscito dalla penna di Cecchi avvertiva i suoi lettori:

« Quando vi entrammo in mezzo, lo stato della questione su Pascoli era questo: a parte la maggiore o minore competenza, a parte l'insolenza di alcuni squalificati della grammatica, si cercava da tutti di sfuggire ai termini della discussione per polemizzare sul conto di Benedetto Croce. E su questo svolto nacquero (e più sarebbero nate) infinite variazioni sul tema dell'insensibilità crociana e sull'ineffabilità della poesia. Quanto a noi, su Pascoli, non avevamo niente di nuovo da dire. In fondo, quel che ci stava a cuore (oltre la voglia di istruirci da qualcuno di questi promettitori di mirabilia nella poesia pascoliana) era di chiamare a spiegazione (anzi di mettere a punto) i partigiani dell'ineffabile critica della poesia ».

Dopo questo non troppo velato accenno polemico, il corsivo prosegue:

« Vorremmo chiedere: se le bellezze di Pascoli sono ineffabili, se la sensibilità è ineffabile, perché non dev'esserlo anche l'insensibilità? In altri termini: se di queste cose non si può parlare, state zitti! ».

Parallelo al crocianesimo che determinava la cultura attiva di quegli anni e difendeva i più avvertiti dal rischio della faciloneria o degli slittamenti nell'esotico e nel mistico, riconducendo continuamente il discorso all'incertamento delle verità, il giolittismo rappresentò per i rondisti l'altra valvola di sicurezza contro i riflussi di una situazione politica tendente o al grezzo demagogismo o al neo-nazionalismo o al rivoluzionarismo palingenetic. Il che non significava adesione compatta, come da taluni fu creduto, alla politica giolittiana, ma piuttosto una scelta preventiva, un parteggiare per chi propugnava il poco immediato al molto illusorio, l'onesto « retrivo » all'avventura fine a se stessa, l'ordine, magari ingiallito, al caos.

In un vivace articolo rondesco apparso nel luglio del '21 e intitolato *Esatta descrizione di Montecitorio*, lo stesso Montano canta e decanta in Giolitti il garante di quelle libertà prive di iridescenza che stanno per essere travolte dal regime:

« Sopra lo sterminato oceano di parole siede canuto e vigile, l'onorevole Giolitti. Non appena lo si vede (e senza saper di politica) si scorge subito il perché del suo lungo dominio. Egli appare già nel fisico d'una struttura assai più compatta che quella dei suoi colleghi. È difficile descrivere l'impressione esilarante e addirittura farsesca che fanno le sue prime

parole su chi non l'abbia mai udito. Una voce un po' gutturale, lo spiccatissimo accento piemontese, il suo gestire inelegante e ponderoso richiamano irresistibili un notaro di campagna, né sono meno notarili le sue dichiarazioni. Dinanzi a gente che per ore si è sgolata nelle più apocalittiche denunce di patria e di pericolo, fallimenti, guerre civili, catastrofi, egli riesce a discorrere di non so che regolamento. Alle metafore risponde con i paragrafi, alle invettive coi capiversi, e disperde la fiumana della più impetuosa eloquenza nelle aride sabbie della procedura. Ma a chi gli avrà detto che il Carro dello Stato danza sopra un vulcano, egli troverà il coraggio di rispondere che le eruzioni saranno discusse col bilancio dei Lavori Pubblici ».

Alla base di questo non celato *agrément*, sono le teorie del Ferrero e del Pareto, specie là dove essi puntualizzano rispettivamente il problema delle masse operaie in rapporto al bolscevismo, e quello del fascismo visto più come una graziosa sirena, da cui non si sa se sia preferibile essere afferrati o dimenticati, che come una svolta involutiva del Paese.

Scriva il Pareto nel gennaio del 1922:

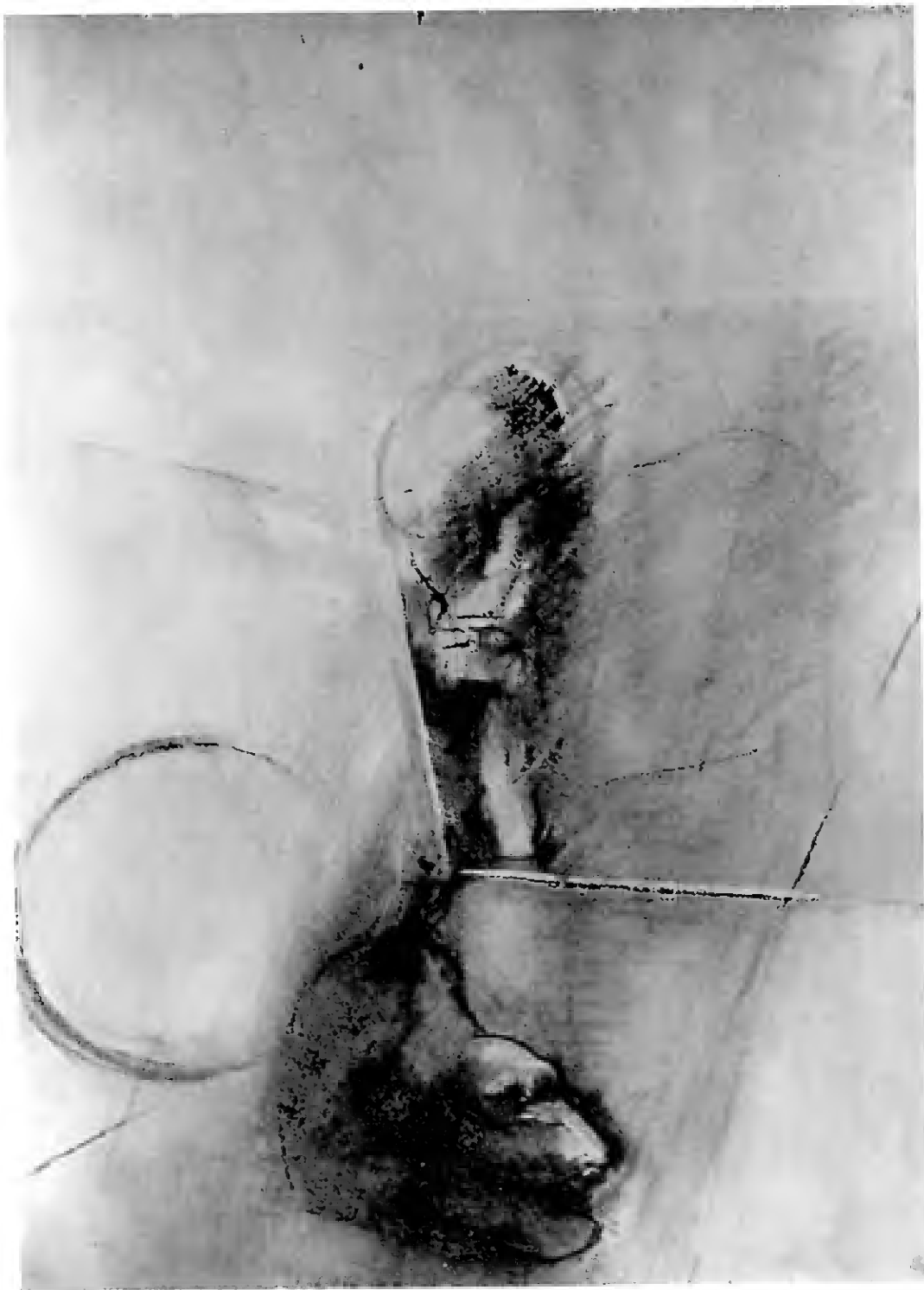
« Il Parlamento inclina a diventare una riunione di combriccole, di cui scopo principale è il ripartirsi i beni dello Stato. Da ciò hanno origine i governi di coalizione, la noncuranza per gli altri uffici del Parlamento, come approvare i bilanci, fare le leggi, ora sostituite da decreti-legge, accettati dalla coalizione imperante, non troppo avversati dalle altre che sperano di occuparne il posto. Intanto, compagnie di ventura scorrazzano il Parlamento, offrendo (contro adeguati compensi politici) o negando il proprio appoggio ai ministeri; i quali quindi traggono spesso origine non da un voto della Camera, ma da intrighi dei corridoi. In tanto sgretolamento della pubblica autorità hanno conveniente sede le violenze delle *leghe rosse, quelle dei fascisti, ed altre che potrebbero venire* ».

Ma fascismo o indifferentismo, democrazia parlamentare e lotte di classe, non è su questo terreno che « La Ronda » può fondare le proprie benemeritenze. A parte Montano coi suoi brillanti asterischi, a parte le collaborazioni di Ferrero, di Pareto e di Burzio, gli interessi rondeschi erano professionalmente letterari; talvolta alessandrini, spesso caustici, illuministici: tal'altra di ricognizione archeologica (lo *Zibaldone* di Cardarelli) e tal'altra ancora raddomantici con la bacchetta di non so che gusto erratico (le traduzioni da Stevenson o da Chesterton o da Thomas De Quincey e da W. Yeats).

Il demone del periodico, accade di chiederci, dove sarà allora, se la rivista non « inventa » la prosa d'arte, se non si affanna a denunciare e a propugnare problematiche, se non è centripeta ma anzi centrifuga, se non è nettamente dentro o contro un particolare clima storico, se non agita questioni suscettibili di futuro?



5 - Franco Francese: *Bestiario 1* - Dispera di elevarsi



6 - Francesco Francese: *Melanconia del Dürer*

Mai come per « La Ronda » la risposta è ambigua. Tra le riviste novecentesche, l'unica in cui ragioni critiche e veleni, amori e rivolte, speranze e attese non circolino, è proprio quella che aveva sottratto a Firenze il primato dei periodici letterari trasferendolo a Roma. Baldini è soltanto un a-latere di Cecchi, Cecchi di Baldini, Cecchi di Cardarelli, Cardarelli di Barilli e così via. Stanno insieme, ma i dialoghi sembrano tangenziali. Ogni redattore è una tessera musiva, ma della propria opera in composizione più che della rivista di cui dovrebbe far quadro. La curiosità di trovarvi cedimenti e sbavature resta frustrata. La stessa aneddotica è come un motivo *in vitro*. Si vede tutto, con una chiarezza che un po' attira, un po' infastidisce. Gli umori, man mano che nascono, si cristallizzano. Non sono più umori ma graffiti.

Qualcuno ha definito quel periodico un mirabile muro a secco. Immagine forse non lusinghiera, ma quanto mai attinente. Mentre per tutte le altre riviste del quarantennio l'aspirazione più o meno velata era di dar vita a un moto spirituale, a un rivolgimento, a un tentativo di ideologia, di metodo, rifondendo di volta in volta le scorie che vi si accumulavano, per « La Ronda » le preoccupazioni furono squisitamente particolaristiche. Non puntavano all'edificio, ma alla pietra, al bugnato, convinti che bastasse lavorare sul materiale di cantiere perché l'intero venisse su con i crismi della potenza e della resistenza. La parola, dunque. Ma non come delirio di veggenti, bensì discorsiva manifestazione di una civiltà, di un civismo da professare. Tanto è vero che proprio da « La Ronda », più che dalle altre riviste fra il 1903 e il 1922, sono poi maturati quegli scrittori che, restituendo alla parola la sua validità descrittiva (Bacchelli in prima fila, e Baldini, e poi Barilli, e lo stesso Cecchi), operarono un deciso passaggio dalla prosa « in sé » alla narrazione aperta. E in fondo, se un moto progressivo ci fu nei rondisti, questo riguarda proprio lo scrivere narrando e non le nuove eleganze auspiccate da Cardarelli in virtù dello « stile defunto ».

Fin qui abbiamo cercato di inquadrare i quattro anni de « La Ronda » nel periodo storico in cui è maturata questa rivista con qualche riferimento abbastanza preciso, sembra, alle riviste antecedenti naturali de « La Ronda » stessa e particolarmente a « La Voce ».

Ci eravamo riproposti un intento non celebrativo naturalmente parlando dei cinquanta anni de « La Ronda », ma, così, di una puntualizzazione critica di questa rivista per quel che volle rappresentare, per quel che mantenne dopo quel che promise. È per questa ragione che, potendolo e nella misura in cui è stato possibile, abbiamo raccolto alcune testimonianze di scrittori che direttamente, o non direttamente, hanno avuto un interesse per il « rondismo », per « La Ronda », per questa rivista, punto di incontro certamente di esperienze a un tempo estremamente italiane europeizzate, se così si può dire. E prima di tutto la voce di Bacchelli, l'unico superstite dei sette savi — come egli stesso dirà probabilmente — come si diceva negli anni in cui la rivista veniva diffusa, « i sette savi » o i « sette nemici de La

Ronda»; era un po' il riflesso delle polemiche che comportava questa posizione rondista. Ma al di qua e al di là dei consensi, dei dissensi, degli umori che circolavano intorno alla rivista, a cinquant'anni di distanza forse col naturale distacco degli anni sarà più possibile avvertire nella testimonianza di Bacchelli un riesame pacato di quella esperienza di prima gioventù letteraria.

Sentiamo appunto Bacchelli.

BACCHELLI — Io giunsi a « La Ronda » soprattutto per l'amicizia non soltanto umana, affettuosa, ma anche letteraria e intellettuale che mi legava con Cardarelli. Con Cardarelli e con un insieme di compagni, che costituivano effettivamente un vero sodalizio, ma liberissimo e molto indipendente, risidenti a Roma. E vorrei dire, perché è un fatto anedddotico, ma quasi storico, che « La Ronda » è nata da passeggiate romane e da sedute al Caffè Aragno.

Quindi, ripeto, si può parlare di sodalizio, però intendendolo nel senso più libero, tanto è vero che i sette redattori de « La Ronda », che furono chiamati più o meno ironicamente « i sette savi » poco dopo erano ridotti a sei, perché uno non ci stava più volentieri.

Questo per quanto riguarda la domanda di come io arrivai a « La Ronda ». Che cosa ci ripromettevamo è una questione più delicata: non ci ripromettevamo niente! Ciascuno ci portava le sue convinzioni, il suo temperamento e, siccome eravamo scrittori, ciascuno ci portava il suo stile di scrittore e di uomo.

A cinquant'anni di distanza e alla luce della mia personale esperienza di scrittore, alla luce degli straordinari avvenimenti storici che in questi cinquant'anni sono avvenuti, ritengo effettivamente che « La Ronda » abbia rappresentato un momento essenziale della vita letteraria del primo novecento, e direi non soltanto del primo, in e qualche misura direi anche non soltanto della vita letteraria.

« La Ronda » infatti era indirizzata, ispirata a uno spirito veramente moderno — non modernizzante in senso caricaturale che si usa tanto spesso — in senso veramente moderno, ripeto, quella modernità che può avere il suo patriarca in Wolfango Goethe e i suoi profeti in un Leopardi, in un Nietzsche; e noi anzi, a questo proposito dirò che tendevamo a interpretare Leopardi alla luce di certa estetica e di certa critica luminosa di Federico Nietzsche.

Ma quello che ha rappresentato non soltanto in letteratura, dipende dal fatto che alcuni collaboratori, come Sorel, Pareto, Chersterton, erano collaboratori che intendevano la vita politica, economica, sociale, la esaminavano, e portavano nella Ronda, con alcuni scritti non frequenti ma importanti, portavano una nota direi europea e profondamente attuale di critica, di critica sociale. D'altra parte, a una critica storico-politica ci dedicavamo anche noi, per esempio direi valutando per la prima volta in termini storici la figura, l'opera, il significato di Giovanni Giolitti nella vita italiana e europea.

CASSIERI — *A Giuseppe Raimondi, uno dei collaboratori diciamo così a frequenza elastica de « La Ronda », oltre che direttore della rivista bolognese « Raccolta », in cui furono tenuti a battesimo alcuni dei futuri « rondisti », vorremmo chiedere un ricordo personale, magari affettuoso di quegli anni.*

GIUSEPPE RAIMONDI — Effettivamente io sono stato collaboratore de « La Ronda », ho lavorato a « La Ronda » e persino lavorato nelle vesti di « giovane d'ufficio » diremo così, cioè fungevo da segretario, e questo è durato per l'anno 1919. L'ufficio, la direzione e amministrazione stavano in una stanza bassa e quadrata, al civico numero 88 della Piazza Venezia. Quando vi giunsi, nell'agosto del '19, la prima impressione fu di trovarmi nell'essiccatoio di un pastificio o in uno di quei ripiani sotto il tetto, dove d'estate nelle case della campagna emiliana si tengono i « bijatti », i bachi da seta, sui telai di seta ad asciugare. Una finestra lunga per traverso introduceva il sole e il bagliore accecante che si produceva dalla montagna di marmo bianco, dalla banchisa di gesso e stucco del monumento a Vittorio Emanuele. La stanza, prima di passare alla redazione rondista, era stata la sede di un consolato dell'America Latina, forse Brasiliano, ed il seme di bandone di pinco ancora pendeva sotto la finestra.

I miei rapporti con i redattori de « La Ronda », da Cardarelli, a Bacchelli, a Cecchi, a Lorenzo Montano erano molto buoni già a quel momento, perché l'amicizia con loro era incominciata da un anno prima, al tempo della mia rivista « La Raccolta », rivista che all'incirca si faceva in casa Bacchelli, qui a Bologna in via Arielti 42, ed è uscita il 12 luglio fino al febbraio del '19.

Vi scrivevano oltre i nominati anche Carrà, Soffici, Clemente Rebora, Giuseppe Ungaretti. Fu una rivista che rispecchiava un tempo nuovo della letteratura italiana. Difatti si può aggiungere che ripetutamente Bacchelli mi ha scritto avvertendo che la modesta rivista bolognese fu come il naturale anticipo de « La Ronda » fondata e diretta da Cardarelli, nella quale gli scrittori più anziani di me e di altri come me diedero la prova della loro maturità di scrittori italiani.

La mia collaborazione a « La Ronda » si esercitò in brevi articoli di critica e di recensione dapprima, e in qualche cosa di più personale per la mia formazione letteraria in seguito.

Del mio debito verso gli scrittori de « La Ronda » è stato detto da parecchi critici in occasione della pubblicazione dei miei libri, anche di recente, e non sta a me di precisare i limiti del mio debito; i debiti letterari si pagano anche a distanza di tempo e in modi indiretti. Tuttavia devo dire che riconosco quanto mi fu dato di apprendere sul piano letterario e anche oltre da taluni di quegli scrittori che, « rondisti » o meno, mi furono d'insegnamento nell'avvio del mio lavoro.

CASSIERI — *Eugenio Montale, è noto, non ha mai collaborato a « La Ronda », non sappiamo neppure esattamente quali fossero i suoi personali rapporti di allora con gli scrittori della rivista e tuttavia ci sembra particolarmente interessante ascoltare come risulta al Montale di oggi il clima letterario e non soltanto letterario di quegli anni.*

EUGENIO MONTALE — « La Ronda » uscì tra il '19 e il '22, quindi in una situazione spaventosa per l'Italia impoverita dalla guerra, in una situazione letteraria poco edificante con una inondazione di romanzi ungheresi, di scrittori pornografici d'ogni genere. E « La Ronda » che raccolse quel seme gettato già da Raimondi nella sua piccola rivista bolognese « La Raccolta » sorse con un programma che oggi possiamo dire di restaurazione letteraria. Io naturalmente a quel tempo ero inedito, non collaborai a « La Ronda » (non so nemmeno se sarei stato accolto) ma ero lettore de « La Ronda », lettore un po' distratto, ma compresi che c'era nella rivista una lezione di dignità che bisognava assolutamente raccogliere.

I « rondisti » veri erano pochi: tre o quattro amici, che poi si rivelarono anche molto diversi per temperamento e qualche umorista diceva che si erano divisi il campo. Diciamo, Cardarelli sarebbe stato il lirico, il poeta; Bacchelli il drammaturgo (infatti pubblicò anche un rifacimento dell'*Amleto* nella rivista); Lorenzo Montale il romanziere; per Cecchi restava il posto del saggista di tipo inglese, una specie di Charles Lamb italiano. Poi c'erano appunto altri, come Raimondi, lo stravagante barocco Barilli del tutto diverso dagli altri, e qualche altro minore diciamo, e verso il '22 credo che la rivista morisse, dopo aver dato un esempio di grande dignità e civiltà letteraria: pensavano al Leopardi. Naturalmente non era possibile il rigore leopardiano, la sistematicità anche di pensiero leopardiano in quel momento; in fondo erano dei romantici con aspirazioni classiche.

La rivista morì appunto quando all'alba del fascismo occorreva un impegno molto diverso e che forse i « rondisti » non si sentirono in grado di affrontare e che pochi, con diversa fortuna o sfortuna, affrontarono.

CASSIERI — *Finora abbiamo ascoltato le testimonianze di rondisti come Bacchelli e Raimondi, abbiamo ascoltato Montale come voce estranea al gruppo « rondista » ma come voce culturale di quegli anni. Veniamo in acque più vicine a noi, in acque territoriali anche più tendenziose naturalmente e domandiamo a uno scrittore e a un critico della nostra generazione, Enzo Siciliano, che cosa gli è parso de « La Ronda », che cosa gli sembra de « La Ronda » e se è stata proprio una coincidenza, a suo avviso, che la rivista abbia concluso le sue pubblicazioni alla vigilia del fascismo.*

ENZO SICILIANO — Io non credo al caso e certamente che « La Ronda » chiudesse nel momento in cui il fascismo andava al potere non è un caso, appunto. Cioè, bisogna stabilire se non una concomitanza esplicita (nei fatti della cultura l'esplicitezza talvolta

non ha senso) certe cose non dette, certi fatti non detti, che alla superficie sembrano pure coincidenze, pura casualità e invece a un esame più attento si rivelano per qualcosa di profondamente diverso. Dunque, sì, « La Ronda » ha chiuso le pubblicazioni con l'avvento del fascismo al potere. Potrebbe sembrare, con questo, che da un punto di vista pubblico gli uomini che facevano « La Ronda » non volessero in un certo senso avere niente a che fare con il potere rappresentato dal fascismo, il quale prendeva il potere ad ogni livello, anche a livello culturale, voglio dire, imponendo un certo tipo di politica, immediatamente no, l'abbiamo visto con gli anni poi. Per cui potremmo dire i « rondisti » non hanno niente a che vedere col fascismo.

CASSIERI — *In tutti e due i sensi, probabilmente vuoi dire tu.*

ENZO SICILIANO — No, è che in un certo senso questa affermazione va capovolta. Ti spiego come. Cerco di spiegarmi dal mio punto di vista, sarà una posizione assolutamente tendenziosa, ma credo dal mio punto di vista che sia abbastanza giusta. E cioè direi questo: se « La Ronda » ha chiuso le pubblicazioni con l'avvento del fascismo al potere, essa però negli anni '19 fino a quel momento '22 ha preparato un clima culturale in Italia dentro il quale (non voglio dire che si senta il fascismo) voglio dire che si sente un atteggiamento nei confronti di certi problemi della cultura che certo non era l'atteggiamento del clima prima della guerra che c'era in Italia, nella cultura italiana; il clima fiorentino, voglio dire...

CASSIERI — *Vociano...*

ENZO SICILIANO — Vociano. Cioè « La Ronda » per me rappresenta e prepara una chiusura. Una chiusura che poi il fascismo istituzionalizzerà da un punto di vista politico, etico-politico. Però, sul piano strettamente letterario « La Ronda » prepara questa chiusura: cioè, vedrei un inconscio parallelismo tra « La Ronda » e l'avvento del fascismo al potere. La responsabilità di certi uomini politici come Giolitti nell'avvento del fascismo al potere è grande, pur se Giolitti fece del tutto perché questo non avvenisse. Ma siamo sempre lì, su un piano di ambiguità. Il borghese illuminato...

CASSIERI — *Era giolittiano.*

ENZO SICILIANO — Era giolittiano e si muoveva a quel punto su un piano di ambiguità. Vedi Benedetto Croce. Faccio il nome di Benedetto Croce di proposito, perché « La Ronda » a quel punto rappresenta nel modo più conseguente l'applicazione sul piano della teoria letteraria, « proibiti neganti », rappresenta sul piano della teoria letteraria fino a quel punto la realizzazione più coerente di certi principi dell'estetica crociana. Il « rondista » suo malgrado, è uno, un caso eccezionale di scrittore che, appunto, rompe a mio vedere completamente gli schemi de « La Ronda » e partecipa a « La Ronda », io credò, soltanto per una vicinanza così... affettiva, comunanza di serate passate insieme al Caffè Aragno a Roma: parlo di Barilli, Bruno Barilli...

CASSIERI — *Che forse è la figura più scapigliata del gruppo, indubbiamente...*

ENZO SICILIANO — Non soltanto la figura più scapigliata, ma quello che dal punto di vista stilistico prosegue un discorso che non ha niente a che vedere appunto con « La Ronda » così come ci si presenta. Teniamo poi conto che poi è il Barilli migliore di qualche anno più tardi che del '22.

CASSIERI — *Non per bizzarria, ma a Pasolini, anche come ex direttore della rivista « Officina », abbiamo chiesto cosa gli sembra oggi il clima della Ronda, se si è mai occupato della Ronda, se ha mai avuto qualche curiosità per questa rivista di cinquant'anni addietro.*

PASOLINI — Credo che non ci sia niente in questo momento che mi interessi di meno della Ronda. Saranno stati almeno sei o sette anni che non ci pensavo più e la prima volta, appena mi avete fatto questo nome, non capivo di che cosa si trattasse, credevo che si trattasse di una questione militare. Be' in due parole posso dirvi che non è stata una pura coincidenza cronologica che « La Ronda » sia coincisa più o meno con la presa del potere del fascismo. Cioè « La Ronda » è una rivista di restaurazione, e la restaurazione de « La Ronda » è avvenuta attraverso il purismo linguistico e certe forme di classicismo come sempre. Ciò non toglie che « La Ronda » abbia prodotto dei buoni scrittori; vorrei citare soprattutto Cardarelli, che, benché un pochino falso, un po' di gesso, nel suo classicismo tuttavia ha dato delle pagine molto belle, soprattutto quelle in prosa. Ma anche scrittori come Cecchi, Baldini, sebbene siano poi finiti accademici fascisti, hanno dato delle buone pagine, che in questo momento devo dire non mi interessano. Le cose che ho dette io così crudelmente de « La Ronda » adesso, probabilmente le dirà qualcuno fra venti anni di « Officina », perché credo che le interviste siano sì importanti, si può fare anche una storia della rivista e questa storia della rivista può anche essere una specie di paradigma di una storia letteraria, però non è che nessuna rappresenti veramente uno scrittore, rappresenta un momento della sua attività. E anzi direi che in qualche modo lo deforma, cioè rappresenta quella parte dello scrittore che è più legata al suo tempo, e che è quindi più caduca. Ma io penso che « Officina » rappresenti soltanto in minima parte, per non parlare di me che non sarei oggettivo, mettiamo uno scrittore come Lonetti: non so, almeno tre quarti di Lonetti trasbordano fuori dai confini, ristrettissimi confini di « Officina »; e così anche gli scrittori de « La Ronda » non sono rappresentati nell'età della Ronda se non per la minima parte legata al loro tempo, mettiamo alla restaurazione, alla presa del fascismo, eccetera. E certe loro pagine, quelle che ho chiamato belle così in modo generico, estetizzante, che cosa significa? Significa che sono pagine staccate da questa loro esperienza.

CASSIERI — *Dopo questa serie di interventi, credenze, miscredenze, dichiarate ostilità come si è visto, abbiamo chiesto a Giorgio Luti, critico anch'egli della nuova generazione e autore, tra l'altro, di un volume di saggi: Cronache letterarie tra le due guerre, non tanto un bilancio critico, quanto una risposta più globale sul senso storico, oltre che strettamente letterario, della rivista che non ci è parso gratuito riproporre, per l'occasione del cinquantenario, nell'arco culturale del primo Novecento.*

GIORGIO LUTI — Sono convinto che il rapporto tra letteratura e società sia di notevole importanza all'interno della rivista, e che quindi sia da sfatarsi definitivamente l'immagine di una « Ronda » fuori dal tempo, unicamente impegnata a risolvere in termini stilistici il dibattito culturale di quegli anni.

Detto questo, bisogna intendersi sul tipo di operazione che la rivista venne proponendo. A mio parere « La Ronda » assume una funzione restaurativa non trascurabile, un compito normativo che ha forti agganci con la delicata situazione politico-sociale del paese. In altre parole, alla rottura futurista ormai in fase declinante e alla sopravvissuta mitologia dell'estetismo dannunziano si contrappone l'attendismo rondiano, che esprime abbastanza chiaramente la volontà di ricostruire un ordine ed un equilibrio di alta marca borghese.

Quindi ritengo che « La Ronda » rappresenti sul piano letterario il tentativo di conciliare le istanze di una cultura attualizzata, quella derivata dallo stampo vociano, con il tronco più solido della tradizione: Leopardi e Manzoni; e, sul piano politico-sociale, il tentativo di riportare nell'ala della grande madre borghese la spinta eversiva dei propri figli degeneri. In questa luce mi sembra si possa spiegare la ripresa normativa dei canoni dell'estetica crociana, ricondotta alle sue radici con un chiaro rifiuto della strumentazione pragmatistica e misticheggiante determinata sino al decennio precedente la guerra.

D'altra parte, per le stesse ragioni non condivido la sorpresa di alcuni per la presenza di un sottofondo sorelliano ne « La Ronda ». Anche in questo caso non si tratta, almeno mi pare, di una utilizzazione eversiva, sul tipo — per intendersi — di quella messa in atto dalla mistica fascista, ma, al contrario, di una ripresa della traduzione crociana dei miti sorelliani, impiegati — parallelamente o quasi all'esame del pensiero di Orian — come documento probante della crisi borghese e parlamentare; quindi, per un ritorno costruttivo degli ideali liberali.

Mi sembra che a leggere bene tra le righe delle *Cronache* di Lorenzo Montano, al quale i rondiani avevano affidato il compito di testimone del loro aggancio con la realtà sociale, si possano definitivamente stabilire i connotati pubblici della rivista, che fu una evidente emanazione dell'ultima crisi giolittiana, il frutto dell'estrema illusione

di poter controllare con gli strumenti tradizionali un processo di rinnovamento di cui ancora non si potevano prevedere gli esiti immediati.

Come siano andate le cose oggi lo sappiamo benissimo. La scelta fu un'altra e la classe al potere preferì la soluzione di forza per risolvere i propri problemi. Certo questo è l'elemento sotterraneo della fisionomia rondiana, ciò che bolle sotto la pentola; all'esterno risulta evidente solo la chiave letteraria dell'operazione in atto. Per cui, il richiamo allo stile e alla tradizione è potuto apparire come il segno di un aristocratico isolamento e quindi come una pura e semplice fuga dal reo tempo. Sappiamo invece che non è stato così.

Finché il fascismo cercò la sua strada, ci fu spazio per l'operazione, o meglio per l'illusione rondiana di riportare il fiume della reazione borghese entro i suoi argini naturali; dopo la «marcia su Roma», col fascismo al potere, non poteva esserci più spazio per un equivoco di questa sorta. «La Ronda» nel 1922 ha già esaurito il suo compito, non resta che arrendersi all'evidenza e piegare la testa: il gioco è già fatto. Quindi, in questo senso non parlerei di opposizione sia pure indiretta al fascismo come causa del silenzio rondiano; piuttosto si dovrà parlare di esaurimento della funzione rondiana nel quadro sociale e politico dell'Italia del colpo di stato mussoliniano. Il compromesso rondiano aveva fatto il suo tempo e il discorso iniziato nell'immediato dopoguerra, in un clima incerto di transizione, non aveva più ascoltatori in grado di intenderlo e di applicarlo. «La Ronda» fu dunque uno degli aspetti della resa senza condizioni della cultura borghese in crisi di fronte alla prevaricazione fascista. Detto questo, voglio aggiungere due parole su quello che per me è l'aspetto positivo della rivista, e precisamente sull'onesto richiamo alla poesia e allo stile in un momento confuso e difficile della situazione culturale italiana. Per me la letteratura rondiana ebbe un suo autonomo significato: il richiamo al Leopardi e al Manzoni, proprio nel pieno del boom dannunziano e pascoliano, ebbe — né poteva essere altrimenti — una sua rilevanza. E se questo non bastasse, aggiungerei la sincera apertura europea dei più significativi protagonisti, Cecchi in particolare, che prelude evidentemente alle scelte future della letteratura di Solaria, questa volta in netta opposizione ad ogni vieto e riduttivo autarchismo imposto dal regime al potere.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Un'accoppiata: Giudici e Bandini

Le ultime due raccolte di poesia pubblicate nella collana mondadoriana « Lo Specchio », quella di Giovanni Giudici, *Autobiologia*, e quella di Fernando Bandini, *Memoria del futuro*, non hanno fra loro molti tratti caratteristici in comune: eppure si possono recensire appaiate, al di là dell'invalsa consuetudine della prassi critica che tende all'abbinamento dei referti sui poeti (un po' come succede per i carabinieri, la polizia stradale, ecc.), non allo scopo di far sorvegliare vicendevolmente i due oggetti del discorso, sì piuttosto per mettere in rilievo la stratificazione nel tempo e nelle maniere di questi due libri. Il lettore di poesia tende naturalmente a leggere le composizioni che trova in una raccolta come se fossero state scritte poco tempo prima tutte di seguito: per questo s'industria ad escogitare una descrizione unificante, che renda conto del funzionamento di un complesso, quale si offre al suo rapido sguardo d'assieme nel presente. Senonché il libro del Bandini, per co-

minciare, comprende nel suo interno ben cinque mazzi di poesie, scritte dal 1959 al 1968 ed ordinate alla rovescia rispetto ai tempi di composizione; dall'altra parte *Autobiologia* di Giudici rilega insieme tutti i prodotti degli ultimi quattro anni, posteriori cioè a quelli apparsi in *La vita in versi* del 1965. Va da sé che in tali condizioni rigore di metodo critico vorrebbe che si analizzassero separatamente quelle poesie o gruppi di poesie, che hanno davvero caratteristiche omogenee: in alcun modo l'impresa può essere condotta in breve spazio, sicché non resta che affidarsi a quegli elementi che possono essere considerati emergenti, a cominciare dallo stesso ordinamento, la cui scelta impegna in maniera irreversibile l'autore.

Giudici, intanto, comincia con *Della vita in versi* (1964) e con questa beffarda filastrocca di luoghi comuni in terza persona, che in realtà equivalgono all'apostrofe alla seconda, al *tu* del poeta, si riattacca alla precedente raccolta; con *L'amore che mia madre* (1967), in seconda posizione, sospende un ponte all'interno del suo libro, che verrà saldato, quando verso la fine, apparirà la seconda parte. A grandi linee, pertanto, si può dire che Giu-

dici tenta la carta della drammatizzazione o quanto meno della gestione istrionica e spettacolare del personaggio che dice «io» (fino allo scoperto *La Bovary c'est moi* delle «poesie per una voce»). Ma questo personaggio non solo è sdoppiato (nella voce della Bovary, ad esempio), ma è decentrato, è precipitato in un punto di vista *altro*, nel magma di un alone, con la correlativa operazione linguistica, che a sua volta tende a farsi teatro di se stessa nella dimensione della scrittura. Ne deriva che Giudici tende a correggere la persistente pronuncia crepuscolare di certe sue poesie (come qui quella per Gemma Alfé: «*Ma allora tu nel fiore dei tuoi trenta, / o Gemma Alfé, / tu chissà come saresti stata contenta / di sbocciare una volta per me! [...] E adesso che io tutto capisco non hai più / la bella età trionfale / un niente sei che si può a piacimento cambiare / adesso che io sono io tu non sei tu!*»), con la grinta messa in atto per certe dissezioni da obitorio, per il gusto appunto di pareggiare «biografia e biologia». («*E i poveri esercizi del corpo / e l'acqua dove nuoto che ha luce d'obitorio / e io che ci scherzo là in fondo guardandomi / morto - per mia mania / di pareggiare biografia e biologia*»).

Ma non bisogna trascurare la circostanza che tutto lo spettacolo, la pantomima, ora clownesca ora drammatica, è appoggiata ad un uso delle colometrie molto asimmetrico (*enjambements*, versi lunghi che risvoltano in una parola breve e viceversa), e tutto sommato si presenta molto più vicina a certi sintagmi delle canzonette (o comunque delle comunicazioni di massa) che alla tradizione poetica canonica (giusta il riconoscimento dello stesso Giudici: «Poesia non dà poesia la strada non era questa»). Così le cesure di una poesia come *Biologia*, con le rime «a dispetto»: «*Lasciala fare-è l'età. / Lascialo-non andrà / lontano ... Lascialo gridare-tacerà. / Lascialo gemere-gli fa / bene*», non sono tanto distanti da quelle di certe canzonette, sul tipo: «*Tu non farla piangere-vive per te*», ecc.

Non si può negare che esiste uno iato fra certi scorci gustosamente autolesionistici (ma l'autore, come si è detto, c'entra e non c'entra) e i barbagli piuttosto tragici, che stanno dietro alle poesie scritte per Praga, nei giorni caldi e poi a breve distanza sui postumi: la misura del «detto

memorabile» sul tipo: «Lo spazio di ogni vita di uomo dura la storia-non è vero che dura millenni», anche se dignitosamente tenuta da Giudici, non si può dire che lo qualifichi in maniera congruente rispetto al resto della sua poesia, anche tenendo conto della grande occasione in cui quelle parole sono state scritte. Tanto più che Giudici ha ottenuto rilevanti risultati poetici, quando è riuscito a contaminare la sua scrittura poetica con i suoi umori ghignanti e beffardi, quando cioè il teatrino dell'io, della lingua, delle occasioni di vita si è morigeratamente ordinato in un *happening* mordente e senza fronzoli.

Fernando Bandini, dal canto suo, ha condotto nel tempo un'azione poetica cauta, ma senz'altro incisiva. Ha radicato la sua ispirazione nella provincia letteraria vicentina (ma con scarsi appigli, non si dice a Fogazzaro, ma allo stesso Piovene e allo stesso Parise, a cui del resto Bandini si rivolge nell'ultima poesia della raccolta, sulla falsariga di un celeberrimo sonetto dantesco), con un'escursione linguistica che va da certi soprassalti di dialetto locale a inserti in latino, da una terminologia scintillante alla dimessa accettazione del medio linguaggio lirico italiano, addetto agli scavi nella memoria (particolarmente insistiti i ricordi del passaggio della guerra, dei tedeschi, ecc.). Inoltre in Bandini c'è lo scatto morale in attrito a situazioni inaccettabili, c'è una contemplazione distaccata di un futuro proiettato all'indietro, come già passato, quasi a significare una rassegnazione alla perenne ripetibilità delle situazioni, che si ripercuote dal microcosmo della provincia sotto osservazione all'universo. D'altronde la realtà rovescia la saggezza codificata (si veda la negazione dei «proverbi italiani»), mentre la dimensione consentanea al poeta è quella ottativa.

Ma Bandini ha diverse corde al suo arco, che ha giocato in maniera circospetta in questi anni: senza porsi al rimorchio di nessuna esperienza di gruppo, ha cercato di non riuscire troppo difforme rispetto al movimento del linguaggio poetico del suo tempo, all'asciutto da maniere troppo connotate. Avendo scelto una meta relativamente modesta, possiamo dire che l'ha raggiunta in pieno.

ALDO ROSSI

Narrativa

Un inedito di Corrado Alvaro: *Domani*

Nell'attesa che l'editore Bompiani dia un'edizione organica degli inediti di Corrado Alvaro, morto sessantunenne nel 1956, ci fornisce, a cura di Frateili, l'inedito romanzo *Domani*, rifatto in varie epoche ma rimasto incompiuto, e che ha ricevuto accoglienza incerta da parte della critica. Questo perché le tendenze prevalenti oggi nella interpretazione dell'opera di Alvaro rispondono a orientamenti così attuali da portarsi fuori e verso sensi diversi dagli interessi e dal carattere morale e quindi da quelli che sono i caratteri stessi della sua opera. Si cerca insomma non un recupero, ma una risposta a quanto d'incompiuto si avverte o si crede avvertire nella sua carriera artistica: di qui viene l'accentuare certo lirismo e trarne indizio d'un appartato solitario senso della vita, o, all'opposto, l'insistere sui vani tentativi, nel cui corso si esaurirebbe la sua storia di scrittore, di passare da un mondo elementare o ingenuo a un sistema di fatti sociali, moderni, europei, sentiti da Alvaro come esigenza di uno scavo a fondo nei mali della società del proprio paese. Non si dimentichi che la sua formazione coincide con gli anni della dittatura. Scrittore inquieto, cercò di chiarire, su piano narrativo, e su piano saggistico, la posizione dell'uomo e dello scrittore nella società dei suoi giorni. Questo lo farebbe apparire scrittore, come suol dirsi, «datato», e soprattutto nelle prove, come *Domani*, rimaste incompiute. Non credo sia un modo legittimo di valutar l'esperienza e l'arte stessa di Alvaro, perché l'una e l'altra costringe a farsi significanti in riferimento a ideologie, o a un concetto dell'operare letterario, che mentre si adattano a narratori che risultino tuttora disponibili, per un'apertura e una libertà connaturali già in anni lontani al loro lavoro, non così in altri, come Alvaro, di controllata sofferta perplessità, tesi all'esplorazione di situazioni, se non «date», però puntuali e fatalmente transitorie. Far lievitare quelle situazioni, pur transitorie, e liberarle da ogni restrizione temporale distruggendo

le forme — costume, credenze, tradizioni, provincialismo, ozio sociale — in cui si incapsulavano, e rendere così i fatti esterni di comportamento a un senso doloroso, drammatico, di rinuncia, di distacco da impulsi naturali generali: tale l'ambito d'una sua denuncia, fatta racconto, rappresentazione, che poteva trovare esito concreto d'ordine artistico, o, più spesso, restar destinata a interrompersi, e acuirsi magari al tempo stesso nell'insistere su alcuni dati, quasi saggistici, e d'interesse più fondo ma scontato col non poter uscire da una fase di rielaborazioni senza esito. È il caso di *Domani*, scritto tra il 1933 e il '34, ripreso nel '53, e ambientato, senza determinazione di tempo più precisa, nel primo dopoguerra, dal 1922 al '30.

Il romanzo, nonostante le rielaborazioni, rimase incompiuto. Si tratta di reperire quale ne fosse il nucleo vivo per cui tornò su quell'esperimento, e quale la difficoltà nel trattarlo. La protagonista, Susanna, è una ragazza borghese di provincia, fidanzata, che un'estate, al mare, ha un'avventura marginale, per cui resta incinta. A questo primo dato esterno il racconto si inceppa; e ne seguono altri, il chieder consiglio a un amico, un medico, il recarsi dal fidanzato sotto una pioggia che dovrebbe assumere valore di liberazione (la pioggia apparisce con funzioni, sempre, troppo accentuate, in altri momenti del romanzo), a conferma d'un impaccio nell'orditura del racconto, e del consumarsi in tale impaccio del centro concreto d'interesse: la protagonista, Susanna. Sciupata dalla condizione della vita di provincia, l'esito estremo, negativo, d'un tale destino è indicato nella madre, insoddisfatta e volgare, anche se attaccata alla figlia come rivalsa possibile per quanto ad essa è mancato. La madre, dal fondo d'una caduta, fissata in miseri miti sociali, riporta a una condizione di vita ancora intatta, pur se all'origine già profondamente turbata: a Susanna. Nella figlia infatti l'avvento d'una età di rimescolamenti confusi e di una impazienza mossa da un veloce mutar di costumi esaspera un crescere inquieto e vago, teso a chiarire quanto porta d'occulto col dargli esito in un ordine sociale: ed è, invece, solo uno scadere confuso e tumultuoso. Il padre, antiquario, intelligente amatore di cose

non comuni, Susanna sente vicino assai più della madre, ma anche da lui la allontana l'amare, contrariamente al padre, ciò che è nuovo, vivo, moderno: un'impazienza che la riaccosta a quanto nella madre è divenuto volgare risentimento contro il marito, il passato, la vita. Il fidanzato, e il seduttore, sono solo ombre. Il racconto si vanifica appena esce dalla situazione, che resta irrisolta, di Susanna. Questa forse la ragione dell'incompiutezza di *Domani*: l'aver cercato uno sviluppo in un corso di vicende, a una situazione che aveva il suo spazio reale nel reagire dei tempi e dei costumi del primo dopoguerra entro una fragilità umana avida d'uscir di sé e più esposta, quindi, a prove interiori dolorose, a cadute. Susanna è il nucleo vivo del racconto, e con lei i genitori, necessari alla definizione del suo precipizio, che si consuma quasi in una inconsapevolezza. Alvaro ci dà in tali limiti uno degli esempi probanti della sua dote di narratore, che è in un carattere di inquieta analisi, mai isolata dal senso responsabile dell'età in cui ambienta i racconti, e in cui il narratore scrive, opera. Questo carattere sposta *Domani* oltre le prime prove (del '26-'30: *L'uomo nel labirinto*, *L'amata alla finestra*, *Gente in Aspromonte*, *Vent'anni*, *La signora dell'isola*) verso le esperienze degli anni che hanno al centro la seconda guerra mondiale. Una produzione, non condizionata, ma da restituire a un perenne bisogno di chiarir le ragioni del proprio tempo.

Lo scrittore era istintivamente portato a fermarsi su un nucleo in cui terra nativa e uomo apparivano legati, significativamente e dolorosamente, come è della luce che viene dai miti: semplicissimo messaggio o senso della vita, in lui, non intellettualizzato né svolto culturalmente come sarà nel secondo dopoguerra da altri scrittori. Semplicissimo, come può esser colto in osservazioni naturali — in particolare, d'animali — che, anche in *Domani*, possono esser indicate come il terreno dal quale nasceva l'interesse per le analisi e gli sviluppi collettivi che avrebbe voluto fermare nel breve caso della protagonista: «I figli avvertono assai più di quanto i genitori non credono, e, fin quando non è rotta la comunione fra di loro, sanno le cose più riposte, apprese con uno

sguardo. La signora si levò e si affacciò alla finestra che dava su un giardino, il marito le si mise a lato. Le mormorò qualche parola. Le farfalle cadevano sulla tavola e Susanna ne osservava una in un abito color crema che dava sul rosa, e pareva di seta cerata lucida, come si usava quell'anno. Volgendo gli occhi vide che la madre si appoggiava al marito; e quella stretta, lungi dall'allestarla per suo padre, glielo rese più compassionevole. Sua madre era una donna debole che, in un momento di smarrimento, forse in un periodo di smarrimento, si appoggiava a un uomo sol perché le stava vicino. Capiiva quell'uomo quelle cose?». Sono riflessioni mosse in Susanna dal suo seguir le farfalle: «Erano fragili farfalle che bastava sfiorare con un lembo del tovagliolo o con un foglio del giornale per vederle esanimi. Altre turbinavano intorno al lume, o si posavano sul bianco della tovaglia. Avevano ali screziate minute, e una ricordava una stoffa che sarebbe stata bellissima, nera e opaca, con dei punti irregolari di bianco. Avevano piccoli occhi come di agata». Si avverte bene la fragilità avida e insicura della giovane osservatrice, anche se, forse, assai semplice è il possibile raffronto fra l'inconsistenza e fragilità della giovane donna e delle farfalle, così direttamente accostate. Lo stesso, per il bere notturno delle pecore, a pagina 42: quel senso chiuso in un cerchio troppo stretto, che è, s'è detto, il limite provocato dal pur legittimo interesse saggistico dell'autore, si presenta sempre come l'ombra della protagonista, a confermare il nucleo di interesse vivo che testimonia, e la sua irrisolta realizzazione narrativa.

Riccardo Bacchelli:

L'Afrodite: un romanzo d'amore

Una, sia pur minore, dote del Bacchelli romanziere è la varia e ricca capacità d'interessare, come una presa diretta che ha sempre ottenuto sul lettore. Dote piuttosto rara, conservatasi intatta in concezioni complesse nelle quali il saggio, storico o filosofico o altrimenti sollecitato da una straordinaria ricchezza di fattori culturali e artistici, sostanzialmente la fantasia inventiva, le dava ricchezza

e respiro: al punto che quella dote che s'è indicata come minore di fronte alla solida concezione d'ogni opera sua narrativa, veniva però a confermarne il carattere d'una nativa disposizione al romanzo, al racconto. Negli ultimi romanzi, tuttavia, ha attinto, progressivamente, a radici più fonde e ormai spoglie di tanti apporti vivaci ma non essenziali al significato della storia narrata, e questa vieppiù si è venuta raccogliendo intorno a un nucleo di riflessioni, così spostando l'equilibrio del racconto dall'invenzione narrativa verso la fantasia o la meditazione saggistica. Ma, questo, senza romper l'equilibrio, e arricchendo d'una interiorità stimolante, quanto sospesa o indeterminata nelle sue ultime conclusioni, l'interesse per certi significati, e risolvendo in questi la storia stessa. Tale il carattere della sua opera da *I tre schiavi di Giulio Cesare* fino al *Coccio di terracotta* e a questo nuovo romanzo *L'Afrodite: un romanzo d'amore* (edito da Mondadori). Né dovrà trarre in inganno la sua apparenza non di storia lieve, ma di elegia, d'una dolorosa passione d'amore: amore pieno, dei sensi e dell'intelletto, della natura morale e degli istinti, dei due protagonisti, Matteo, ufficiale di marina, uomo semplice e lineare, e Imelde, donna colta, la cui educata sensibilità fa più profondo il segreto erratico giogo dei sensi. Religiosi, s'oppongono al matrimonio, poiché Matteo è separato dalla moglie, la ripugnanza morale al ricorso a inganni giuridici. Per avvicinarsi a Matteo, Imelde compra un panfilo, l'«Afrodite», e ora nelle attese, ora insieme a lui naviga il mare della Magna Grecia. Violentata da un mozzo, per un inganno dei sensi che ha operato pur in lei, si libera dell'«Afrodite», e solo trova la forza d'una confessione epistolare quando, per la morte della moglie libero di sposarsi, prima delle nozze Matteo parte per una rischiosa missione militare nella fossa dancale: e la lettera non lo raggiungerà.

Possono ricorrere alla memoria altri romanzi di Bacchelli: *La città degli amanti*, *Una passione coniugale*, *Oggi domani e mai*. Una differenza essenziale riduce quasi a nulla ogni rapporto: quell'equilibrio nuovo tra storia, e interessi o significati saggistici, che negli ultimi romanzi, e anche ne *L'Afrodite*, assume quasi del tutto l'invenzione narrativa

entro i termini d'una sospesa meditazione. Nulla della fantasia che presiede a *La città degli amanti*, né dell'insistenza — in *Una passione coniugale* — sul tema centrale, né dell'articolata inventiva di *Oggi domani e mai*, e nemmeno delle felici invenzioni satiriche o favolose d'altri romanzi né di quanto dei significati stessi lievitava nel gusto della rappresentazione sola, del racconto. E da indicare anche un pericolo insito nello spogliare i modi propri alla sua narrativa di tanta parte della materia più specificamente romanzesca: un'apparenza un po' arcigna di tante inchieste di Matteo e Imelde intorno a un amore che nulla rifiuta alla passione piena, senso e intelletto e volontà, tanto che il cedimento improvviso della donna alla violenza può colorarsi dei segni d'una segreta rivincita delle semplici superstizioni marinare degli abitanti delle coste. Superstizioni, di luoghi maledetti, o stregati, come quello in cui accade la sventura a Imelde. Qui la religiosità popolare, schietta, copre gran parte della sensibilità e dell'educazione religiosa pur della protagonista: e si allenta la forza della polemica contro gli increduli mondani, uomini e donne dell'ambiente civile cui appartengono pur i protagonisti, e in particolare la protagonista.

Il romanzo agisce nei due tempi, che si alternano: degli incontri dei due amanti, e delle attese di Imelde: che scandiscono una sospesa, dolorosa, e, dopo la sventura, disumana elegia di passione e d'amore, i cui rari momenti di ristoro son per l'infelice nello smarrimento della ragione, nella perdita dei sensi. E v'è pur accennata una soluzione coerente: il matrimonio reso possibile per la donna dalla ostinata fiducia di Matteo, che opera come una medicina capace di riconquistare Imelde, di ridarle fiducia, fino alla confessione. Soluzione, d'una umanità, sospesa e inquieta, che lo scrittore suggella d'un vago, toccante approfondimento, dandole risalto sulla tragica morte, in missione militare, di Matteo.

Qui è veramente il nucleo originale, il motivo ispiratore del romanzo: e direi che conti ben più il guardare a tale nodo centrale che alle parti felici delle crociere, in cui indubbiamente torna a noi un lungo riflettere autobiografico e una lezione

colta dall'autore nelle navigazioni sue per gli approdi d'un mare ricco straordinariamente di miti pagani e cristiani, e di bellezza naturale.

Quell'elegia di passione, che è il nucleo del romanzo, ha stabile fondamento nella severa coscienza della donna, che nella pena affina in sé l'amore per il compagno, e la certezza del valore di una fiducia generosa, aperta, perfino abbandonata quale è quella di Matteo Sibilia. Un risoluto progresso è nella pena, così combattuta e insanabile, di Imelde, dal primo strazio (« Una pietà di sé, mista d'orrore, le suggeriva la straziante dolcezza di un funebre pensiero, che colmava nell'animo suo la crudele impassibilità dell'orrenda bellezza della notte in cielo e sul mare; e diceva: — Una notte come questa, chi me l'avesse detto allora non potremo mai più guardarla insieme noi due, come una volta, come allora — Chi me l'avesse detto allora — Chi me l'avesse detto! — Il grido dell'irrimediabile») alla valutazione, vieppiù complessa, intricata, dell'avvenire, del da farsi: « La colpa, ormai, avrebbe saputo e castigarla e castigarsene tenendola per sé, soffrendone e sopportandone il rimorso come un sacrificio vitale, attivo, severo, assiduo, salutare perché ed in quanto certo, deciso, risoluto in coscienza e senza incertezze né perplessità, non già per dimenticarla ma per ricordarsene e dolersene in severa solitudine seco stessa ». Ma è pur questa, alla coscienza, come una prefigurazione d'un possibile sottrarsi alla realtà della sofferenza, del non volere e sapere confessare, per timore di sé e dello strazio del compagno: che è uno stato interiore disperato, della condizione dei dibattiti interni con una propria fede religiosa. E la partenza di Matteo dà già senso disperato agli indugi interiori: quella partenza che sarà sigillata dalla sua morte e dalla confessione epistolare della donna: « da tal pensiero e speranza scendeva terrore e disperazione: se il suo patire non fosse espiazione e perdono, se fosse condanna; se il castigo fosse, di là dall'ansia, un altro, ben altro dolore, a cui nemmeno pensare poteva, ma che di là da pensiero e coscienza la empiva di un'esasperata e disperata ribellione? Chiedeva a Dio di soccorrerla, di non abbandonarla, ma perché sentiva quanto n'era abbandona-

nata e derelitta senza soccorso. E stanca e smemorata, pur miserabilmente ragionava, fittamente, perdutamente: che la sua colpa non era tale da meritare la condanna di una pena come sarebbe perderlo; che non ci sarebbe stata giustizia né proporzione. Ragionava proprio in termini, non pur di meriti e colpe, ma di proporzioni fra colpe e castighi, che è un ragionare d'inconcludente infermità umana, ribelle, abbagliata, smagliata dal mistero della giustizia divina e delle sue vie, ch'essa vorrebbe comprendere e legalizzare. Ma era veramente un'inferma, tant'è vero che ogni mutamento le dava delusione e più doglia... ». È da indicare in questo romanzo, e soprattutto nella seconda parte, ove più da presso l'autore incalza e sommuove il nucleo passionale e poetico della sua schietta e pur complessa invenzione, nutrita d'un pensiero inquieto e rigoroso, una scrittura lineare e diretta, nella quale le insistenze lessicali, non nuove nella struttura del suo periodo, non allentano e non sforzano minimamente un linguaggio drammatico per nerbo dialettico e velocità nei tagli e nella struttura sintattica. Che è un segno della intima familiarità cui l'autore ha portato il sofferto aspro dibattito, tra sensi e ragione, natura e coscienza, in cui è la ragion d'essere, la sorgente di questo nuovo suo romanzo.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Teatro rinascimentale

Alberto Vigevari, narratore di sottile gusto introspettivo durante gli ozi del suo tempo libero, è anche, come forse non tutti sanno, uno dei nostri bibliofili più esperti e illuminati. All'insegna del *Polifilo* Vigevari manda avanti, infatti, un'attività libraria di alto livello la quale, da qualche anno a questa parte, viene allineando, accanto ai preziosi cataloghi antiquari, iniziative assai interessanti di editoria personale. Tra le collane del *Polifilo* è nato or ora l'« Archivio del teatro italiano » con l'intento di approfondire lo studio di temi e momenti del nostro teatro e

insieme pubblicare testi e documenti letterari e storici poco noti, se non addirittura inediti, nonostante la loro rilevante importanza per una storia adeguatamente documentata del teatro e dell'arte scenica in Italia. La collana, diretta da Giovanni Macchia, è stata degnamente inaugurata con i cinquecenteschi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi e proseguirà con opere drammatiche di Pietro Aretino e dello stesso Leone de' Sommi, con trattati e scenari, relazioni sugli spettacoli, lettere di comici, e altro ancora.

Vediamo intanto questi *Dialoghi* di Leone de' Sommi. Appaiono ora per la prima volta in edizione integrale e filologicamente ben fondata, e ci forniscono il più importante trattato teatrale del Cinquecento, giustamente definito un vero e proprio « manuale di regia ». Leone de' Sommi era veramente uomo di teatro, scrittore in proprio e direttore di una compagnia ebraica che operava stabilmente nella splendida e civilissima corte dei Gonzaga in Mantova, vale a dire in uno dei centri teatrali più vivi dell'Italia rinascimentale. A lui si devono diverse commedie e pastorali che sembrano anticipare, per *vis comica* e ritmo rappresentativo, i modi della nascente commedia dell'arte. Purtroppo la quasi totalità degli scritti del de' Sommi è andata irrimediabilmente perduta nel 1904, a seguito dell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino presso la quale trovavano dimora sedici volumi manoscritti contenenti l'opera completa del de' Sommi. È stato possibile recuperare e dare alla luce i *Dialoghi* perché se ne conserva una copia settecentesca nella Biblioteca Palatina di Parma. Di qui infatti ha tratto la presente edizione Ferruccio Marotti, allievo di Macchia e già esperto cultore di studi teatrali, che ha illustrato il trattato del de' Sommi da un punto di vista storico e scenico e l'ha corredato, con puntigliosa avvedutezza, di ampie note esplicative e tecniche.

Questi *Dialoghi* sono dedicati sostanzialmente alla commedia, la forma teatrale che più stava a cuore a Leone de' Sommi. Nel primo dialogo si ragiona infatti dell'origine della commedia, della differenza tra commedia e tragedia, e so-

prattutto se più convenga alla commedia la prosa o il verso. Nel secondo dialogo si spiega perché la commedia sia divisa in cinque atti, e si esamina la struttura della commedia stessa: l'armonia delle parti e la sagace distribuzione della materia secondo criteri di ben calibrata proporzione. Il terzo dialogo è forse il più interessante ed è direttamente impegnato a fornire suggerimenti concreti per la realizzazione di uno spettacolo, sia per quanto riguarda la scelta degli attori e la distribuzione delle parti, sia per quanto si riferisce più precisamente all'arte del recitare e del gestire secondo spontanea naturalezza, al vestire e persino anche alla tecnica del trucco. Il quarto dialogo, infine, riguarda l'aspetto più propriamente scenografico dello spettacolo e fornisce preziose indicazioni sulla scena a prospettiva, sull'uso efficace delle luci e sulla collocazione funzionale delle sorgenti luminose, sulla varietà degli apparati: da quelli pastorali a quelli marittimi. Si tratta dunque di un'opera di grande rilievo che ci introduce direttamente, dietro il velario, proprio nel bel mezzo dell'affascinante « macchina » teatrale e ci aiuta così ad intendere il significato e il valore, anche tecnicamente sperimentale, degli spettacoli e delle messe in scena del Rinascimento.

Il laboratorio dannunziano

Nel quadro, già molto ricco e mosso, del nuovo corso di studi dannunziani, che in questi ultimi anni si sono venuti facendo sempre più frequenti e impegnati, dopo il silenzio polemico dell'immediato dopoguerra, vengono ora a prendere un loro particolare posto di rilievo due opere diverse tra loro ma egualmente significative e sommarie utili.

La prima di queste opere è costituita dagli « Atti del convegno internazionale di studi dannunziani » tenutosi nell'ottobre 1963 a Venezia, e quindi a Gardone e Pescara. Le relazioni e le comunicazioni, lette in quella occasione centenaria, sono state ora raccolte e pubblicate, in un volume di Mondadori, col titolo: *L'arte di Gabriele d'Annunzio*. Come avviene in tutti i con-

vegni, alcune di queste pagine si dimostrano poco mordenti dal punto di vista critico, e si risolvono in un omaggio di circostanza; ma altre invece lasciano il segno e recano un contributo notevole alla chiarificazione della poesia dannunziana, del suo significato, e del rapporto istituibile tra essa e il gusto e le esperienze del Novecento letterario italiano ed europeo. Saranno da vedersi, d'ora in poi, soprattutto i testi di Carlo Bo, su D'Annunzio e la letteratura del nostro secolo, di Ezio Raimondi, sull'idea dannunziana della letteratura, di Emilio Cecchi, sul *Notturmo* e l'esplorazione d'ombra, di Mario Praz, su D'Annunzio nella cultura europea, di Alfredo Schiaffini, sul linguaggio dannunziano, di Ildebrando Pizzetti e di Gian Francesco Malipiero, su poesia e musica nell'opera di D'Annunzio. Le note, fortemente e polemicamente limitative, di Natalino Sapegno provvedono, dal canto loro, a equilibrare gli eccessi ammirativi, non sempre opportunamente meditati, di qualche comunicazione apologetica.

L'altra opera è l'*Inventario dei manoscritti di D'Annunzio al Vittoriale* apparso, come numero doppio (XXXVI - XXXVII) dei « Quaderni dannunziani », sempre presso l'editore Mondadori. Si era cominciato nel 1935, vivente ancora il poeta, ad ordinare il materiale archivistico del Vittoriale, ma soltanto adesso, dopo diverse interruzioni e riprese della laboriosa impresa, la esplorazione e la registrazione dell'immenso materiale sono giunte a termine. Il presente inventario sarà poi seguito dal catalogo relativo alle lettere e in genere agli autografi che sono in relazione con l'attività epistolare di D'Annunzio. Le carte perciò che sono state sinora inventariate sono costituite da manoscritti, riproduzioni, facsimili, bozze, prove di stampa, dattiloscritti, esclusivamente di carattere letterario. I « pezzi » o gruppi, più o meno cospicui, di documenti sono oltre duemila e rivelano in molti casi un interesse davvero rilevante. Accanto a note e appunti di diario, vi figurano infatti redazioni o stesure varie delle opere dannunziane, correzioni inserite nelle bozze, appunti preparatori e tracce di progetti, promemorie autobiografici o destinati a

vari scritti in corso. Si ha così a disposizione uno strumento di lavoro preziosissimo per addentrarsi nella complicata e talvolta stupefacente officina dannunziana, per coglierla, al vivo, la complessa gestazione dello stile, le linee direttrici del processo elaborativo di molte opere. Se si tiene conto che la critica più recente, liberatasi fortunatamente dagli umori viscerali, si è andata sempre più orientando verso uno studio rigorosamente stilistico della poesia dannunziana, appare evidente l'importanza di questa pubblicazione che fornisce dati sinora poco noti, o del tutto sconosciuti, ed apre allo studioso il segreto di un archivio in cui traboccano, accanto a molte carte più o meno inutili o del tutto private, documenti fondamentali per una storia interna dell'arte, discontinua e contraddittoria ma sempre altamente ingegnosa, di Gabriele D'Annunzio.

Metodi e fantasmi

Maria Corti, linguista provetta e scrittrice, pubblica in questi giorni, nella collana « Critica e filologia » dell'editore Feltrinelli, un ricco volume di saggi e studi letterari che vanno dal Quattrocento ai giorni nostri. Il titolo emblematico dell'opera, *Metodi e fantasmi*, allude alla fiducia che la Corti nutre nella forza illuminante di un metodo critico che si fondi sulla strenua analisi linguistica e stilistica dei testi, sulle tradizioni culturali e sugli ambienti storici a cui i testi vanno riferiti. Tale metodo, quando sia usato con la perizia e la discrezione di cui la Corti ci offre qui cospicuo esempio, riesce ad ottenere risultati sorprendenti, esorcizzando razionalmente il mistero o i miti che spesso avvolgono certi nomi e certe opere traendoli dalla ombra in cui giacevano obliati o deformati ed esponendoli finalmente alla luce con la loro precisa fisionomia, la loro autenticità: da *fantasmi* dunque restituiti, per virtù di metodo critico, alla loro vera natura di personaggi storici, sullo sfondo di ben definite vicende biografiche e intellettuali, di rapporti personali e di amicizie, di esperienze sentimentali e artistiche.

In questo processo di recupero o di restauro di figure poco note e di momenti imprevisi nella storia interna anche di grandi scrittori, la Corti fa funzionare non soltanto le sue agguerrite tecniche professionali di valente storica della lingua, a cui non restano estranei i più recenti contributi del formalismo, dello strutturalismo e della semiologia, ma impegna anche il suo finissimo intuito di scrittrice, il suo fiuto nel dipanare questioni intricatissime, la sua lucida vocazione allo smontaggio analitico e quindi al montaggio, o ricomposizione armonica, degli eventi antichi e recenti, storici e letterari, secondo ritmi di esecuzione che molto più tengono dei mobili e suggestivi moduli narrativi, non senza effetti calcolati di romanzesca *suspense*, piuttosto che dei modi distaccati e neutri del referto meramente filologico o erudito, o dei modi divaganti e scarsamente incisivi della pura critica sensibilstica o solo velleitariamente « storica ».

Il lettore troverà in questo libro, piuttosto raro nel panorama non proprio entusiasmante della presente storiografia letteraria italiana, saggi dedicati ad autori antichi e moderni (dal Sannazzaro all'Alfieri, dal Manzoni al Leopardi, da Bilenchi a Fenoglio e al dantismo di Montale), e anche pagine di discussione e polemica attuale nelle quali la Corti prende coraggiosamente posizione contro il pigro attardarsi delle vecchie ideologie idealistiche e il loro ritirarsi di fronte alle tecniche moderne, e contro l'improvvisazione superba di certa critica d'avanguardia il cui uso delle tecniche è molto spesso approssimativo, per non dire arbitrario. Non mancano

neppure, nel libro della Corti, ricostruzioni di scrittori pressoché ignoti sino ad oggi: Marco Antonio Ceresa e Filenio Gallo. L'ampio studio, documentatissimo, dedicato al Gallo è uno dei punti di forza del volume per sicurezza di metodo e per ampiezza di recuperi culturali. Né saranno da trascurare le pagine suggerite dalla lettura e meditazione di certe opere fondamentali di Terracini e di Segre, perché rivelano il tracciato della formazione intellettuale della Corti: tra la scuola di Terracini e il sodalizio con Segre, adesso direttamente sperimentato nella comune direzione, con Avale e Isella, della rivista *Strumenti critici*.

L'ordine cronologico nella presentazione degli autori è inverso rispetto a quello tradizionale: va infatti dal moderno all'antico, dai contemporanei ai classici, da Fenoglio al Sannazzaro. Ed anche questo accorgimento, non meramente formale ma piuttosto volutamente polemico, tende a dimostrare l'intenzione militante della critica della Corti sia che essa si eserciti sui moderni, sia che si rivolga agli antichi. Sempre infatti va riconosciuto alle pagine della Corti una spiccata vocazione a rompere il silenzio che ci divide dagli scrittori del passato, riducendo così le distanze che si interpongono tra noi e loro, attraverso un processo di rianimazione che nulla concede all'invenzione arbitraria, ma punta invece sul rigore di recuperi sottili e ben dosati, scientificamente ineccepibili, e mira così ad una felice restituzione di autenticità storica e di vitalità persistente a « messaggi » che provengono da opere lontane e che per secoli erano rimasti purtroppo indecifrati.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Balzac e l'avventura dell'essere

Segnaliamo questa volta ai nostri lettori l'inizio di un'impresa che, se condotta a buon fine, come non dubitiamo, arricchirà le nostre letture di un complesso affascinante: l'editore Casini pubblica

il primo volume e promette l'edizione integrale della *Commedia umana* di Honoré de Balzac, affidata a un'*équipe* di traduttori, a cura di Massimo Colesanti, e preceduta da una lunga e lucidissima prefazione di Giovanni Macchia, dal titolo *Il cammino di Balzac*. Il volume comprende i primi « Studi di costume » che costituiscono la prima parte della

Commedia, sotto il segno delle « Scene della vita privata ». E sono intanto, oltre al racconto *La borsa*, quattro romanzi: *Al « Gatto che gioca a pelota »*; *Il ballo di Sceaux*; un romanzo epistolare, *Memorie di due giovani sposi*; e infine *Modeste Mignon*, che è già del Balzac più felice.

Prima di arrivare alla concezione organica di questa serie romanzesca, Balzac aveva avuto un lungo oscuro tirocinio con romanzi neri, del tipo cosiddetto gotico, scritti a più mani, e firmati con pseudonimi, comprendenti tutta la parte più melodrammatica che il romanticismo aveva suscitato o riesumato in un *revival* di grandi gesta, di malefici incanti, di passioni rovinose. I personaggi erano i superuomini di un'immaginazione senza stile, e dunque senza controllo etico, assai simili agli eroi incontestabili degli attuali fumetti: anch'essi facenti parte di un neogoticismo di maniera, seppure la maniera sia divenuta l'odierna *chanson de geste* astrale e fantascientifica. E sarà il melodramma, in verità, a investirsi di questo lato incredibile, cupo e meraviglioso, dell'esistenza: nel melodramma i fantocci, sull'ala scivolosa della musica, acquisteranno un corpo canoro, una credibilità emotiva, che certo questa produzione giovanile di Balzac non ha, per quanto anch'essa abbia oggi i suoi rivalutatori, con in testa uno studioso, il Barbéris, che si è dedicato con particolare fervore a queste *Sources de Balzac*. Invano lo scrittore stesso vorrà accreditare la leggenda di avere volutamente sperimentato in questa produzione commerciale, assunta da grande imprenditore dell'immaginario, le armi per il suo futuro capolavoro ciclico; e per quanto si possa accedere all'idea che l'esperienza balzacchiana non sia mai stata un'esperienza di laboratorio, del tipo flaubertiano, e che i cascami egli avesse sempre bisogno di vederli indosso alle comparse che potevano trasformarsi da un momento all'altro, per uno scatto dell'estro, nel grande protagonista. È il gusto romantico della maschera dei sentimenti e dell'arbitrio del cuore: il genio romantico, si sa, è regolato soprattutto in termini quantitativi e ama mettere alla prova, per il gusto dei contrasti, le contraddizioni impossibili. Ma d'altronde, non ha detto Nietzsche, alla fine del secolo, che « tutto

ciò che è profondo ha bisogno della maschera »? E nel nostro secolo non è stato proprio Pirandello, l'esploratore delle profondità psichiche quando sradicate vengono alla superficie storica dell'uomo, a proclamare che solo con la maschera la verità è credibile? Solo che quelle pirandelliane sono « maschere nude »: maschere che hanno bollato a fuoco la carne dei volti che le hanno sostenute, in una tragica e paradossale compenetrazione fenomenologica.

La società francese tra il primo Impero e l'età di Luigi Filippo offrirà invece il grande materiale che darà origine alla *Commedia umana*. Ma vorremmo segnalare, già nel titolo, il permanere di questo valor « comico », nel miglior senso dantesco, d'un realismo assoluto ma anche recitato a fini esemplari e classificatori, cioè d'un realismo in partenza ideologico, nell'utopica idea del grande affresco sociale, di cui la *Commedia umana* è permeata. Le varie « scene » — della vita privata, della vita di provincia, della vita parigina, della vita politica, della vita militare, della vita di campagna — sono i cerchi, i gironi, i cieli di questo cosmo sociale che pulsa in termini biologici. Il divino è divenuto l'umano, il concentrico dantesco ha perso il centro: lo zoliano e positivistico « ventre di Parigi », il nuovo centro « basso » del naturalismo della fine del secolo, è ancora lontano, coi suoi fini rivoluzionari, e in Balzac non è determinante. Il cosmo sociale in ebollizione della *Commedia umana* non ha un centro prefissato: esso pulsa dappertutto, in una caotica policentricità in cui solo le passioni, il cuore o le ambizioni umane, tendono a dare un centro momentaneo, un punto di coagulo nella massa amorfa e agitata che lo scrittore « studia ». Non si dimentichi che la tripartizione della *Commedia* è in: Studi di costume, Studi filosofici, Studi analitici; ma la lente del naturalista trema ancora in mano al grande ideologo, divenuto con la Restaurazione il grande possessore di idee naturali, di « idee » sulla natura sociale dell'uomo. Il suo naturalismo è ancora quello classificatorio di Buffon, non quello evolucionistico di Darwin.

È facile sbagliare il senso della lettura della *Commedia umana*: Balzac può essere considerato un

grande realista in senso lukacsiano e basta, oggi si direbbe uno scrittore impegnato ad esaurire, a fini nomenclatori di conservazione, il panorama di un'epoca in grande trasformazione e che ha segnato il trionfo della borghesia capitalistica sulle rovine dell'Impero napoleonico. Dice Lukács: «Se i residui feudali determinano la necessità della Rivoluzione, dalla loro dissoluzione, dal continuo sviluppo degli elementi capitalistici, si determina al tempo stesso l'oggettiva impossibilità di un ritorno all'antico. Nonostante i disperati tentativi della Santa Alleanza per ripristinare o conservare le condizioni politiche anteriori alla Rivoluzione, la rapida avanzata del capitalismo in Europa si compie senza tregua, con tutte le sue conseguenze ideologiche e politiche, ed entra, anche durante il dominio della Restaurazione, in continue e sempre più acute contraddizioni con la sua politica e ideologia ufficiale. In Francia è Balzac il grande storico di questo processo in cui la potenza del denaro trionfa su tutte le apparenze della nobiltà, e in cui quei pochi individui isolati che prendono sul serio l'ideologia della Restaurazione diventano tragicomici "cavalieri della triste figura"».¹ C'è anche questo, è chiaro, ma il filo delle ragioni in mano al romanziere è più sottile e complesso. Già Macchia stesso ci mette in guardia sul valore provocatorio, e insomma di tipo romantico, di questa «realità» balzacchiana, di questo intrico naturale che è la società francese in tutti i suoi meandri, di questa foresta perigliosa che è la Parigi tanto di Baudelaire quanto di Balzac: «Della giovanile esperienza resterà fedelmente in Balzac il piacere nascosto di riconoscere, da qualsiasi parte ci volgiamo, essenze e forze demoniache, irrazionali e misteriose. Resterà una maniera rozza, incredibile di sviluppare vicende romanzesche. Ma se nella prima produzione egli si affidava all'immaginario per arrivare alla realtà, si affiderà poi alla realtà per scoprire l'immaginario. Escluderà i "faits imaginaires" per sostituirvi "ce qui se passe partout". "La vita parigina — scriveva Baudelaire nel 1846, sotto la suggestione di Balzac — è feconda di argomenti poetici e mera-

vigliosi. Il meraviglioso ci avvolge e c'impregna come l'atmosfera, ma noi non lo vediamo". Balzac lo vedeva, e su quel suo secondo sguardo articolava la vita della sua immensa Parigi, e anche Baudelaire articolava la sua in quella Commedia Umana in versi che sono le *Fleurs*».

È dunque un'immensa, espansiva avventura dell'essere che vuole sentirsi tale in un voraginoso accrescimento di sé attraverso gli altri. La società balzacchiana acquista un valore centrico se al centro è l'autore, un io che diviene, e un po' per volta è, tutti gli altri per sentire romanticamente di più, e più esteso, il possesso, e il dominio altrimenti impossibile e sfuggente, di se stesso. In questi ultimi anni Balzac è stato letto appunto con strumenti critici più acuminati e ne è risultata più evidente questa trama più sottilmente immaginaria ed egocentrica di cui è contestata la realtà della *Commedia umana*. Che anzi, io direi, è tale, ha cioè questo valore «comico», di grande affresco che contiene tutto e il contrario di tutto, in maniera la più credibile e la più incredibile, proprio perché al centro è questa autentica «volontà di potenza» che è lo scrittore Balzac, in pieno romanticismo con la maschera del grande realista sul volto per conquistare — lui diceva «studiare» — più realtà, cioè per avere più dominio di «ce qui se passe partout». E la «realità» è tutta mossa da questo segreto lievitato soggettivo, da questa saliente eccentricità immaginaria. Balzac in verità vuol nascondere, o forse meglio condizionare nei gradi successivi del reale, questa sua vertiginosa volontà di un io al centro di un universo sociale che si manifesti come terreno di conquista e di espansione di quell'io romantico altrimenti incontentibile. Volontà e desiderio sono i grandi motori della *Commedia umana*: e i suoi personaggi, centinaia di personaggi, sono segretamente invasati da questo inarginabile desiderio che superando via via i limiti si trasforma in immaginazione debordante e in avventuroso delirio, morsi dalla tarantola di una volontà d'essere che è sì il carattere trionfante della borghesia protoindustriale del secolo e costituisce la sua volontà di affermazione, ma che ne costituisce altresì il male oscuro, l'orgasmo segreto, la vertigine ossessiva. L'insoddisfazione o l'esibi-

¹ GYÖRGY LUKÁCS, *La distruzione della ragione* (trad. it.), Torino, Einaudi, 1959, pp. 165-6.

zionismo sociale hanno anche questo nascosto motore d'un io romantico in espansione che adopera, e divora, la realtà proprio per scoprirvi al di là la regione sconfinata dell'immaginario: che è la realtà stessa fatta propria dall'io, la realtà dell'io. Per cui l'organizzazione sociale è la stessa scala percorribile o impervia dell'io; e certe indimenticabili figure balzacchiane, come Eugénie Grandet, sono le figure scalari, e quasi le erme pazienti, che segnano i momenti d'un moto centrifugo per l'io narrante che è in verità un io concupiscente. Risulta, la loro grazia indimenticabile, in quell'essere lasciate indietro, in quell'affondare in se stesse come nel proprio luogo ultimo, in un centro emulsivo, in quel loro liberarsi dalla febbre, spossate e convalescenti, sulla scia sconvolta di un'utopia sociale che prosegue scintillante oltre di loro.

Dice, nel bellissimo saggio su Balzac, Georges Poulet: « Il primo momento in cui si rivela l'essere balzacchiano, il punto di partenza della sua esistenza cosciente, non è un momento in cui saprebbe afferrarsi nella pienezza del suo essere presente, uguale a quel che esso è nell'istante in cui è. Nulla di meno cartesiano o di meno cornelianiano di questo *Cogito* balzacchiano, che è quello d'un essere subito orientato verso quel che non è, verso quel che desidera essere... Essere, è desiderare, cioè voler essere... L'essere balzacchiano si scopre dapprima come una specie di vuoto vivente, di richiamo alla vita. È piuttosto un bisogno di esistere che non un'esistenza: "Ho fame, e niente s'offre alla mia avidità!". - "Io contengo nel mio seno questa fame, questa sete, questo ardore dell'inferno". - "Ho sete del mondo, mi chiama,

mi reclama". Un tal essere non può sopportare il suo momento d'esistenza che legandola subito e tutt'intorno all'universo. L'isolamento gli sarebbe insopportabile: "L'uomo ha orrore della solitudine". Ha orrore di sentirsi limitato alla sua sola coscienza d'essere, staccato dal mondo e dal tempo, chiuso nella cinta del presente. Deve sentirsi vivere in un momento immerso nel tempo, circondato da distese. È il momento d'un pensiero che richiede, intorno e davanti a sé, un mondo in cui potersi versare, svolgersi, possedersi ».²

È questa, concludiamo, la società di Balzac: questo enorme possesso conoscitivo dell'io romantico, che tanto più si possiede quanto più si sente mimetizzato negli altri, fuso in quell'immensa galassia in espansione che è la società borghese degli anni Trenta, con tutto il suo bene e il suo male secolari negli individui e nuovi nelle partizioni sociali, nuovi cioè come spettacolo: bene e male così avviluppati in un tutto unico che l'io stesso dello scrittore poteva materialmente toccarsi rassicurato in ogni singola parte di un tale immenso e indistricabile viluppo che sentiva agitarsi in ogni suo membro come il proprio stesso corpo. Le urla di Balzac mentre componeva nella sua camera, sono le grida di una gestante che metta al mondo fisiologicamente il corpo stesso del proprio essere, che è, più che essere al mondo, essere il mondo, ma insieme sono il vagito originario di quell'io corporeo.

PIERO BIGONGIARI

² GEORGES POULET, *Études sur le temps humain. II. La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, pp. 122-3.

LETTERATURA INGLESE

Inglese in Toscana

Tutti sanno che specialmente nel secolo scorso Firenze era quasi una città inglese, cioè una città che ospitava una grossa colonia straniera alla quale gli inglesi davano il tono. Ma a Firenze d'estate fa caldo; ed allora anche loro « andavano in villa », particolarmente a Bagni di Lucca, stazione termale

in quel tempo frequentatissima: vi furono Byron, Shelley ed i Browning, e con loro tanti meno noti o addirittura dimenticati.

Cosicché, quando nel settembre del '67 l'Istituto Britannico di Firenze ha celebrato il suo cinquantenario, ha scelto come sede proprio Bagni di Lucca, che ancora conserva i segni architettonici

ottocenteschi in un paesaggio quasi immutato. Gli atti di questo congresso sono stati pubblicati alla fine dell'anno scorso dalla Nuova Italia di Firenze sotto il titolo *Inghilterra e Toscana nell'Ottocento*.

Non sono, naturalmente, un libro su Bagni di Lucca; ma chi voglia avere un'idea di quell'ambiente «com'era» legga per primo il saggio di Bruno Cherubini sul diario del marchese Provenzali, ufficiale dell'esercito ducale che dal 1839 al '46 fu ai Bagni, diciamolo, a caccia di straniere, soprattutto di inglesine.

La descrizione di ambiente è minuziosissima, e i suoi giudizi sociali sono precisi, anche se codini; il signor marchese, che poi non volle servire nell'esercito toscano, vedeva bene la classe di ognuno, o meglio di ognuna. Quasi controparte del diario del Provenzali sono le lettere di Mrs Sisted, pittrice (che del Provenzali fece anche il ritratto), inglese, puritana, ed anche un po' liberale; e ce ne parla Ian Greenlees, che dice anche di Ouida. Ma con quest'ultima siamo alla fine del secolo: Ouida andò ai Bagni sul finir della vita, quando i suoi romanzi non li leggeva più nessuno, e lei era in miseria; sì che se oggi ha una tomba là, modellata su quella di Ilaria del Carretto, il merito è tutto di Montgomery Carmichael, allora console britannico a Livorno. Del quale Carmichael racconta Sergio De Marco: era anche uomo di lettere, innamorato della Toscana, e grande estimatore dei popolani livornesi, dei quali traccia ritratti in verità alla Sterne ma per noi quasi alla De Amicis.

Altri inglesi in Toscana. Degli anglo-fiorentini maggiori scrisse anni fa con erudizione profonda ma con penna leggera Giuliana Artom Treves, che ora racconta di Louise Grace Bartolini, irlandese, che per amore della Toscana si fece pistoiese e poetessa di lingua italiana, e fu lodata dal Carducci e dal Del Lungo. Il pittore Seymour Kirkup, studiato da Giuliano Pellegrini, venne in Italia per ragioni di salute, ci visse fino a novant'anni, e qui a Firenze ritrovò il giottesco «ritratto di Dante». Il Sismondi era svizzero, ma a Pesca

si innamorò di un'inglesina anche lui; le lettere ci rimangono, e Rolando Anzilotti le pubblica qui, e qui ci racconta di quell'amore romanticamente inconcluso per pietà familiare di lei.

Ma cosa li chiamava in Toscana? Governi tolleranti, una popolazione cortese e non invadente, cambio favorevole, clima e paesaggio tranquilli. Iginia Dina illustra un riferimento preciso al paesaggio lucchese in Browning, Giuseppe Galigani più ampiamente dimostra l'importanza del paesaggio fiesolano nella poesia di Landor. Però E. R. Vincent rovescia i termini, e vede proprio nell'inno a Firenze dei *Sepolcri* un influsso del giardino all'inglese. Il gioco degli scambi si fa ora circolare e inestricabile.

Non grandi figure né grandi temi, però il sottobosco, l'*humus* sociale, la presenza attiva di una colonia straniera, la quale, se in parte visse isolata, anche, dall'altra cercò di inserirsi secondo le proprie possibilità: dalla chiesetta anglicana fatta costruire da Mrs Sisted (che scrisse un libro per pagarne in parte le spese), alle donazioni di Kirkup al museo del Bargello, allo stesso Istituto Britannico di Firenze che possiede la maggior biblioteca inglese d'Italia. Elisabeth Barrett Browning è l'esempio più noto, sentimentalmente più alto, di questo inserimento: al lato opposto, ma pur sullo stesso piano, può stare Arthur Hugh Clough, della cui poesia parla in un acutissimo saggio Vittorio Gabrieli. Il Clough fu testimone della Repubblica Romana, ma non combatté per Mazzini; e nella sua poesia maggiore c'è proprio questa coscienza dell'impotenza all'azione che angoscia tanta poesia moderna. Anche lui trovò in Italia (oltre che la morte più tardi) una dolorosa scoperta di sé.

Uno scambio non soltanto letterario, come fu quello del Rinascimento, ma piuttosto di vita, se è vero che l'Italia fu quasi un passaggio obbligato per le lettere inglesi dell'Ottocento. Gli atti del congresso di Bagni di Lucca ci aiutano anche essi a vedere come questo si svolse.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Un nuovo poeta: Helmut Heissenbüttel

Non capita a tutti gli scrittori di qualche rilievo di essere immediatamente tradotti in italiano. Ce ne sono alcuni che hanno dovuto aspettare 50 anni. Invece di Helmut Heissenbüttel per merito di Emilio Picco e dell'editore Einaudi (Torino 1968) sono già comparsi in veste italiana i suoi *Testi 1/2/ e 3* che corrispondono ai relativi *Textbücher* (letteralmente «libri di testo», ma il loro senso è colto meglio dalla parola «testi»). Di questi quaderni ne sono usciti 6 (Walter editore - Olten e Friburgo in Brisgovia 1960-1967), altri 3 forse usciranno quindi presto in veste italiana, ma che non cambiano gran che allo stile dell'autore. Che questo stile sia molto unitario non direi: l'autore è partito da certe forme di *collage*, confermate anche dal titolo del suo primo libro *Kombinationen* (1954); per esempio nel *Testo n. 4* l'autore indica al principio tutte le «fonti», a cui ha attinto: sono frasi di Antonin Artaud, Kandinsky, Karl Marx, Schönberg, Wittgenstein e molti altri; è un guazzabuglio di voci diverse, che non hanno in comune che il fatto di essere messe in fila. È una specie di giuoco, forse, proposto però a un uomo di cultura, stuzzicato a ritrovare a quale di questi celebri autori, possa appartenere una certa frase; o forse un tentativo di far apparire tutte queste frasi ridicole. Ma propendo per la prima ipotesi in quanto Heissenbüttel si dimostra, come molti tedeschi, piuttosto privo di humour. Altrimenti non si leggerebbe nel *Testo 3* (*Textbuch n. 3*) frasi come queste:

«qualcuno va là e fa qualcosa: qualcuno va là e lo fa perché dove va trova qualcosa che è possibile fare e lo trova perché quello che è possibile fare e che fa è qualcosa che è là dove va e fa qualcosa

«quello che qualcuno fa là dove va non è una cosa qualsiasi come qualcuno non è uno qualunque o dove chi sa dove bensì quello che qualcuno fa quando va là è qualcosa dove va del tutto particolare

«infatti là dove va quello che fa è qualcosa che può fare soltanto là ossia là dove va è qualcosa che non solo è possibile fare ma qualcosa che gli fa fare qualcosa ossia quello che fa è nello stesso tempo qualcosa che fa fare e fare e far fare in questa connessione fanno tutt'uno» (pag. 130 della versione italiana). La tiritera continua ancora, ma il resto si può facilmente immaginare. Sembra una réclame di un lassativo, sia pure ad alto livello, o comunque un commento all'efficacia dei «ribes neri» che è il titolo del brano-comunque mi pare una cosa di gusto molto dubbio. Altre volte appaiono poesie (ma si possono veramente chiamare così?) che hanno il balbettio del «dada» oppure sono combinate in un certo modo da costituire, colla differente evidenza data a ogni parola una specie di giuoco espressivo simile, se non uguale a quello che si trova in un lavoro famoso di Mallarmé *Un coup de dés - n'abo lira jamais le hasard*. Non direi che in questi «esperimenti» Heissenbüttel dimostri una grande originalità. La tecnica del *collage* è largamente usata in tutti i campi, e non da oggi. Il «dada» e Mallarmé poi sono ancora più antichi.

Questo scrittore tedesco passa con disinvoltura da una tecnica all'altra e questo potrebbe dimostrare che non è sicuro ancora di sé e che, appunto come fanno molti poeti moderni, anzi contemporanei, «esperimenta». Eppure ormai egli ha raggiunto una certa maturità sia artistica che umana. Nato nel 1921 a Wilhelmshaven si mise a studiare architettura, storia dell'arte e letteratura tedesca, poi appena terminato il servizio militare obbligatorio, venne richiamato, partecipò alla campagna di Russia, venne ferito e in seguito a ciò gli venne amputato un braccio. Dopo aver vissuto qualche anno della pensione di mutilato entrò a far parte della redazione, che lavora alla Radio della Germania meridionale, posto che occupa tuttora. Il suo primo volume, come si è detto è del 1954 ma il suo successo è andato via via crescendo. La tecnica del *collage* e la citazione che abbiamo fatto non bastano certo a giustificargli. Occorre vedere più a fondo per

cogliere la vera originalità di questo scrittore tedesco, che per la prima volta appare in Italia.

Nonostante i lati negativi di certe sue « sequenze » (che mi pare la parola più adatta alla sua forma espressiva) non si può negare che a volte, in certi punti, ove non c'è la possibilità di una trasposizione ironica, anche troppo facile, la sua maniera di scrivere abbia una certa sua forza e originalità. Non c'è infatti nessuno scrittore tedesco che sia riuscito ad imitarlo. La ripetizione dello stesso verbo o dello stesso pronome ingenera naturalmente un senso di noia, a lungo andare, ma anche di ossessione. Quel verbo martella e martella e martella le nostre orecchie colla implacabilità che hanno certi tamburi negri, in cui la varietà è data solo dalla intensità con cui vengono colpiti: le note, se anche non si possono individuare chiaramente, sono sempre le stesse. E alla fine quella ripetizione continua non ti dà pace e provoca come una reazione, non dico sempre positiva, ma complessivamente non la si può ignorare: sollecita qualcosa nel nostro animo, che magari era sopito e che viene inaspettatamente risvegliato da quel ritmo, da quel martellare continuo. Alla fine di una di queste « sequenze » si sente che, attraverso tutte quelle frasi simili è passato, sensibile al nostro orecchio poetico una frase, come sottintesa, un discorso segreto che vale la pena di ascoltare. Naturalmente ci sono tutte le riserve da farsi come in ogni caso di arte « sperimentale »; quanto può durare? Uno stile come questo va continuamente rinnovato: le sue possibilità espressive sono limitate. Nei successivi quaderni si nota un qualche cambiamento, che a volte è notevole, anche se non si può dire essenziale. Ma anche se l'ossessione è quanto mai moderna, alla fine può venire a noia. E non c'è peggiore nemica di un poeta, anche contemporaneo. Certo una volta conquistatosi un certo stile è anche difficile abbandonarlo; ma l'arte esige proprio un continuo rinnovamento e c'è pericolo che Heissenbüttel soddisfatto del successo ottenuto insista in una certa cifra e faccia come Uwe Johnson, che al suo primo libro sollevò gran clamore e ora è, se non proprio dimenticato, messo un

po' da parte, in quanto insiste sempre nella stessa tecnica.

È vero che siamo nel secolo della tecnica; ma anche i poeti dovrebbero imparare qualcosa dal progresso tecnologico: che cioè non ci si può arrestare a un modello, per quanto riuscito possa apparire. Heissenbüttel ha colto un aspetto della espressione « moderna ». Che a molti, per esempio a me, questa maniera di esprimersi possa apparire sforzata e inutile, in quanto certe affermazioni si possono fare senza giungere a ripeterle cento volte, è un'altra questione. Non si può allo stato delle cose e con tanti scrittori che non fanno che riprendere schemi invecchiati, cioè ormai privi di qualunque mordente, negargli di esser giunto a una sua originalità di espressione, sofferta ed elaborata certo con fatica — ogni novità vuole la sua pena —; ma l'insistere sopra un modulo espressivo può essere pericoloso, come si è già detto sopra. Vedremo che cosa questo nuovo scrittore della Germania moderna, saprà fare in futuro.

Sebastian Brant:

Tugent Spyl

Il nome di Sebastian Brant figura in tutte le storie letterarie per il suo *Narrenschiff* (La nave dei folli) stampato a Basilea nel 1494, che diede la via a una vera e propria *Narrenliteratur*, in cui va collocata anche la famosa *Laus stultitiae* di Erasmo da Rotterdam, anche se questi si distingue per una forza di persuasione ed eleganza che si incontrano di rado in tutto il Cinquecento, secolo scosso dalle lotte religiose e politiche anche nelle sue manifestazioni letterarie. Ma gli studiosi, i cosiddetti topi d'archivio sapevano che Brant doveva aver scritto anche una commedia, non si sapeva se in latino o in tedesco. Il primo di questi, un francese, Charles Schmidt aveva scritto a un amico nel 1876 (si badi alla data!): « En 1512, Sebastien Brant avait fait représenter à Strasbourg, par des jeunes gens, une espèce de comédie latine sur Hercule sollicité à la fois par la Vertu et la Volupté ». Già in una lettera latina a Brant di Jakob Wimpfeling, altro

scrittore di teatro e dotto tedesco del tempo si leggeva «si impudens Histrio propter ludum theatralem... contra te quicquam moliri aut invehere tentaverit» promettendo il suo appoggio in difesa dell'amico. Ma il testo non si era ancora trovato. Oggi uno studioso attento ha scoperto nella biblioteca di Wolfenbüttel insieme ad altri lavori raccolti in una filza questo *Tugent Spyl*, non manoscritto, ma stampato nel 1544 a Strasburgo, cioè dopo la morte dell'autore. Lo studioso si chiama Hans-Gert Roloff e merita tutta la riconoscenza dei dotti, degli specialisti di teatro, insomma del mondo della cultura. Questo lavoro di Sebastian Brant oltre a disegnare meglio il profilo dell'autore, dà un esempio di quel che fosse il teatro rinascimentale in Germania, anche in lingua tedesca. Perché è noto che gli umanisti tedeschi scrivevano di preferenza in latino e si hanno dei casi in cui — pare quasi incredibile — riescono meno efficaci quando scrivono nella lingua materna. Comunque il titolo dell'opera accenna al suo fine edificante: *Tugent Spyl* vuol dire infatti «rappresentazione della virtù» e il sottotitolo «*nutzbarlich Spyl*» che si trova nella copertina significa «spettacolo utile» (all'anima, s'intende, dello spettatore); raffigura una specie di lotta tra la Virtù e il Piacere, che si conclude naturalmente colla vittoria della prima.

C'è da rimanere sconcertati a contare il numero dei personaggi, anche escludendo gli araldi: sono un centinaio in tutto. Parrebbe impossibile cavare un senso da un lavoro simile; ma Brant presenta varie vicende in cui occorrono sempre parecchi personaggi, sicché alla fine il senso di incertezza che si ha da principio scompare, anche se la trama risulta necessariamente un po' spezzata: i personaggi sono presi dall'antichità come Ercole (che vien messo «al bivio» tra Virtù e Piacere attraverso un seguito di episodi), Mercurio, Pallade, Ulisse, Argo, Ottaviano; dalla Bibbia come Susanna e i vecchi, Daniele, Giuda Maccabeo, Giosuè, Ester, Giuditta o dalla leggenda antica come Alessandro Magno, Carlo Magno, Goffredo di Buglione e via di seguito, insomma una folla di persone che facevano con-

tinuare la rappresentazione per due giorni di seguito. E qui si vede che pur creando un'opera «profana», anche se con fine edificante, Brant aveva presenti quegli interminabili *Passionspiele* che si erano venuti allungando dal loro inizio nell'undicesimo secolo sino a raggiungere, proprio all'inizio del Cinquecento un periodo di 3 giorni, in cui, secondo un gusto tipicamente tedesco, ci si rifaceva dalla creazione del mondo e poi, attraverso la nascita, la vita e la Passione di Cristo, la sua Resurrezione si arrivava nientemeno che alla fine del mondo stesso. Si sente che Brant, pur presentando un fine edificante, voleva restare nel gusto del tempo per qualcosa di variato e insieme di colossale. Del resto non si creda che la lunghezza fosse una prerogativa dei tedeschi in questo periodo: ci sono alcune *Passioni* francesi che duravano addirittura cinque giorni.

Certo è che Brant ha saputo far apparire al momento giusto i personaggi che gli servivano a confermare sempre più la sua tesi, chiaramente adombrata nel titolo: che cioè si deve seguire la Virtù e abbandonare il vizio. Di particolare interesse è l'evidenza che assume qui l'episodio di Susanna e i vecchi che doveva avere in seguito una fortuna particolare. Gli scrittori che erano passati al Protestantesimo infatti tornarono molto spesso a questo motivo per rafforzare un principio affermato e praticato da Lutero: l'abolizione cioè del celibato per i sacerdoti, per evitare che questi, da vecchi, commettessero qualche peccato. Ma Brant, non affronta ancora il problema: era troppo presto. Però è abbastanza interessante notare il rilievo che a questo motivo, già agli inizi del Cinquecento, uno scrittore della importanza di Sebastian Brant dava. Tutti i suoi successori, sia che scrivessero in latino sia in tedesco, hanno trovato evidentemente la via spianata da lui, in qualche modo; hanno ripreso un tema già proposto da uno studioso illustre. Quanto al ritmo del verso direi che è un po' monotono: è simile al nostro ottonario (per usare una espressione nota agli italiani) in realtà il verso è formato di 4 sillabe accentate, con la possibilità di cambiare (sempre per usare espressioni note) uno spondeo in un

dattilo, dato il particolare rilievo che l'accento ha nella lingua tedesca. Che si tratti di un capolavoro, con tutto il rispetto che merita Brant, non direi. Forse di altro avviso è Hans-Gert Roloff, che nella lunghissima postilla al lavoro (quasi 50 pagine molto fitte) ha promesso di studiare i molteplici problemi che l'opera proponeva, in un lavoro a sé (v. *Nachwort des Herausgebers in Tugent Spyl* di Sebastian Brant, Walter De Gruyter editore, Berlino 1968 pag. 163). Ma al di fuori del suo valore intrinseco, che comunque è notevole, l'avere un documento di tale importanza sotto gli occhi è utile per la storia del teatro del Cinquecento non solo in Germania, ma anche per quello di tutta l'Europa, in cui si veniva perdendo quella unità che era

stata anche nelle manifestazioni letterarie un elemento tipico del Medio Evo. Sarà interessante vedere come i vari storici del teatro europeo prenderanno posizione dinanzi a questa sorprendente scoperta, non attesa più da nessuno, in quanto il lavoro di Brant si riteneva ormai definitivamente perduto. E si è voluto segnalare al lettore erudito questa opera che dà nuovo rilievo sia allo scrittore Sebastian Brant sia al tipo di teatro di cui il *Tugent Spyl* è una chiara espressione: il teatro degli umanisti tedeschi, così trascurato e quasi ignorato da noi (salvo che dagli specialisti) mentre costituisce un legame di più — e sia pure solo tra i dotti — tra Germania e Italia in quel lontano tempo, alla vigilia di una rottura che ancora non si è saldata.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Messico come Incantesimo

Uno dei colloqui più misteriosi, e destinati ad avere maggiori conseguenze per la storia dell'umanità fu certamente quello che avvenne tra Hernán Cortés e Montezuma (Montecuhzoma) l'8 novembre 1519: « il gran Montezuma... veniva in lettiga, accompagnato da grandi signori e da molti cacicchi suoi vassalli. A poca distanza da noi, smontò dalla lettiga e venne verso di noi sorretto per le braccia dai quattro cacicchi ch'erano andati a incontrarlo sotto un ricchissimo baldacchino, adorno di piume verdi, con ricami d'oro e d'argento, perle e pietre preziose. Montezuma era sfarzosamente vestito, con calzari dalla suola d'oro e tutti incrostati di pietre preziose: i quattro che lo tenevano per le braccia si erano già cambiati d'abito e ora indossavano vesti molto più sfarzose: il baldacchino era portato da altri quattro dignitari e altri ancora precedevano il loro re, spazzando il suolo per dove sarebbe passato e stendendo tappeti perché non toccasse terra. Tutti costoro non osavano neppure guardarlo in faccia, ma tenevano gli

occhi bassi in segno di umiltà; gli unici che potevano guardarlo erano quei quattro che lo tenevano per le braccia e che erano suoi nipoti.

« Cortés, come lo vide, scese da cavallo e gli fece un grande inchino; si salutarono con poche parole. Cortés era accompagnato da donna Marina e mi pare che volesse dare la destra a Montezuma; ma il re messicano non volle e la diede lui per primo a Cortés. Poi il nostro capo levò di tasca una collana di pietre margherite, cioè di vetro colorato, infilate in un cordoncino d'oro e profumate di muschio e la mise al collo di Montezuma. Voleva anche abbracciarlo, ma i cacicchi che lo accompagnavano glielo impedirono, perché lo consideravano un gesto poco rispettoso.

« Poi Cortés disse che era molto lieto di trovarsi alla presenza di un tal principe e che lo ringraziava molto di essere venuto in persona ad incontrarlo. Montezuma rispose con altre parole di circostanza e ordinò quindi a due dei quattro nipoti, che lo tenevano per le braccia, di accompagnarci nei nostri alloggiamenti; egli stesso, poi, accompagnato dagli altri due e da tutto il suo

seguito, si avviò verso la città; ma tutti quelli del seguito tenevano gli occhi bassi e camminavano rasente il muro ».

L'abboccamento, così come è descritto nella *Conquista del Messico* di Bernal Díaz del Castillo, è esemplare di due mentalità del tutto diverse e venute a conflitto. Da una parte Cortés che astutamente pone le basi ideologiche della conquista, e afferma, in una visita susseguente a uno dei maggiori templi messicani, che di altro non si tratta se non di idoli a forma di diavolo e consiglia la sostituzione di un'immagine della Madonna, atta a spaventare gli idoli stessi. Dall'altra Montezuma, sulla difensiva, probabilmente già pentito della decisione di accogliere a Messico, la favolosa città situata dentro un lago, gli ospiti mal graditi a cui ha opposto fiacca resistenza. Durante la visita al tempio, risponde offeso che gli idoli sono per loro vere divinità e che non intende sentirli ingiuriati.

E, tuttavia, se, dopo un altro colloquio in cui nuovamente furono rinnovate da parte degli spagnoli le richieste di cessare sacrifici umani lo straordinario tesoro non fosse stato trovato, è probabile che il gran Montezuma avrebbe avuto salva la vita e non sarebbe crollato l'Impero messicano, uno dei più grandi che la storia abbia mai conosciuto.

Tutta la spedizione di Cortés nasce sotto il doppio segno, che ancora oggi tanto preoccupa gli storici, della cupidigia e dell'inganno e dello zelo missionario. Il comando strappato a Diego Velázquez, dopo che altre due spedizioni erano tornate indietro, terrorizzate dai sacrifici umani, l'audacia della partenza affrettata, l'energia nella fondazione di una prima municipalità che sarà Vera Cruz, i contatti, sempre equivoci con i messicani che, pur in grado di sconfiggerlo, cercano di impedirgli l'accesso e al contempo, inviano doni, e infine la cattura, con l'inganno di Montezuma. Avendo costretto l'imperatore a firmare un atto di vassallaggio verso la corona di Spagna, Cortés riesce ad allearsi con gli uomini che Velázquez gli ha mandato contro, doma la rivolta

di Messico e dopo un assedio di spaventosa crudeltà, la conquista.

Della conquista del Messico esiste, naturalmente, la versione di Cortés, nelle famose tre lettere indirizzate nel 1519-20 a Carlo V. Esiste poi, sempre indirizzata a Carlo V nel 1524 la relazione del frate Bartolomé de las Casas, che rivelando tragicamente le atrocità commesse dagli spagnoli, diede inizio alla famosa *Leggenda negra*.

La storia narrata da Bernal Díaz del Castillo è ancora diversa: è la storia di una grande epopea vista da un gregario: il soldato spagnolo, sballottato tra l'Europa e il nuovo mondo favoloso che gli si apre davanti. Ma è pur sempre il fante del '500 spagnolo, colui che, come Santa Teresa e Sant'Ignazio, ebbe, per lettura preferita della sua infanzia, i romanzi di cavalleria. Con questi libri, e con lo stesso senso di un'epopea rinata, e poi immediatamente perduta, che caratterizza l'epoca, egli paragona infatti la visione di Messico: « Vaste città, edifici e templi smisurati sorgevano dall'acqua, come negli incantesimi della storia di Amadigi. I soldati si domandavano se quello non fosse tutto un sogno... Ristetti a lungo in ammirazione, convinto che non si sarebbe mai più scoperta una terra così bella. E dire che di tutto questo non resta ormai pietra su pietra: tutto è andato distrutto, tutto perduto ».

Poesia catalana protestataria

In Catalogna, il movimento di autonomia, accompagnato dalla sistemazione grammaticale e grafica della lingua, durato per alcuni decenni di questo secolo, fu bruscamente troncato dalla guerra civile e dal ritorno al « centralismo castigliano nella sua forma più violenta e virulenta ». A cavallo della guerra civile stanno anche generazioni intellettuali e forme culturali diverse: da un lato grandi figure di scrittori e critici, coetanei della generazione spagnola del '98, molto noti sul piano europeo, poeti particolarmente ben disposti verso l'ermetismo, e, in generale, verso le fonti straniere,

dall'altro, con il nascere, dal 1946 in poi, di nuovi strumenti culturali, anche nuove generazioni di poeti del tutto diversi: poeti civili, inclini alla protesta e alla lamentazione politica, oggi in pieno vigore. Divisione spirituale, questa, non diversa da quella che negli anni Cinquanta vide, nella vicina Spagna, la poesia, cosiddetta sociale, opporsi alla poesia pura della generazione del '27.

Soltanto le ultime generazioni di poeti civili e protestatari trovano posto nell'opera di Giuseppe Tavani che esamineremo: il titolo *Poesia catalana di protesta* (Feltrinelli, 1968) spiega già, del resto, l'idea base della scelta.

Mentre un'altra antologia composta dal giovane poeta castigliano José Agustín Goytisolo, *Poetas catalanes contemporáneos*, pubblicata ora a Barcellona, con testo bilingue (Biblioteca Breve de Bolsillo, Editorial Seix Barral), riflette tutta la poesia catalana di questo secolo, da Carner a Espriu, il Tavani mette l'accento, come egli stesso dice, «soltanto sulla poesia più collettivamente e polemicamente protestataria», con esclusione «dei toni troppo sommessi o troppo individualistici» ed inclusione di moltissimi poeti giovani, a volte autori di una sola poesia di protesta.

Non staremo qui a discutere la validità di un simile criterio, le cui limitazioni l'autore non si nasconde affatto. Importano invece i motivi emergenti da questa protesta. Prevale necessariamente la poesia dolorosa, satirica, civica, che è del resto nell'antica e affine tradizione provenzale del sirventese, ma che si unisce a lezioni pratiche recenti, non dimenticate neppure dai più giovani e dai più protestatari di questi poeti. Così, in Espriu che, con Quart domina nettamente la raccolta, il simbolismo si fonde con un linguaggio di ribellione civica e la tematica della vita e della morte si unisce a contesti storici che trascendono le circostanze catalane. Parlando di Sepharad, termine che nell'indicare l'originalità ebraica sephardita della Spagna, significa in realtà tutta la Spagna, Espriu dice: «A volte è necessario e inevitabile / che un

uomo muoia per un popolo, / ma non dovrà morire mai tutt'un popolo / per un uomo solo: / ricorda sempre questo, Sepharad». Pere Quart si distingue invece per una lingua diretta, radicata nella parlata popolare e particolarmente adatta per l'espressione critica e la protesta: «Rinascita di ogni mala cosa, / giardino di Catalogna senza indizi di rosa, / aprile vergognoso. / Oh falsa e miserabile primavera / ove soltanto prospera / il tarlo. E il fango». Negli altri, nei minori, nei più giovani emergono alcuni motivi comuni, di una crudeltà fisica che fa pensare al poeta francese protestante Agrippe D'Aubigné, e che il Tavani isola con molta lucidità: forme viscide e nauseabonde, quali lumache, lucertole e serpenti, fango, tarli, marciume di foglie, «il rifiuto esternato dalle porte chiuse, dalle strade deserte, dalle barche alla deriva», l'orrore del sangue sulle mani, delle prigioni e delle torture, la vergogna di vivere in questo tempo, l'esilio come vittoria del peccato, d'odio-amore per la Catalogna. Proprio perché comuni, sono applicabili anche indiscriminatamente e con efficacia variabile: bellissimi nei testi maggiori, diventano ripetitivi in altri, come *Catalogna e Vietnam* di Joan Colomines e *Vietnam sessantasei* di Charles Jordi Guardiola.

Proprio com'era probabilmente negli intenti dell'autore, questa scelta possiede più una voce collettiva che singole voci individuali. In effetti, e dice bene il Goytisolo, «l'atteggiamento di urgenza della poesia sociale catalana mette l'accento più sulla posizione critica che sul contributo culturale»: in una simile poesia, non solo non è la perfezione formale a contare, ma neppure la varietà dei temi. Proprio come avviene nella vicina poesia castigliana, è facile che questi temi risentano un giorno dell'usura del tempo; ma il fatto stesso che essi siano oggi così insistentemente richiesti dal pubblico catalano e così efficacemente adoperati dai poeti maggiori, sta a dimostrare il loro grande e attuale vigore.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Barth, Mailer e la discussione sul romanzo

Nel 1851, in una memorabile lettera indirizzata a Hawthorne, Herman Melville metteva a nudo — stupendamente ricorrendo alla rabbia e all'ironia — la condizione dello scrittore americano costretto a subire le leggi dell'industria culturale, la maledizione del danaro (« dollars damn me... »). Ciò che egli sentiva di dover scrivere, e che voleva scrivere, sembrava proibito, e non rendeva (« it will not pay »); d'altronde, aggiungeva perentoriamente Melville, « scrivere nell'altro modo io non posso ». Pure, dal rifiuto di Melville nasceva paradossalmente la tensione tragica della sua opera, la capacità di pervenire a simboli non ipotecati dalle verità contingenti: per rammentare uno dei vertici, il « preferirei di no » di *Bartleby*. Una realtà ostile ma descrivibile, concretamente innervata persino sulle sue contraddizioni e sulle sue ambiguità, consentiva allo scrittore una *querelle* con il mondo, con l'individuo, con Dio, ma non con il mezzo di cui egli si serviva, a patto che egli non scendesse a compromessi. Le strutture, fossero esse ideologiche od espressive, erano alla portata di chi sapesse coscientemente e coerentemente servirsene, preparato a non attendersi alcuna pratica remunerazione. E il discorso, in una età più instabile, valeva ancora per Henry James: anche qui soccorre il rimando a una lettera diretta a Henry Adams, ove apprendiamo che, al fondo dell'abisso, si trova pure una forma di salvezza, cioè il coltivare i propri interessi, il reagire creativamente, prerogativa concessa allo « strano mostro, l'artista », al suo perseguimento di conclusioni non effimere (« obstinate finality »), alla sua « sensibilità inesauribile ».

La situazione della narrativa negli Stati Uniti oggi presenta un quadro simmetrico e capovolto rispetto a quella che emerge dalle testimonianze preziose di Melville e di James; in questo senso, un antecedente probante potrebbe essere isolato nella disintegrazione, dinamica ma irrimediabile, dell'ultimo Mark Twain, dello scrittore, cioè, a

suo modo più aperto verso il futuro, e non incline a sfruttare di una tradizione che affondava le sue radici in un suolo nutrito di linfe disperate, arricchitesi nel tempo ma a loro modo privilegiate. In sostanza, mentre le dicotomie della società americana si acuiscono e si frammentano, il linguaggio della tribù acquista una liquidità senza precedenti e tende a sfuggire dalle mani dello scrittore, costretto a cercare di continuo soluzioni che comportano una componente o di rischiosa immedesimazione, o di precaria evasione, o, ancora — ma ricadiamo forse nella seconda categoria — di rifugio nel grottesco, nella parodia, nel gioco, ironico o eversivo poco importa. Né pare sufficiente, per lo scrittore americano, l'aprirsi di aree operative esse pure rapidamente esplorate e saturate, anche se ignote o assunte in termini indiretti cento anni or sono, prima fra tutte quella del sesso (John Updike, come abbiamo osservato di recente in altra sede, ci diceva nel corso di una conversazione che gli americani si ispirano a Dio e a Freud).

Testimonianze che corroborino la nostra tesi non mancano negli ultimi anni. Esse vanno dai vagabondaggi galattici di Burroughs al montaggio *pop* di Barthelme; dalla commedia nera di Purdy alla deformazione surreale di Pynchon. Per restare alla cronaca di questi mesi, ecco *Myra Breckinridge* di Gore Vidal, un *pamphlet* raffinato e urbano, ma anche deliberatamente giocato, sul mito del sesso in quanto potere, una satira elegante e allusiva che contiene un vero arsenale di materiali del romanzo erotico abilmente devitalizzati e — si sarebbe tentati di dire — inventariati; oppure *Portnoy's Complaint* di Philip Roth, anche qui satira di ambiente e di costume illuminata da una serie di lievitanti invenzioni verbali di matrice *jiddish*, ma libro in certo senso a posteriori, superbamente costruito e quasi ostentatamente disimpegnato. Al di là della moda e delle sue dubbie motivazioni, si finisce per comprendere la ragione intima della fortuna degli scrittori negri, costretti proprio da loro essere *altro* o *fuori* a scegliere con risolutezza la strada più libera e aperta, a livello di proble-

matica e a livello di linguaggio, onde la novità e l'autenticità di un libro quale *Soul on Ice* di Eldridge Cleaver (apparso, come *Myra*, anche in italiano, *Anima in ghiaccio*, edito da Rizzoli).

Limitiamo, comunque, il nostro campo d'osservazione a due scrittori noti almeno in parte in Italia, e che riproducono nel loro lavoro e nelle loro professioni di fede una bipolarità tipica della narrativa americana in questo delicato periodo. Entrambi hanno raggiunto una fase insieme critica e indicativa non soltanto per se stessi, ma per la congiuntura letteraria e i suoi sviluppi ultimi, consentendo dunque di trarre qualche conclusione per il presente e di tentare qualche ipotesi per il futuro. Ci riferiamo a John Barth e a Norman Mailer.

John Barth, nato nel 1930, professore universitario, rimane a nostro avviso essenzialmente l'autore di *The Sot-Weed Factor*, pubblicato negli Stati Uniti nel 1960 e da noi nel 1968, col titolo *Il coltivatore del Maryland* (editore Rizzoli) nella traduzione di Luciano Bianciardi, probabilmente l'esempio più singolare di una versione che, pur restando fedele all'originale, comporta un'operazione rilevante di originale riscrittura in italiano. Ma poniamo mente alla traiettoria di Barth, che va da due romanzi anteriori a questo (*The Floating Opera*, tr. italiana *L'opera galleggiante*, edito da Longanesi; e *End of the Road*, tr. italiana *Fine della strada*, edito da Rizzoli, rispettivamente del 1956 e del 1958), a *Giles Goat-Boy*, del 1966, fino al curioso *Lost in the Funhouse* (1968), che introduce alla nuova maniera, più accentuatamente sperimentale e in certo senso *pop*, a differenza dei due libri precedenti, vere e proprie favole allegoriche costellate di digressioni di impronta caratteristicamente settecentesca.

I primi due romanzi di Barth si potevano considerare ancora delle storie borghesi, pur se percorse da una problematica di estrazione abbastanza chiaramente esistenzialistica: tanto per intenderci, la risultante del Camus del *Mythe de Sisyphe* e del Sartre della *Nausée* (il fatto che in una intervista Barth abbia disconosciuto queste fonti conta sino a un certo punto e rientra nella strategia dello scrittore). Il protagonista-narratore perdeva in

pratica la dimensione realistica per diventare uno stereotipo ben individuato, vittima ben conscia di un estraniamento attentamente indagato dall'interno, eroe delle certezze perdute, secondo l'attacco ormai proverbiale di *Fine della strada*: «In un certo senso io sono Jacob Horner». Ma la scelta sulla quale si regge *Il coltivatore del Maryland*, un romanzo che contiene già nel titolo una intraducibile espressione gergale (*The Sot-Weed Factor* significa, grosso modo, «il venditore ambulante di tabacco»), pone a fuoco una possibile alternativa per il romanzo, vale a dire il rinnegamento non soltanto di un approccio realistico anche se mediato, e la fuga a ritroso nel tempo. Ripudiata la scena contemporanea, così confusa e mistificatrice, la *actuality* di cui ha parlato in più di una occasione lo stesso Barth, l'autore si trasferisce nel Maryland della fine Seicento sulle orme di un poeta eroicomico, con il deliberato proposito di ribaltarvi istanze che la prospettiva rende meno precarie.

Così, Barth affronta e tenta di risolvere le questioni di fondo cui accennavamo prima, vale a dire la instabilità e l'ossessivo movimento del paesaggio umano, dei rapporti sociali dell'America odierna con il permanente scacco che infliggono allo scrittore, e la infrenabile metamorfosi del linguaggio, che scompiglia le carte, che impedisce al gesto e al segno di solidificarsi, che ricaccia nella zona neutra del dizionario e della ricostruzione archeologica lo stilema non strettamente letterario. Ci ritroviamo alla alternativa Melville (e in misura minore Hawthorne)-Mark Twain, con un ben più alto margine di insidie. Il fallimento del recupero dialettale popolare nella narrativa americana del secondo Ottocento stava proprio qui, nella rapidità con cui il vernacolo si consumava e perdeva dunque di espressività. Scrivendo *Huckleberry Finn*, Mark Twain doveva rassegnarsi a un lavoro archeologico: se, infatti, l'intonazione americana non mutava, il linguaggio cui egli ricorreva era in larga misura scomparso da almeno vent'anni. E non a caso, dopo *Huck*, egli abbandonò risolutamente il vernacolo riutilizzandolo solo per determinate e limitate equazioni qualificanti, proprio come aveva fatto Melville, il cui serbatoio

principale restava la Bibbia o la tragedia elisabet-tiana. Gli umoristi e gli scrittori popolari dell'Ottocento americano non si ristampano per la loro illeggibilità e incomprensibilità: di essi Hemingway salvò appunto l'intonazione, inserita in un tessuto letterario che risentiva dell'insegnamento di Gertrude Stein e di Joyce, mentre Faulkner finì per ripercorrere proprio l'itinerario di Melville.

Sennonché l'equivoco di Barth, in un romanzo pure significativo e per molti versi importante quale *Il coltivatore del Maryland*, si annida nella fondazione stessa del tentativo: solido per l'impianto, articolato nelle strutture, esteso nello sviluppo complessivo, il libro si sostiene su un faticoso compromesso. Nell'ampia intervista cui accennavamo prima, pubblicata nei « Wisconsin Studies in Contemporary Literature » (VI, 1, 1965), Barth mostrò insofferenza nei confronti della narrativa americana degli ultimi decenni, giudicandola non senza ragione incapace di reggere il confronto con la « lega » di Kafka, Joyce e Mann; anzi, avanzò in questo senso ampie riserve anche a proposito di Hemingway e di Faulkner. Di più: egli ammetteva filiazioni che lo sospingevano verso alcuni grandi classici, in particolare Cervantes e Rabelais, e in misura minore Fielding e Sterne. Ma lo scrittore evitava di affrontare il problema chiave, e cioè la motivazione globale del suo ricupero di un filone fecondatore della tradizione narrativa, l'ancoraggio ideologico e speculativo. Per Melville, i grandi modelli del passato contavano direttamente, i loro esiti entravano in circolo per simbiosi, come esperienze contemporanee, senza fratture; per un romanziere degli anni Sessanta il dialogo non può che attuarsi in perdita, e sfociare dunque nella parodia, nel travestimento, assai più che nell'ironia, categoria fondamentale del romanzo contemporaneo secondo le teorie di un Northrop Frye. Difatti, l'ironia di Sterne, o meglio di Swift (e naturalmente di Melville e di Hawthorne) non si svuota mai della costante tragica, la quale ultima necessità di pietre di paragone non effimere né accidentali. Barth travasa invece nel picaresco e nell'eroicomico i suoi fragili tropi esistenziali, la sua metafisica del precario quotidiano: « L'uomo (insomma) grazie sia al Burlin-

game sia alle sue naturali disposizioni, era stordito dalla bellezza del possibile; abbacinato, levava le mani a scelta, e come un goffo relitto galleggiava semicontento sulla marea del caso ». Questo lo spazio vuoto nel quale navigano i personaggi del *Coltivatore del Maryland*. La sconsecrazione del mito lascia posto alla smorfia.

Il pregio maggiore del *Coltivatore* non si trova tanto nel linguaggio, che per quanto percorso di una straordinaria capacità di manipolazione e di accumulazione e scomposizione prismatica tradisce uno sforzo prevalentemente intellettuale, l'esercizio avvedutissimo, raffinato e nell'insieme divertente di un capriccioso accademico. In una direzione simile Balzac aveva attinto ben altri risultati nei *Contes Drolatiques*. Meno ancora persuade l'innesto di problematiche contemporanee piuttosto usurate sul corpo del romanzo sei-settecentesco, che non resiste a una verifica nelle giunture meno superficiali. L'importanza e l'unicità del *Coltivatore* risiede a nostro avviso nello scardinamento delle strutture caratteriologiche, delle rivendicazioni vitalistiche mai del tutto scomparse della narrativa americana, delle sue propensioni agonistiche, presenti, tanto per fare un caso macroscopico, in uno scrittore apparentemente eversivo come Henry Miller. In altre parole, la dissacrazione della storia e del concetto di *decorum* dell'individuo, la distruzione degli ultimi pertinaci tabù, a livello di letteratura *highbrow* o di letteratura popolare, viene consumata in Barth con una totale coerenza. Nel *Coltivatore* non si definisce soltanto l'altra faccia dell'America, spogliata dei miti compiacentemente sedimentati o surrettiziamente costruiti, ma, in parallelo, si mette a nudo la dubbia caratura del metallo sul quale l'immagine di quei miti è stata fieramente incisa. È come se un attore tragico, la culmine di una scena madre, rimanesse sul palcoscenico in mutande e calzini, e gli si scoprisse il fisico di un vecchio bolso, con i bitorzoli e le vene varicose. Nulla di fondamentalmente nuovo, s'intende. L'umorismo escrementizio o scatologico (termine familiare per gli studiosi anglosassoni) di cui Barth fa uso efficace rammenta senza ombra di dubbio Swift, e naturalmente le formulazioni di Norman O. Brown sulla liberazione dell'eeros.

Così muoiono gli dei di Hemingway e di Faulkner: varrebbe la pena di tentare un raffronto tra la tensione epica dell'*Orso* faulkneriano e la scena dell'uccisione del nobile animale — per mezzo di un bastone infilato nell'orifizio anale — nel *Coltivatore* di Barth.

La liquidazione degli idoli non si realizza in Barth nel nome di alcuna alternativa di valori, neppure negativi, onde il limite e l'irripetibilità, anche linguistica, del *Coltivatore*. In seguito, una allegoria moderna, acuta e divertente ma dai meccanismi scoperti — *Giles Goat-Boy* — e le ingegnose fantasticherie, le disincantate variazioni di *Lost in the Funhouse* (titolo alquanto emblematico, con l'accento sul trovarsi sperduto o perso in un baraccone di parco di divertimenti, costellato di specchi deformanti) inducono a pensare che egli prosegua il suo difficile cammino sulla corda tesa del saltimbanco.

La ribollente contraddittorietà del momento, la *actuality* negata da Barth, continua ad attirare Norman Mailer il quale, di poco più anziano (è nato nel 1923), e rispetto a lui più vigorosamente militante al punto da sostenere spesso la parte pubblica del mattatore e dell'istrione, ha alle spalle un curriculum iniziato presto e con fortuna nel 1948, quando apparve *The Naked and the Dead* (edito in Italia da Mondadori col titolo *Il nudo e il morto*). Dopo un periodo di parziale eclissi, punteggiato di libri tutti stimolanti ma per motivi diversi di limitata efficacia, Mailer ha letteralmente ripreso a bombardare il lettore. Del 1968 è *The Armies of the Night* (quasi subito tradotto in Italia, edito ancora da Mondadori, *Le armate della notte*); lo aveva preceduto, nel '67, *Why Are We in Vietnam?* (traduzione italiana *Perché siamo nel Vietnam?*, Mondadori, 1968); lo ha seguito, alla fine del '68, *Miami and the Siege of Chicago* (traduzione italiana *Miami e l'assedio di Chicago*, Mondadori, 1969).

Il fatto che Mailer si inserisca nella corrente maestra della narrativa *roughneck*, aspra, violenta e irriverente, non implica per lui un ritorno al realismo in senso stretto. Neppure *Il nudo e il*

morto, in pratica, si poteva lecitamente definire realista altro che nella scorza, pervaso di simboli e di allusioni qual era, e scandito da una visione (l'isola-microcosmo) ovviamente allegorica. Ma una serie di ingredienti realistici sussisteva, e Mailer provvide a una messa a punto in una intervista-confessione inclusa in *Advertisements for Myself*, una delle autobiografie intellettuali davvero provocanti e franche del dopoguerra, pubblicata giusto dieci anni or sono. In quelle pagine Mailer riaffermava un poco romanticamente la funzione dell'artista ribelle e si proclamava in termini generici ma risoluti anarchico e marxista, con qualche incursione assai personale nel campo *beat*.

Perché siamo nel Vietnam? inizia una fase per molti impreveduta nella carriera di Mailer, segnando una tappa di transizione quanto mai illuminante. Libro, se si ricorre a un metro suggerito dal debito distacco professionale, fallito, ma libro necessario e forse indispensabile, il nuovo romanzo di Mailer riconduce davvero a un grado zero, non solo del linguaggio narrativo, ma soprattutto di questo. Jack Richardson, recensendo Mailer nella «New York Review of Books» (*The Aesthetics of Norman Mailer*, XIII, 9, 1968), ha parlato molto appropriatamente di una «*Walpurgisnacht* semantica». *Perché siamo nel Vietnam?* si configura infatti come un tentativo faustiano di rimettere in discussione il linguaggio partendo dall'unità più elementare, e non a grumi, con tutti i residui narcisistici di dannunziano bello scrivere propri di Miller. Qualcosa del genere era stato tentato da Nathanael West attorno ai cruciali anni Quaranta, ma senza giungere a una scomposizione così integrale. Posto che le parole stanno perdendo senso in quanto la realtà stessa appare adulterata, lo scrittore si sente libero di disperderne e di ridisporre gli atomi in tutto il loro peso, affinché il linguaggio, nutrito degli stilemi dell'uso comune ma non schiavo di alcuna fissità semantica o sintattica, si avvii per un cammino nuovo, la cui libertà oggettivizza la ribellione — o la non accettazione — conservando una sua specifica densità, sottraendosi alla manipolazione. Tutto ciò non discende da un capriccio, dalla occasionale civetteria o dal gioco

intellettuale caro al Joyce di *Finnegans Wake*; al contrario, acquista la forza di un atto rivoluzionario. Mailer riprende nell'unico modo possibile il tentativo dei narratori popolari del secondo Ottocento, specie di quelli propensi a un *humour* ribaldo (il che spiega, in un contesto per nulla erotico, l'insistenza reiterata sulla locuzione che il filisteo definirebbe oscena), non lasciandosi intrappolare dal culto del pittoresco, giacché sul materiale popolare lavora, piegandolo alle proprie necessità creative. La costante *roughneck* si riallaccia dunque all'asprezza di un linguaggio senza tabù, spogliandosi però di ogni sudditanza all'oggetto e alla situazione intesi realisticamente, visto che il linguaggio, appunto, modifica ad ogni istante la realtà.

Nessuna meraviglia, allora, che Mailer scriva un libro di transizione, e in più cifrato per lo stesso lettore americano, spesso costretto a uno sforzo di ricostruzione e di collegamenti. La sua è prosa intraducibile. Se n'è reso ben conto il traduttore italiano, Attilio Veraldi, il quale sembra aver tentato nelle prime pagine di star dietro all'originale, proseguendo poi, senza speranza, per conto suo, e non si saprebbe davvero rimproverarlo. Il criterio dell'intelligibilità non può peraltro incidere per uno scrittore che, per tornare ai rilievi di Richardson, si è impegnato nell'allargare i territori del linguaggio narrativo, imponendo al lettore e agli altri scrittori di seguirlo. Altrettanto si dica per le strutture del libro, fortemente ellittiche e frutto di sovrapposizioni a prima vista alogiche. Il *safari* in Alaska che ne costituisce il nucleo, la selvaggia caccia all'orso che riprende, ma non parodisticamente come in Barth, un motivo persistente nella narrativa americana — dal modulo epico di Melville e di Faulkner in quelle che Leo Marx ha chiamato «fantasie di caccia» a quello popolare degli umoristi, di Thorpe o di Mark Twain — funziona da reagente e da specchio. Persiste un confronto generazionale, secondo un perverso rito di iniziazione: i giovani, a cominciare dal personaggio narratore D. J. (con la sua pluralità di significati, «Disc Jockey», stregone della comunicazione di massa; per inversione «Juvenile Delinquent», inteso nel senso di gio-

vane confusamente *révolté*; «Dr. Jeckyll» rispetto a un altro personaggio «Hyde» per una scontata dicotomia), si cimentano in una Alaska remota dal loro luogo di origine e di vita quotidiana, il Texas, nella ricerca crudele della preda. I parametri morali dei genitori petrolieri, *élite* della classe dirigente americana che forse proprio nel Texas, a Dallas, ha ucciso il suo orso, si scontrano con quelli dei figli, ma non al punto da provocare un rovesciamento. Il Vietnam del titolo conta probabilmente come indicazione implicita: anche laggiù, infatti, si tratterà di condurre innanzi la caccia, imposta dall'imperativo della loro politica di potere.

Si delinea allora l'ambiguità generale che pervade tutta l'opera di Mailer, a dispetto delle sue professioni di fede anarchiche, e che lo distanzia dall'impassibile approccio di Barth. La violenza, la crudeltà e il compiacimento rituale di *Perché siamo nel Vietnam?* rientrano di pieno diritto tra gli idoli dei quali Barth si è sbarazzato riducendoli a manichini per un incruento tiro al bersaglio. Mailer li colloca viceversa in piena luce. Non intende dissacrarli, ma esorcizzarli, in un dialogo concitato con ombre non meno urgenti dei fantasmi puritani di Hawthorne. I suoi personaggi, peraltro, devono praticare le consuetudini che vorrebbero esorcizzare. A somiglianza del Natty Bumppo di Cooper, tocca loro di uccidere per una fatale meccanica degli eventi, e la loro innocenza ne resterà pericolosamente compromessa. Pure, non esiste scelta: ecco restituita una tensione tragica peculiarmente americana, una morale inesorabile e bifronte.

Insomma, l'anarchico Mailer, che nelle *Armata della notte*, mescolandosi di malavoglia a una manifestazione di protesta contro la guerra in Vietnam dinanzi al Pentagono, a Washington, tiene a distinguersi dai pacifisti perché manca in loro la partecipazione a una sorta di necessaria e persino ferina celebrazione della rivolta, e quindi della violenza rovesciata, crede a modo suo nel «sogno americano». La shakespeariana immagine che chiude il libro, dell'America «un tempo una bellezza di ineguagliato splendore, oggi una bellezza con una pelle da lebbroso», le cui terribili doglie preparano un parto misterioso — «il più orrendo

totalitarismo»?; «un mondo nuovo, tenero e coraggioso, saggio e ribelle»? — riconduce l'ebreo Mailer, figlio di immigrati europei e cresciuto a Brooklyn, nell'alveo della grande tradizione americana. «Dio si contorce nei suoi vincoli... Liberiamoci dalla nostra maledizione». L'ipotesi metafisica e religiosa riprende corpo, e del resto lo stesso Mailer ha insistito in alcune risolte dichiarazioni a chiamare in causa Dio, un Dio presente e attivo che presiede alla nascita del «mondo nuovo», e al quale l'anarchico ribelle guarda come al supremo alleato. Non certo, conviene aggiungere, il Dio catechistico e annoiato di *Coppie* di Updike, così sconsolatamente canonico.

Le armate della notte e Miami e l'assedio di Chicago ripropongono la questione degli strumenti narrativi. La favola e l'invenzione, elementi di base in *Perché siamo nel Vietnam?*, scompaiono, per lasciar posto alla cronaca. Ma hanno sbagliato i recensori che si sono fissati su una categoria di narrativa-reportage. La cronaca di Mailer, ove lo scrittore diventa personaggio protetto dal diaframma della terza persona, non ha nulla a che fare con il giornalismo. Da un lato, specie nelle *Armate della notte*, Mailer ci prospetta una genesi del romanzo, un romanzo aperto e da farsi, o che si fa; dall'altro, egli scrive in effetti un'autobiografia che persino nei momenti di più dilagante soggettivismo cattura un'immagine sottratta all'episodio, alla prevaricazione dell'io individuale. La *actuality* procura il punto di partenza, addirittura

il pretesto per i drammatici annali di Mailer. Siamo, tanto per intenderci, sulla via di Franklin o di Henry Adams; il fatto privato, l'accadimento, introducono l'immagine di un momento esemplare, la ideale sezione aurea. Non a caso, del resto, nella cultura della Nuova Inghilterra si era attribuita allo storico la preminenza sul narratore, su chi operava con materiale di fantasia. E il narratore che, da una finestra dell'albergo di Chicago, assiste all'esplosione di violenza della polizia contro gli *hippies* protestatari durante la convenzione democratica del '68, come se la sua missione fosse quella di scrutare la battaglia per scriverne la storia, che è anche la sua, sembra apparentarsi con i severi *scriptores*, con Parkman, con Prescott, con Adams, della Harvard ottocentesca, salvo a ributtarsi più tardi nella mischia.

L'istrione Mailer, quando tocca a lui di farsi avanti, porta una maschera ben più universale dello scettico osservatore di Barth; il buffone reca addosso una tormentosa ricerca di verità. Rispetto all'angoscia di Melville costretto a predicare nel deserto, lo scrittore può permettersi ormai di produrre libri che «rendono», ma sconta il suo privilegio, se accetta di non piegarsi al compromesso, con altrettanta solitudine morale, con la sofferenza legata al compito non agevole né consolante di porre interrogativi inquietanti, di scommettere su un futuro impenetrabile.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Il realismo magico di Franz Radziwill

Man mano che i documenti, cioè le opere, escono da quell'oscuro esilio cui i fatti, la storia, le distruzioni e l'ignoranza li avevano per tanti anni condannati, e si affacciano, con quella violenza e passione che vivevano in loro compresse e ignorate fin dalla nascita, all'orizzonte della nostra distorta e presuntuosa cultura figurativa,

sempre più ci si rende conto che i quindici anni di arte tedesca compresi tra la fine della guerra e l'avvento del nazismo, formano un nodo fondamentale nella storia artistica del secolo e soprattutto dan vita a un episodio di arte realistica tra i più ricchi, vari e profondi che si conoscano.

Quando Emilio Bertoni ordinò, nello scorso anno, la prima mostra della «Nuova Oggettività» alla Galleria del Levante e scrisse in catalogo il primo saggio italiano sull'argomento, si capì

subito che fatti così straordinari e così sconosciuti erano destinati a mutare molti valori costituiti o almeno a renderli vacillanti. Ora la stessa Galleria è passata all'indagine particolare, cioè sulle persone, di quel movimento e comincia con Franz Radziwill.

Un artista così distante da Otto Dix da sembrargli quasi opposto, mentre l'«oggettività» diventa la sostanza, simile in entrambi, sulla quale è costruito il loro mondo: due poli della stessa grande regione. Si dice Otto Dix perché è stato finora il più conosciuto rappresentante di quel realismo; Radziwill ne fa vedere un altro lato, con altrettanta potenza e poesia. Quanto dal primo la realtà era data nella immediatezza della sua più viscerale e dura presenza, così dal secondo è raggiunta attraverso il suo mistero; partiti entrambi da una decisa opposizione all'espressionismo, Dix aveva imboccato la via di Grünewald e di Durer, Radziwill di Altdorfer e dei romantici. Ma consenzienti entrambi alla frase stupenda di Friedrich che « non c'è forma pura che per l'uomo o il pittore volgari »; impuri entrambi, ma in modo tanto diverso.

Rifacendosi a Friedrich, non soltanto nelle parole, Radziwill coglieva dell'esperienza romantica, oltre che l'espressione più grande, anche il punto in cui si realizzava l'antinomia tra l'infinità e la magia del contenuto da un lato e la circoscrizione e la realtà della forma dall'altro. Trovava cioè le radici per quello che è stato chiamato il suo «realismo magico». Giustissima formula, che nel senso contrastante dei due termini si addice a tutta una vasta zona della «Nuova Oggettività» di cui Radziwill appare il rappresentante più profondo, e il più poetico.

Radziwill è fin dall'inizio immerso nella realtà: le esperienze della guerra e del dopoguerra, il fallimento dell'espressionismo, tutto l'ambiente che lo circonda ve lo indirizzavano senza possibilità di equivoci; ma quella realtà che per Dix, e Grosz, e Schlichter è tutta intessuta di umane decadenze e corruzioni, di conflitti e dolori e miserie sociali, per Radziwill è soprattutto ricca di «segnali», che indicano lo stesso umano patire, ma in modo misterioso. Così Radziwill

attua e compone una nuova antinomia: tra una «oggettività» che riproduce plasticamente il reale in tutta la ricchezza e precisione dei suoi materiali e in tutta la quotidianità e modestia dei suoi oggetti (Roh aveva scritto fin dal 1925 che quanto prima era accettato come «ovvio» diveniva, per i nuovi pittori, un problema), e un «naturalismo» che appare subito di sostanza particolare cioè, per stare ai termini, «magica»; un naturalismo angosciato da un brulicare sotterraneo, di luce livida e folgorata, di ora crepuscolare, di attese drammatiche. All'interno di questa unione Radziwill introduce i «segnali»: appaiono improvvisi nel cielo, un filo spinato, un fiore, un aeroplano, una nuvola viola, una girandola, un angelo; o sulla terra, una mela, un'ombra, un paio d'ali o un uomo vestito di nero. Perché, come dice Proust, «l'existence n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique». Ma pur dentro una simile dimensione, e qui sta la sua grandezza, il mondo di Radziwill non ha niente a che fare col Surrealismo. Radziwill entra nella realtà per metterne in mostra i lati irrazionali, fantastici; i surrealisti invece superano la realtà per inventare un irrazionalismo meta-reale, simbolico, soprattutto razionalizzato; ma l'irrazionalismo di Radziwill è realizzato.

Altri artisti della «Nuova Oggettività» si trovano in una posizione analoga e la loro opera ha punti di contatto con la sua: anche Herbert Böttger lancia luci improvvise e violente sui paesaggi notturni facendone emergere le case, gli alberi, gli oggetti in una consistenza dura e visionaria; anche Gustav Wunderwald descrive i muri, le insegne, lo scenario squallido della città; anche Carl Grossberg fa rilucere di un nitore irrealle le macchine, i metalli, le strutture del paesaggio industriale. Ma Radziwill immerge tutti questi elementi in composizioni fantasiose, profonde e tragiche che toccano il punto più sensibile di vasti drammi umani. Ecco allora che una sera in una stanza, con gli oggetti semplici, usuali, un po' volgari, diventa la rappresentazione profondissima di un evento misterioso, ambiguo, sconfinato e comune come il cuore dell'uomo;

non l'evento universale, archetipico o astratto, buono per tutti, della poetica espressionista, ma particolare, nel tempo e nello spazio, di una donna, di una vita, di una giornata (nell'opera « La sera o Claudia »); ecco il « Paesaggio con canale », tutto gremito di luci verdi e viola fermate in un attimo di oscura attesa, di lontano e livido orizzonte tempestoso, dove solo le acque nere accennano un lento transito, ogni cosa stremata, fremente, illuminata di misteriosa poesia; ecco la « Caduta mortale di Karl Buchstatters », profondità buia e uguale del cielo notturno contro cui la luce fissa il volo dell'aeroplano-segnaletto-morte, sopra l'apparizione silenziosa di un paesaggio, case alberi steccati pali, sbiancato da un lampo abbagliante.

Lo spazio psicologico nell'opera di Francese

Franco Francese ha riunito in una mostra alla Galleria Bergamini di Milano un folto numero di esemplari del suo lavoro di trent'anni, dal 1939 al 1968: fogli, non quadri, cioè disegni, acquerelli, pastelli e tempere, non pittura. Un impegno marginale, poteva sembrare, la documentazione di pensieri incompiuti, appena formulati e paralleli alle opere maggiori. Invece la mostra è apparsa subito ricca di grande significato, anzitutto perché queste opere appaiono completamente autonome, chiuse in se stesse; in esse l'immagine viene a depositarsi nella sua più esauriente formulazione, il suo stretto rapporto con la tecnica ne testimonia ogni volta la necessità.

Ecco quindi una storia poetica di Francese, svolta nella varietà dei suoi momenti: tante immagini diverse, una vicina all'altra, ciascuna completata nella sua pienezza e diversità di significato, ma unite tutte dalla somiglianza del processo di sviluppo che le ha portate ad essere immagini; anche diversi svelamenti della realtà, diversi modi di dimostrarne le « figure » profonde, nascoste, ma tutti però dentro lo stesso rapporto fra soggetto e oggetto.

Questa situazione complessa di ogni opera nel contesto di tutta la serie fa pensare, al di là di ogni possibile rapporto culturale e formale, a Klee: allo stesso modo infatti le sue opere si attuano nella diversità e si uniscono poi in una unica grande idea del mondo.

L'azione che Francese compie sulla realtà è dunque quella di svelarla, cioè, etimologicamente, di toglierle il velo della forma esteriore, dell'oggettività: appaiono allora le forme interne, oscure, ricche di ambigue dimensioni, fissate in un volto insolito e di continuo cambiato. Egli stesso lo riconosce in una dichiarazione riportata da De Micheli nel bel saggio pubblicato in occasione della mostra: « per un pittore non ha senso *conoscere* la realtà; ha senso solo prospettarla, rigenerarla, o rivelarla, se si vuole; tentare la consistenza delle immagini è insomma come tentare la consistenza stessa del mondo »; oltre che svelare la realtà quindi rigenerarla, cioè ricrearla dopo averla distrutta in se stessi coll'assimilazione, farla rigermogliare dalla sua morte. Per questo il realismo di Francese è così « moderno », così dentro alle situazioni in cui l'uomo di oggi si trova a vivere drammaticamente il suo rapporto con il mondo.

C'è uno spazio nell'opera di Francese, oltre l'usuale spazio plastico, non facile da definire o da descrivere; è uno spazio psicologico nel quale si attua l'essenza della vita espressiva, come il segno della persona artistica, il nucleo attorno al quale si sviluppa ogni opera, l'invariabilità primaria che dà origine alla varietà di ogni opera.

È in questo spazio che dobbiamo cercare di muoverci se vogliamo capire la novità e la diversità del suo lavoro nei confronti dell'area culturale in cui è cresciuto e si è mosso; questo spazio si apre nel punto in cui avviene la fusione tra soggetto e oggetto, in cui si attua la violenza dell'unione e uno scambio reciproco di elementi. Così nella nuova zona che si è creata avviene una vera fondazione d'immagine, e la « figura » che la abita, che ne indica lo spessore e l'ambiguità, il rimando continuo a un significato più profondo, è il risultato di elementi diversi, dati psicologici, situazioni instabili, stati complessi

di coscienza, situazioni o sentimenti angosciosamente indefiniti. Francese insomma non istintuisce nell'opera l'impressione della realtà, né il suo superamento deformato con violenza, né il trauma diretto, ma una situazione che si sviluppa nella realtà quando essa viene a contatto con l'intrico dei fondi e gli strati multipli della psiche; la sua immagine quindi va molto al di là dello stato d'animo.

I titoli inventati da Francese del resto sono sempre stati significativi, nel tentativo di dare l'avvio o l'apertura alla situazione che si fa poi ricchissima nell'immagine. I fogli degli ultimi anni sono uniti sotto il titolo generale di « Bestiario », un'idea vecchia, ripresa ora con un lavoro più sistematico. Formano già nell'insieme un poema intenso e angosciato della vita umana nella città; vi predominano gli elementi e i simboli dell'incertezza, dell'instabilità, della vitalità impotente: la finestra aperta, la soglia, incertezza fra l'interno e l'esterno; una figura che « si affaccia o si ritrae », che « dispera di elevarsi », incertezza quindi nell'atto vitale da compiere; l'alba o il tramonto, incertezza del tempo, ore di trapasso, inizio o fine. Lo spazio psicologico dell'opera si è fatto in questi fogli più gremito e spesso, ma anche più libero, poiché ormai il complicato meccanismo del rapporto con la realtà ha assunto uno svolgimento quasi naturale. Il colore poi, nei pastelli e nelle tempere, corrisponde direttamente a questa rinnovata ricchezza; che sia di uno splendore violento ma tutto rappreso e internato con striscie di luce di una intensità bonnardiana, o sottilmente diffuso, sparso quasi con delicata fragilità ma di una forza espressiva che non vien mai meno ad esprimere un ineliminabile fondo di dramma.

ROBERTO TASSI

Mostre a Milano

Recentemente a Milano abbiamo visto alcune tra le mostre più interessanti della stagione '68-'69. Tralasciamo quelle che, pur presentando artisti diciamo importanti, tuttavia non aggiungono molto a ciò che già sappiamo di loro; occupiamoci

invece di artisti che si sono rivelati sotto un aspetto particolare.

Cominciamo dai giovani. Alla Galleria Nicubourg un artista di Torino, Giulio Paolini, ha esposto una serie di opere tutte con un medesimo spunto e con una medesima tecnica. Si tratta di riporti in bianco e nero su tela fotografica di quadri o di dettagli di quadri del passato, da Lotto a Ingres, da Poussin a Henri Rousseau. Uno, per esempio, è la riproduzione, di grandezza uguale all'originale, del quadro « Ritratto di giovane » di Lorenzo Lotto. La chiave del lavoro sta nel titolo attribuito da Paolini « Giovane che guarda Lorenzo Lotto » in modo da ripristinare idealmente il momento in cui il quadro è stato fatto, non come momento culturale, ma come rapporto privato e esistenziale tra il pittore e il modello, e in modo da creare nello spettatore attuale l'illusione di essere egli stesso Lorenzo Lotto. Così per l'ultimo quadro di Velasquez « Las Meninas »: Paolini ha isolato le immagini riflesse dallo specchio che, seguendo la logica della finzione pittorica della scena, non sono altro che l'ultima cosa vista da Velasquez. Un quadro bianco di pochi centimetri quadrati rappresenta la zona di luce dipinta da Raffaello nel tempio de « Lo sposalizio della Vergine »; mentre la mano, attribuita da Ingres a Poussin nel quadro « Il Trionfo di Omero », permette a Paolini di affermare con la didascalia « Poussin addita gli antichi come esempio fondamentale ». La silhouette della Libertà, dal quadro omonimo di Rousseau, ritagliata, racchiusa tra due sagome di plexiglas e appesa per un filo al soffitto, pone tutta la mostra sotto il segno di un'apparizione. A chiusura, sulla parete di fondo, una fotografia della sala presenta la Galleria completamente vuota, come se le immagini del passato avessero deposto per una illusione ottica le loro ombre sui muri, evocate dall'artista, ma irreali e incorporate: fuori dello spazio e del tempo, fuori dai contesti e dalla stessa categoria storica, nel loro puro valore di immagine, dunque in una specie di essenza metafisica. In quell'essenza Paolini sembra aver riconosciuto la sua propria natura di pittore.

La mostra di Luciano Fabro, sempre alla Galleria Nicubourg, con l'opera dell'ultimo anno di lavoro

dell'artista friulano residente a Milano, offre delle caratteristiche sconcertanti che non sono l'ultimo motivo del suo valore. Fabro era conosciuto soprattutto per le opere di un certo periodo tra il '63 e il '67: una lastra di cristallo metà riflettente e metà trasparente, una lastra di cristallo tutta trasparente, un'asta cromata fissata al soffitto con l'inclinazione di un grado, una croce ugualmente sottile che abbraccia l'ambiente e flette leggermente sotto il peso, il Cubo di legno e tela fatto su misura della persona che deve entrarci dentro. In quest'ordine di cose Fabro appariva entro dei ragionamenti visivi ben precisi, con una tecnica che accomunava le strutture da lui scelte. Nell'attuale mostra abbiamo invece: una carta geografica dell'Italia, scontornata, avvitata a un'uguale sagoma di lamiera di ferro, con Sardegna e Sicilia inserite sul retro, pendente dal soffitto rovesciata; un'altra Italia di piombo e vetro adagiata per terra; una corona di alloro fatta da Fabro ritagliando e componendo su una ciambella di paglia un buon numero di foglie di piombo; tre paia di lenzuola spiegate e appese, con relative fodere e ricami, a grandi telai di 3 metri per 2; un Cielo enorme di lamiera nera dipinta di bianco, una porzione infinitesimale di cielo nell'ora zero del 1950; un triangolo isoscele di mogano dai cui angoli si partono lunghi raggi dorati. Tutte queste descrizioni devono servire a rendere la perplessità dello spettatore che si trova ad affrontare un numero così vasto e diverso di sollecitazioni. Per chi conosce bene l'opera di Fabro, questa mostra non è che una conferma: infatti è da ricordare che, mentre veniva individuato nei suoi elementi di visualità in un momento, appunto un paio d'anni fa, di divulgazione dei problemi del tipo « strutture primarie », Fabro aveva fatto opere assolutamente estranee a queste analogie: un oggetto con dispositivo per ridurne il peso, un pavimento da lucidare e ricoprire di giornali, degli indumenti da fare addosso alle persone. Accade così che spesso la critica o la situazione culturale del momento metta in luce in un determinato modo, a seconda che le

fa gioco, l'artista, salvo poi a trovarsi impreparata di fronte agli sviluppi. In queste opere di Fabro, cos'è che turba lo spettatore? La mancanza di una unitarietà a priori dell'opera, ossia la mancanza di un assillante problema di identificazione dell'io quell'assillante problema che ha reso così caratterizzati e magari drammaticamente monocordi i risultati degli artisti moderni rispetto a quelli degli artisti del passato. Fabro, con queste opere, si manifesta in un modo dove non è avvertito il problema dell'identificazione come un bisogno a priori, lo sente estraneo, ne vede il lato riduttivo. In una natura che pone come fondamentale la sua disposizione all'intesa col mondo, senza l'ossessione del possesso dell'io, la personalità non prova l'esigenza di definirsi attraverso la caratterizzazione di un suo aspetto scelto come veramente rappresentativo, ma si libera serenamente verso il decentramento di sé, verso la valorizzazione indifferentemente di ogni momento costitutivo. La varietà formale dell'opera di Fabro risponde appunto a questo mettere in valore la reale sfaccettatura di una personalità.

Altra mostra di interesse quella dello scultore Pietro Consagra alla Galleria dell'Ariete. Consagra è un artista formatosi nel dopoguerra e venuto alla ribalta come scultore frontale. Adesso è passato dalla scultura al grande oggetto, l'edificio, la città. Questa mostra di Milano si intitola « La città frontale » e contiene progetti della città e progetti degli edifici che la costituiscono. Consagra sostiene che l'oggetto tridimensionale non è più l'oggetto dell'uomo di oggi che cerca di vivere al di fuori della nozione di potere. La tridimensionalità implica esclusione e perciò soggezione: la tridimensionalità è costitutiva del mito, dell'atteggiamento mitologico, dell'uomo che crea il totem da temere e propiziarsi e aspira a diventare totem egli stesso. In un libretto pubblicato dall'editore De Donato nella collana Dissensi col titolo, appunto, « La Città Frontale » Consagra analizza alcuni aspetti dell'arte d'avanguardia nei confronti della tridimensionalità e motivi dell'architettura di tutti i

tempi fino al grattacielo, la struttura del grande cubo, il contenitore del grande buio, il simbolo del potere economico, l'anonimo business, che ha soppiantato i poteri religioso e politico. La città, secondo Consagra, manifestazione dei modi di vivere, non può più essere lasciata in esclusiva dell'architetto, il quale è responsabile del compromesso e continuamente frustrato e allettato dal

potere: Consagra propone nella nuova città la presenza dell'artista, non più come decoratore, ma come ideatore. È una nuova responsabilità che viene offerta all'artista, il quale la assume in quanto riconosce come peculiarità distintiva sua e dell'arte moderna l'esperienza, ossia la continua ricerca, della libertà.

CARLA LONZI

TEATRO

Cantata di un mostro lusitano

Vi è nelle dichiarazioni di prammatica che Giorgio Strehler ha voluto premettere al programma, un'ammissione da meditare: « anche se sono stanco del rituale del teatro, pure, proprio in questa tenace continuità del teatro, sta la sua forza ».

Ma, essere stanco del rituale del teatro e servirne, senza portare alle estreme conseguenze questa intuizione, significa fare un'opera perlomeno non necessaria.

Per la verità questa impressione di logoramento espressivo l'avevamo già individuata nello spettacolo brechtiano *Io B.B.* dove le componenti apparivano non più rigorose e la stessa scelta dei testi non più capace di giungere ad una tensione, pari ad altre messinscene di Strehler, soprattutto di opere di Brecht.

Il testo della *Cantata di un mostro lusitano* è allusivo; Peter Weiss ha voluto fare un teatro di proposta con brani, collages, discorsi politici, dati statistici, esemplificando una situazione tipica, l'impero coloniale portoghese e la situazione disperante dell'Angola. E nel suo assemblage ciascun « pezzo » è montato per quel che vale, e il discorso sul voler dire, ha intricati rapporti con la realtà e la sua finzione, col gioco di una rappresentazione « aperta », con lo schema di un'improvvisazione, proprio per consentire, in una completa circolarità tra spettatore e attore, quella libera fruizione che le esigenze più moderne di una teatralità intesa come « rito » collettivo, richiedono. Strehler, invece, ha concepito questa assemblage, come una

operazione chiusa, dove anche le « invenzioni » sono meticolosamente previste, freddate in un teatro di maniera che opera attraverso il recupero del *dato di fatto* sovrastante la stessa fantasia; ha cioè rotto quella circolarità critica che un teatro di aperto riferimento brechtiano richiede, soprattutto quando si tratta di un testo come questo di Weiss, senza il sostegno (come avverte Strehler) della tradizionale poesia. E dove alla cosiddetta poesia, doveva essere sostituita una aperta sollecitazione degli attori, una serie di componenti di verosimiglianza realistica che alla « poetica » dessero qualcosa di più concreto, per esempio, la partecipazione drammatica agli eventi e non la consueta *riduzione* di un testo a pretesto, per un impianto scenico di per sé autonomo. Quel continuo ricorrere al folk, alle cantatine, alle scene da cabaret, quell'insistere sui motivi di una « convenzione » voluta, disperdono il succo amaro di una « situazione » e ne rilevano la componente esteriore.

Il silenzio della stessa presenza del *mostro* rivestito del simbolo di rifiuti raccolti, si vanifica nel rumore di inutili sforzi di ordine scenico (la città, lo stupore, per le sue vie affollate, del « buon selvaggio »).

Comprensibili allora le polemiche e i dubbi; comprensibile la scarsa adesione « politica » ad uno spettacolo di incerta collocazione. Meno il suo rifiuto globale; la tensione di Strehler in questo universo reinventato, sottratto — malgrado le sue precise dichiarazioni — a servire da schema per un teatro di azione politica, resiste nella sua strut-

tura tradizionale di movimento, nel netto contrastare dei toni, del colore ecc.

Ma il testo di Weiss è altra cosa; in direzione opposta al *Marat-Sade* dove tutto è *invenzione*, falsificazione, proposta, qui il testo è tratto da materiali, ciascuno dei quali deve conservare la sua dimensione reale. I dati statistici, le cifre, i discorsi *sono* segni di preciso riferimento, sono una realtà della quale si deve avvertire la spietata presenza; ridotti invece a frammenti, diventano tante piccole operazioni decorative che disperdono la carica dialettico-ideologica di una proposta che si accetta o si respinge.

La « non poesia » di questo testo di Weiss, discutibile ma concreto, è un preciso rifiuto della « finzione », di spettacolarizzazioni che Strehler reintroduce, alterandone significato ed efficacia.

Gli attori hanno mantenuto questa contaminazione del testo in favore di una messinscena tradizionale, sono stati esatti nella impostazione, senza acquisire nessuna libertà di invenzione, hanno recitato come se fossero autonomi, in un contesto dove ogni pur piccolo gesto aveva l'aria di essere stato troppo meticolosamente impostato.

Il dio Kurt

Pirandellianamente Alberto Moravia ne *Il dio Kurt* immagina che in un campo di concentramento tre deportati, per un esperimento, siano condannati a recitare l'*Edipo re*, ingannando realtà e finzione, fino alla consumazione totale della tragedia; ma con un risvolto, che ne travolge i significati, il Fato divenuto conoscibile e quindi, brechtianamente, *resistibile*, viene ucciso da Edipo che si ribella.

La tragedia classica viene usata da Moravia come tragedia nella tragedia; in un universo *dove tutto è possibile*, il discorso si fa violento, entra fino alla radice della mostruosità; si tenta di dare una definizione corpora a ciò che è stato il nazismo ed a ciò che sono stati i silenzi, le reticenze, le complicità di coloro che vi assistevano senza responsabilizzarsi storicamente e resistervi.

Il pretesto dialettico da cui Moravia muove non è solo una occasione, un gioco delle parti per

esemplificare scenicamente un momento accaduto; ma, piuttosto, una esigenza di mettere in luce una serie di aspetti intermedi della tragedia storica che è il nazismo, le sue componenti contraddittorie, la sua implacabile ragione della non ragione. Quando il comandante del campo Kurt comunica agli ufficiali l'intenzione di aggiungere ai numerosi esperimenti delittuosi cosiddetti scientifici, un esperimento teatrale — far rivivere la tragedia di Sofocle — costringendo una donna a congiungersi col proprio figliolo e questi a uccidere il padre, per constatare la loro reazione che sarebbe stata di accettazione della situazione, gli altri nazisti sono d'accordo sull'azione, non sulla *motivazione*. Quale è la ragione? La ragione, dice Kurt, è la dimostrazione della fine della famiglia. A questa *ragione* gli altri nazisti si ribellano; ognuno ha una famiglia a tenerlo su di morale, ognuno ha la piccola isola privata ad alimentare la sua contentezza di essere soldato del Reich, la sua convinzione per cui combattere, sterminare, distruggere. La ragione della non ragione è imboccata da Kurt nella estrema consequenzialità che radicalizza il nazismo sino a provocare la propria stessa rovina; « alla tragedia individuale familiare, dice Kurt, è subentrata la tragedia collettiva ». La morte dell'uomo è divenuta la morte dell'umano, la distruzione completa di ogni senso di dignità.

Nell'universo di un campo di concentramento, Moravia ritrova i segni di questa distruzione; il deportato è divenuto un oggetto, senza possibilità di volere e di intendere. Fare agire degli oggetti significa « azionare » degli ordigni. Per questo il comandante del campo può essere dio, ha potere di vita e di morte su tutti. Saul, il giovane ebreo che dovrà impersonare Edipo, è attore; in libertà è stato amico di Kurt, non ancora convertitosi alla fede nazista. (Avevano letture in comune, speranze e desideri non realizzati). Perché ad un certo punto in Kurt è scattata la molla del mostruoso? Perché questa molla è scattata in milioni di individui che sono divenuti nazisti, complici del nazismo, spettatori colpevoli dei loro crimini?

Moravia accenna ad una risposta tentando di dare un quadro possibile delle decadenti aberrazioni che marcivano dentro quella società in appa-

renza incontaminata. Ma l'ambizioso disegno di leggere il filigrana dentro la disperazione di un'epoca non gli è sempre riuscito.

Ed è il limite di un testo, che in altri versi costruisce, senza affanni, una serie di tipologie convincenti, che scava dentro il comandante nazista, quella furia mista di isteria e razionalità che lo fa ad un tempo protagonista e lucido testimone.

Gli ufficiali che gli sono d'attorno rappresentano il punto di congiunzione delle « anime morte »; il loro nazismo è passivo, è accettazione dei fatti; la loro tensione va nella direzione di obbedienza, senza porsi dei problemi, il loro nazismo è la loro ragione. Per Kurt, il nazismo è la logica razionale *fino in fondo*; si potrebbe dire che Moravia disegnando questo personaggio, abbia tenuto a modello lo stesso Hitler, abbia voluto darci, metaforicamente, un simbolo teologico.

Le sue sofferenze, le sue angosce, non sono che il pretesto per una dilatazione senza confine di una logica a spirale. La stessa morte di Kurt è un suicidio indiretto; la provocazione contro Saul ne è la causa, e nella consapevolezza che ciò sarebbe avvenuto c'è il parallelismo con la tragedia classica.

La madre di Saul è Giocasta; fino in fondo compirà il suo sacrificio, unendosi al figlio integralmente; la sua ribellione al Fato, come quella di Saul è, secondo Moravia, la prova della *resistibilità* al male quando è conosciuto; ma il suo destino come quello del figlio è segnato: nel campo di concentramento entrambi troveranno la morte, mentre attorno al corpo di Kurt, onorato come nuovo Sigfrido, il nazismo esalterà il suo crollo imminente.

La regia di Antonio Calenda ha puntato sull'essenziale, ha cercato di cogliere la sintesi incentrando il dramma nella rappresentazione, senza peraltro opacizzare i contorni. Gli attori sono stati di pari efficacia, non hanno cercato di sopraffarsi, hanno detto la loro parte con martellante incisione (soprattutto Gigi Diberti e Alida Valli), sottolineando il carattere dialettico di un dramma in cui mai la parola è impiegata in senso decorativo.

Berenice

Il discorso sul conflitto tra amore e dovere o, più modernamente, tra il *fatto* e il suo *alibi*, propostoci da Racine in *Berenice* è il sottinteso culturale di questa edizione teatrale diretta da Roger Planchon, presentata al Premio Roma. Ed è interessante verificare, da un punto di vista critico, il contesto culturale di una messinscena di un classico, dove rigore e modernità si completano con senso preciso.

Sono anni che il teatro non sollecita questi incontri, che da noi le regie segnano il passo sul piano delle proposte critiche e che gli scambi teatrali non hanno quelle occasioni di ripetersi fuori dai contesti limitati dei festival. Così questa istituzione del *Premio Roma*, posto sotto gli auspici del Teatro Club, in un periodo ancora fervoroso di stagione aperta e, proposto per oltre un mese con avvicendamento in senso largo di teatro (prosa, balletto, pantomima, recital), completa una lacuna, stimola gli incontri, suggerisce confronti e apre un discorso ampio sullo stato della cultura scenica da un punto di vista internazionale.

Berenice è la tragedia incruenta; la regia di Planchon ha tutto concentrato nel rigore di un impianto scenico nel quale luce e movimento tendono a fondersi in netto contrasto, ha sottolineato la concezione intellettuale, proponendo scene e costumi alla maniera di un teatro del Settecento, con prospettive ottiche distanziate e riflessi, in teorie di specchiere. In tale cornice illuminista prendono avvio i personaggi — Tito, Berenice e Antioco — itineranti nei versi cadenzati di Racine, astuti, disperati, frementi, nel volgere della congiura dei sentimenti.

Il discorso di Racine è moderno, il poeta della tenerezza, dell'ansia d'amore, dell'incertezza, è anche il poeta sottile della falsità, dell'ambiguità, della logica. Quella che era stata vista come una tragedia d'amore (o, come dicevano i romantici, una tragedia *elegiaca*), scontro tra passione e dovere, è stata letta da Roger Planchon — in parte accettando le proposte della critica letteraria più avanzata — come scontro tra amore e ambizione, tra passato e presente. Berenice rischia di sopraffare

il disegno di Tito, rischia di essere lo specchio di qualcosa che è stato; occorre liberarsene, oltrepassare il successo, andare più avanti. Così per Planchon, Tito acquisisce il ruolo preminente, amore e gesto, diventano un bisogno di *essere*, un modo di imporsi. La disperazione e il pianto di Tito (« Sei imperatore e piangi, mio signore! ») sono elemento del personaggio, la sua stessa espressione.

Così la tragedia d'amore diviene la tragedia del potere; Tito diventa re; sa che il senato non permette la presenza di Berenice in Roma. Dovrà scegliere; ma sceglierà perché, in definitiva, così egli ha deciso, perché *vuole* affermare la sua autonomia.

Antioco, fedele ad entrambi, dovrà comunicare nei giorni di gioia la triste notizia all'amata Berenice. Ogni cosa si svolge rapidamente, la disperazione come l'intrigo. Per Tito non è solo una scelta tra amore e dovere; è, forse, un modo spietato di andare avanti, di procedere con freddezza determinazione ad un disegno di potenza; per Antioco potrebbe essere il momento della felicità ritrovata, il suo canto d'amore per la donna che solo la presenza di Tito confonde; per Berenice è la fine di anni e anni di sogni accarezzati e solo in parte attuati; è la morte di una conquista, la morte di un innamoramento che è, tutto insieme, gioia e potenza, calcolo e debolezza. Il senato che vuole il suo allontanamento, è la voce della città, il *niente* che turba e intimorisce Tito, desi-

deroso di recitare la parte del sacrificio e al tempo stesso di sottolineare la sua sete di solitudine nel potere.

Tragedia incruenta, dove la morte è possibile ma non attuata, dove il gesto e la recita sottono i sentimenti più sottili, dove la grandezza di una rinuncia è intessuta di altri significati indiretti. Tito recita la sua disperazione e questa recita scarica la stessa disperazione di Berenice, la restituisce alla vita e la convince all'esilio. Il silenzio che conclude con la partenza la disperata vicenda, chiude la congettura.

Planchon, nell'inscenare il testo, ha sottolineato il carattere ambiguo. Ha visto la tragedia più come esteriorizzazione di vari modi di sentire, che come canto d'amore. Così il Tito, si carica di significati precisi e la sua doppiezza traspare dai gesti. Samy Frei è esemplare nel rendere anche esteriormente i segni di una nervosa presenza, è sicuro nel portamento quanto fragile quando questa sua debolezza deve, per calcolo, rappresentarsi. Francine Berge è Berenice; la sua gioia è autentica, il senso di amore e di potere la fa splendente; poi, d'improvviso, l'annuncio recatole da Antioco, che dovrà abbandonare Roma, la distrugge e la getta in una disperazione profonda. Concluso in un arco serrato di tempo, lo spettacolo ha una sua corposa unità, anche formale, recitato com'è senza pause, tutto d'un fiato.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

“Gruppi” e “individui” nella musica italiana di oggi

È necessario rilevare una caratteristica comune a molti musicisti italiani contemporanei, specie nei giovanissimi; la rinuncia alla ricerca di un proprio linguaggio e la conseguente esistenza di raggruppamenti di compositori, vere e proprie *équipes* delle quali molti di essi fanno parte senza accor-

gersene; in questi gruppi è evidente da molti anni oramai la ricerca dei timbri; pochi strumenti che emettono suoni elaborati con cura, sovrapposti con cura al suono di altri strumenti, in un dilagare di sonorità più o meno piacevoli che generalmente non sono definite dal ritmo anche esso vago e saltuario. Le *équipes* in tanto possono essere considerate tali in quanto la produzione è apparentemente uniforme: qualche volta è possibile notare un

accenno al « discorso », cioè a dire al comporsi dei suoni in una forma qualsiasi, e allora abbiamo la sensazione che il compositore stia per liberarsi dalle espressioni comuni per qualificarsi in una propria caratteristica. Questi gruppi accolgono musicisti nei quali è evidente la conoscenza, diciamo così accademica, della musica, e altri che si ha l'impressione ben poco sappiano dell'armonia e della forma tradizionali; mentre per i primi il comporre è un atto di ribellione cosciente all'obbligo di un linguaggio, negli altri è la partenza avventurosa verso paesi sconosciuti che solo pochi riescono a raggiungere. In sostanza è possibile scoprire le differenze tra i professionisti e i dilettanti; tuttavia bisogna aggiungere che alcuni di questi ultimi sono capaci di acquisire una tecnica personale e grazie ad essa di comportarsi da professionisti. Diciamo subito che coteste constatazioni fanno pensare alla necessità di modificare l'insegnamento nelle scuole di musica e vedremo, altra volta, in qual modo.

Se il genere di musica che deriva da cotesti gruppi crea il tessuto sonoro del nostro tempo, qualche cosa che può paragonarsi al manierismo del '700, esistono anche in Italia musicisti dei quali è facile identificare la personalità e illustrare le caratteristiche.

Parlare della musica tipica di questi anni, porta anche a guardare le opere create oggi dai compositori delle generazioni giunte alla maturità, e considerare se esse sono contribuito alla evoluzione ovvero ripiegamento nella involuzione. I maggiori, quelli che avevano già definito e caratterizzato il loro linguaggio, sono arrivati a posizioni più avanzate: si sono liberati cioè delle derivazioni più o meno evidenti dai maggiori autori contemporanei che oggi consideriamo in certo senso classici, avvicinandosi con sensibilità nuova e intendimenti liberi alle fonti italiane della polifonia e della musica strumentale del Rinascimento. I compositori italiani nati nella seconda metà del secolo scorso furono i precursori di questi contatti con un « passato » sconosciuto o quasi in quanto avvertirono il bisogno di liberarsi finalmente dalla imposizione del « melodramma » che dominò in Italia fino a tutto l'800:

essi, e ricordiamo Respighi, Alfano, Malipiero, Casella ed altri, si dedicarono finalmente a composizioni strumentali e sinfoniche, le quali risentirono dapprima delle influenze allora dominanti: il romanticismo che si ricomponeva nelle forme classiche (Brahms) ovvero esplodeva nella esasperazione cromatica di wagneriana partenza, e l'« impressionismo » francese che già andava scrivendo le sue pagine migliori. Educati tutti alla pluralità delle forme allora in uso, seppero però difendersi dalla tentazione di continuare nella esposizione accademica di sinfonie, sonate, quartetti, generi che quando furono trattati apparvero indipendenti dalle leggi scolastiche e alimentati invece da orientamenti nuovi. I poemi sinfonici di Respighi, le varie opere di Casella e soprattutto i lavori di Malipiero nacquero indipendenti e freschi da una sensibilità nuova e da una cultura approfondita fino alle musiche lontane dall'« Ars Antiqua ». Ebbene i compositori della generazione che seguì, ci riferiamo a quelli che si affermarono con personalità evidente, capaci di creare musiche stilisticamente definite, quali ad esempio Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola, hanno perfezionato man mano nel corso degli anni le loro caratteristiche liberandosi, dell'influenza rispettivamente di Strawinski e di Schönberg nonché dei maggiori esponenti della scuola viennese.

Le composizioni più recenti di Petrassi mostrano una ulteriore cura nella ricerca dei timbri per raggiungere espressioni più liriche, in un'atmosfera rarefatta, dove gli elementi tematici si dissolvono in astrazioni preziose e il ritmo cede ai diritti della contemplazione liberandosi anch'esso dalla tirannia degli accenti. *Estri*, sua recentissima composizione, è tipica del nuovo orientamento di Goffredo Petrassi, il quale però non esita a creare anche opere corali come i canti sacri dove la polifonia è libera, dettata dal senso delle parole e non già da concetti contrappuntistici, e i bellissimi *Non-sens* nei quali è un ricordo del madrigale drammatico della fine del '500: noi siamo portati ad avvicinare questi lavori allo spirito di Orazio Vecchi e di Adriano Banchieri, per il gioco che la voce umana crea percorrendo tutta la gamma dei suoni, non esclusi quelli liberi da intonazione rigo-

rosa, e i riferimenti onomatopeici capaci di caratterizzare i versi degli animali e gli accenti del parlare umano. Dallapiccola, a sua volta, ha raggiunto dopo un cammino rettilineo e coerente la perfezione del suo linguaggio fondato sulla « serialità ». L'impiego della « serie » in Luigi Dallapiccola è inesorabilmente legata alla sua natura: le strutture delle sue composizioni sono rigorose come quelle della polifonia classica e dei contrappunti severi, ma comprendiamo subito che il compositore ha creato il linguaggio che può permettergli di rivelare quanto ha in animo e cioè quanto egli vede del mondo, quanto scopre degli uomini; non soltanto il suo mondo più intimo e riposto, ma anche le vicende apparentemente esterne a lui che egli riconduce, con la sua mano capace, a se stesso. Questo rileva *Ulisse*, l'opera sua più recente che è stata rappresentata lo scorso autunno a Berlino: dall'unità del linguaggio egli trae la varietà degli episodi attraverso i quali il protagonista si definisce: la « coerenza » è certamente la qualità dell'arte di Dallapiccola che è giunta alla perfezione liberandosi man mano da quanto vi era di estraneo per apparire oggi nel suo stile inconfondibile e inimitabile: come è stato di Debussy e di pochissimi altri autori che restano « unici » nella storia della musica, nei quali il raggiungimento della « unicità » è la catarsi del dramma che ad essa tendeva con tutte le forze: dai *Canti di prigionia* a quelli di *liberazione* attraverso *Job* e *Il prigioniero* egli arriva alla perfezione dell'opera *Ulisse*, e siamo certi che egli è avviato a confermare con altre nuove opere il raggiungimento di questa sua personalità perfetta. Non c'è soluzione di continuità fra le opere così tipiche di Petrassi e Dallapiccola e quelle che seguono di Luigi Nono, di Donatoni, di Berio e di altri, e infine quelle dei più giovani, tra i quali la figura più rappresentativa è certamente quella di Silvano Bussotti. Non si può parlare più oramai di una corrente sola ma esattamente dell'opposto, perché ciascuno di questi compositori sta a sé con caratteristiche chiaramente personali.

Con Nono entriamo nel mondo « impegnato »: la sua musica vuole essere al di qua dell'astrazione: vuole anzi essere un contributo alla lotta politica e morale contro le dominazioni, l'imperialismo, le prepotenze, le oppressioni, ecc. Essa vuol rilevare il mondo, o meglio quella parte del mondo che egli vede oggetto e vittima delle suddette malvagità: è un mondo che si ribella e i toni della rivolta sono la base stessa della musica: il « perdetevi ogni speranza » dantesco costituisce il titolo più degno e significativo di essa. Eppure zone di sereno si aprono nel cielo tempestoso e inesorabilmente nero che egli ci presenta con accenti spietati: quando la disperazione si spiega in canto implorante o quando la « speranza » affiora da tanta angoscia, ecco la musica nella freschezza dei contrappunti nuovi di *Canto sospeso* e di altri suoi brani lirici. *Intolleranza* è l'opera dove la lotta è in atto davanti a noi nei termini di una teatralità dura ma chiara e significativa: gli episodi quasi realistici mettono nella luce giusta gli ostacoli al raggiungimento della felicità; il cammino dell'uomo verso la mèta cui ambisce è impedito dalle armi, dai cataclismi della natura, dalla disuguaglianza che lo divide da altri uomini impedendo la realizzazione di una comunanza di vita. È bene dire che la musica di Nono dà a questo aspetto della vicenda umana un sentimento che è al di sopra della passione politica per diventare fede profonda nella realtà futura di una nuova città del sole. I mezzi musicali di Nono sono i più vari: con i suoni dell'orchestra, le voci dei solisti e del coro che sono non solo canto ma anche recitazione, appaiono i clamori dei nastri elettronici, le percussioni sempre arricchite di nuovi strumenti, sicché le sonorità vi sono ricche e varie.

Donatoni è musicista completo: le sue opere nascono dalla conoscenza profonda della materia sonora: le sue avventure sono scontate in partenza perché egli sa quello che vuole, e conosce a priori i risultati sonori della pagina scritta. È ricco di fantasia timbrica; il ritmo a volte è nascosto nelle pieghe del linguaggio ma se ne avverte l'esistenza e l'importanza, ogni suo componimento è sempre una espressione musicale a sé, la sua

opera perciò è varia pur derivando da una caratterizzazione stilistica ben precisa.

Luciano Berio si direbbe si sia installato da maestro nella musica: come un padrone di casa, egli la conosce negli angoli più riposti e nella vastità dei suoi ambienti, sicché può permettersi qualsiasi varietà e ricchezza negli arredamenti, trovate ardite e, nello stesso tempo, allontanandosi nel tempo, il collocamento al posto giusto di ricchi mobili e suppellettili di tempi passati. Ricordo di lui uno dei primi impieghi dei mezzi elettronici, un montaggio che egli fece di alcune frasi dell'*Ulisse* di Joyce: da queste frasi annunciate da una voce recitante, egli trasse una infinità di variazioni, nella velocità, nelle sovrapposizioni, nel vero e proprio contrappunto alla maniera madrigalista, nell'intensità del suono, nel suo adagiarsi in pianissimi appena percettibili: tutto sommato un lavoro mirabile di un genere nuovo basato sulla neutralità timbrica della voce parlante, e che, pur tuttavia, diventava linguaggio musicale: una specie di disegno in bianco e nero e in chiaro scuro, abbozzo lineare d'un quadro che attende il colore. La fantasia lo accompagna sempre nelle escursioni che compie frequentemente: le sue opere sono sempre avventure imprevedute quando non sono addirittura scoperte sensazionali, e allorché annunzia una nuova composizione non sappiamo immaginare quello che ci aspetterà: tuttavia siamo sicuri che sarà opera pienamente musicale e proprio in questa musicalità sicura e spavalda saranno il suo carattere ed addirittura il suo stile; anche quando scherza con la musica degli altri, quando impasta melodie popolari o addirittura *beatles* con un preludio di Bach, egli finisce per compiere un'opera personale; se poi si tratta di una creazione tutta sua ci imbattiamo di certo in un lavoro che si definisce con un linguaggio spregiudicato e coerente.

E veniamo ai più giovani non senza ricordare i «divertimenti» e gli «scherzi» di Castiglioni che da un frammento minimo sa trarre un fuoco d'artificio rumoroso e vario; razzi, luci di bengala, architetture effimere che scompaiono ben

presto nel silenzio; le «preoccupazioni» di Clementi per il quale ogni composizione è un problema da risolvere e arriviamo a Silvano Bussotti che ama farsi precedere, come i virtuosi di un circo equestre, dalla grancassa di una pubblicità geniale: egli parte, a volte, come un distruttore e spara grossi colpi sulle convenzioni e sulle inconvenienze teatrali cui contrappone le sue convenzioni e le sue inconvenienze, stuzzica il pubblico che ad un certo punto, stanco di essere spettatore di iniziative a volte geniali ma lontane dalle sue consuetudini e dalle sue capacità di comprendere, si trasforma in attore recitando la parte del guardatore e del vandalo, mettendo cioè a soqquadro il palcoscenico e in pericolo il teatro. Ma Bussotti è geniale e sappiamo che certe sue monellerie sono una necessità polemica che si risolve in attraenti programmi di lavoro che egli realizzerà secondo un piano preciso. Vasto è il suo mondo e quando si presenta a noi con le sue composizioni polifoniche comprendiamo finalmente la sua sensibilità, il bisogno di contemplare panorami più vasti e distesi dei quali la tenerezza e la commozione sono la grande parte.

Abbiamo iniziato con i raggruppamenti delle *équipes* involontarie per scoprire alcune delle personalità che da essi sono emerse: ma dobbiamo parlare ancora dei «raggruppamenti» per ricordare l'insieme romano «Nuova Consonanza» i cui componenti improvvisano sopra canovacci sommariamente indicativi composizioni brevi ma di una importanza evidente. Ogni composizione ha un suo carattere timbrico e il linguaggio è di volta in volta frammentario ovvero solidamente costruito: ciascuno dei componenti conosce la tecnica dei compagni e non avvertirete mai stridori stilistici e sconvenienze. Tirando le somme, concludiamo per dire che le musiche di oggi affondano le radici in secoli lontani, quando i musicisti improvvisavano entro i confini estremi della «melodia» e del «basso continuo» ovvero componevano per la chiesa e le corti i mottetti e i madrigali.

MARIO LABROCA

CINEMA

Cinema francese

Difficile analizzare e definire il volatile incanto di *Baci rubati* (così il titolo italiano), il piccolo film con cui François Truffaut si riaccosta a un pubblico intossicato da tante esibizioni intimidatorie, da tante perlustrazioni nei monotoni meandri del sesso. Dopo *Jules et Jim* lo avevamo perduto di vista, preferendo ricordarlo come inventore di quello straordinario *Quatre cents coups* che rivelò un piccolo grande attore, Pierre Leaud: al quale non a caso, il regista ha affidato il ruolo del giovane Antoine nel suo recente lavoro.

«Que reste-t-il de nos amours...»: la vecchia canzone di Charles Trenet costituisce, con intenzioni nostalgicamente indicative, il sottofondo musicale della trama leggera, umorosa, di un racconto che si affaccia sulle incognite di un futuro dissacrante, già in atto, ma ancor radicato nella tradizione della douce France: si direbbe che Truffaut si è concesso, per una volta, prima di affrontare problemi grossi, una incursione nel mondo dei teneri, se non buoni, sentimenti dimostrando che di essi non tutto è scomparso. Ovvio che sulla lingua e sul montaggio dei veloci episodi non son passati invano gli esempi del precipitoso Godard, e che l'operina è rivolta a un fruitore esperto nella lettura e nella integrazione di un testo conciso, scattante. È proprio del Nostro, nei suoi momenti migliori, un'andatura aerea, febbricitante, da cui scaturisce una fresca incoerenza di movimenti che ha il respiro di una incontaminata giovinezza.

Il protagonista di *Baci rubati* è un ragazzo della fine degli anni Sessanta, così naturalmente contestatore da rifiutare, senza rendersene conto, qualunque inserimento nel «sistema». Egli è, in altri termini, un innocente disadattato, incerto e inabile così nelle cose del sesso come in quelle del lavoro proficuo: ma è un disadattato tutt'altro che drammatico, il più spensierato del mondo. La vita gli tende una serie di trappole in cui lui cade regolarmente, accorgendosene all'ultimo istante, appena un po' stupito. Pare impossibile, eppure è un ingenuo irrimediabile, per organica costituzione.

La sua attitudine disarmata contagia lo spettatore. Fino all'ultimo non sapremo se egli ami davvero l'adolescente Christine, sua compagna d'infanzia, figlia di onesti e simpatici genitori, un po' misteriosa nelle sue ripulse, nei suoi sotterfugi, nelle sue attese. Ad apertura di pagina, vediamo Antoine in divisa militare: chissà perché egli ha scelto di servire da volontario, un'esperienza tanto disastrosa che caporali e sergenti lo liquidano, felici di esserselo levato dai piedi. Del suo comportamento appare subito un segno saliente: Antoine ha una fretta indiavolata e congenita, la sua carica vitale lo spinge a correre di continuo. Appena liberato dal militare, via di corsa a una specie di casino, dove si trattiene pochissimo, poi, sempre di corsa, a casa di Christine; e Christine è assente, ci sono però i suoi parenti, tipi estroversi e affettuosi che subito gli propongono un lavoro. E qui comincia la giostra anzi la ridda delle avventure quotidiane di Antoine, sempre sorpreso a contropiede e sempre disponibile.

Portiere di notte in un alberghetto louche, non capisce di dovere opporsi al sopralluogo di un marito con tanto di detective: vien licenziato in tronco. Il detective gli offre un impiego di agente investigativo, ed ecco il giovanotto in corsa nel traffico cittadino, pedinatore di pedinati che facilmente lo seminano. Convinto della sua incapacità, il direttore dell'agenzia gli affida un incarico strambo, un cliente, proprietario di una calzoleria, desidera scoprire come mai le donne, dalle commesse del negozio a sua moglie, lo abbiano in uggia. Introdotto come finto magazziniere, tutto quello che Antoine scopre è che la moglie del principale è una donna affascinante e pericolosa, le sue avances trionfano a stento dalla strenua timidezza del ragazzo. Il quale, infine, ammaestrato da questa esperienza, trova la via del cuore di Christine. E non soltanto del cuore.

Era forse prevedibile che, dopo la infelice prova di *I verdi prati dell'amore*, la intelligente ma troppo cerebrale Agnès Varda rischiasse il gran tuffo nei misteri dell'inconscio e, addirittura, nel colore

stregonesco: una bravata che ci rammenta il piglio oneroso di certe pittrici che per schivare la sensibilità e la delicatezza del « secondo sesso » scelgono il gesto spettacoloso. Allo stesso modo la regista francese rinnega il suo squisito *Cleo de cinq à sept* per buttarsi all'ispido messaggio dei segni e dei sogni. Lo fa, bisogna riconoscerlo, con freddezza e forse eccessiva eleganza, inserendo nel tortuoso mondo delle ambiguità, immagini impeccabili: nature morte, paesaggi di mare e di lande desertiche, boscaglie maligne: nonché interni sinistri, dallo squallido bistrò al laboratorio elettronico di un moderno sorcier.

L'ambiente, un villaggio delle coste della Bretagna (o della Normandia) appartiene a quel clima della profonda provincia francese in cui allignano nidi di vipere. Ognuno sospetta del vicino e il delitto, i vizi inconfessabili, gli interessi sordidi, sono di casa: in altre parole il clima piccolo borghese dalle tentazioni omicide consacrato, trenta e più anni fa, dai romanzi di Mauriac e di Julien Green. In questo villaggio capita uno scrittore scorbutico le cui abitudini solitarie alimentano antipatie e pettegolezzi. La gente lo spia, e due figuri, venditori ambulanti che vogliono appioppargli la loro merce, lo aggrediscono e lo seviziano. Strane cose succedono di cui egli viene ritenuto responsabile: per esempio lo si accusa di avere ucciso per sadismo un gatto e lui reagisce dando in escandescenze. La verità è che egli si è rifugiato nella landa insieme a sua moglie che ha perduto la favella dopo un incidente stradale e che nessuno ha mai veduto. A lei lo scrittore racconta la trama di un romanzo a cui sta lavorando, in cui si riflettono, quasi provocati dalla sua volontà, i fatti che via via accadono. In effetti il protagonista del romanzo è una specie di mago

che, nella realtà, coincide con la figura di un misterioso scienziato, abitatore di un'alta torre sulla spiaggia. Nei suoi incantesimi veri o inventati, costui si vale di due bambine che, sedotte da fantasiosi giocattoli, infilano nelle tasche dei paesani certi strani bottoni suscitatori di violenze e scandali. Di pari passo procedono il racconto e gli avvenimenti: finché, allucinato o sognante, lo scrittore s'introduce nella torre e accetta di giocare con lo stregone una partita a scacchi dove le « creature » comandate sono le pedine: è la lotta fra il male ed il bene, fra la scienza perversa e il libero arbitrio delle coscienze. Ne segue una colluttazione e il malvagio precipita dalla torre. Le « creature » sono salve, la gentile reclusa mette al mondo un bambino e recupera la favella: intanto si diffonde la notizia che lo scienziato, nemico del genere umano, si è suicidato.

Agnès Varda appartiene alla generazione di François Truffaut, tanto dire alla corrente, ormai invecchiata, della *nouvelle vague*. Veduti i due films di cui abbiamo cercato di render conto, sorge spontanea la domanda: chi dei due, dopo un curriculum di una certa ampiezza, ha meglio realizzato la propria personalità? La risposta, secondo noi, non è ardua: con linguaggio moderno Truffaut ha scelto la via della diretta comunicazione, mentre la Varda equivoca fra intelligenza ed intellettualismo, cadendo spesso nell'estetismo e in pregiudizi snobistici. Pittura surreale e pop, letteratura dell'oggetto i romanzi di un Gombrowicz, un pizzico di fantascienza e persino di suspense gialla bruisono nel sottofondo di *Les créatures*. Possiamo sbagliarci ma la Varda sta tradendo il suo naturale talento.

ANNA BANTI

© 1969 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 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