

referti sulla poesia dei nostri giorni, crediamo opportuno passare subito alla descrizione di tratti più caratterizzanti, pretermettendola. Evidentemente se si dicesse che anche nella nuova raccolta di Daria Menicanti *Un nero d'ombra*, che continua, anche strutturalmente, il diario poetico iniziato con *Città come* (Mondadori 1964) la componente ludica ha la sua buona parte, si sfonderebbero porte aperte. Senonché nella Menicanti il dato è intrinseco alla partitura che ha voluto imporre alle sue due raccolte, che accompagnano un'esistenza dagli inizi del '59 al '67, intramezzando nel primo spezzone sei epigrammi e due scherzi, nel secondo tre scherzi e undici epigrammi. A parte qualche tentazione « teatrale » (sul registro della commedia cittadina o del dramma ideologico), la Menicanti tende alla rattratta coagulazione epigrammatica. Gioca un po' sulle attese frustrate, ma riesce a consegnare a tutto tondo l'immagine autobiografica di un'intelligenza distaccata e corrosiva, sorretta da un'articolazione sentimentale totalizzante. Sia rispetto ai ricordi del passato, sia agli eventi che si stanno svolgendo nel presente, sia a quelli sperati o paventati nel futuro, la Menicanti assume una distanza di difesa per non incorrere in delusioni.

Ma non sempre: in tal caso l'eccezione fa macchia ed acquista rilievo.

In fondo la poesia della Menicanti è tutta « reale » tutta « vera »: a sua volta il lettore desidererebbe qualche vuoto, qualche scatenamento, qualche inganno, perché, per riattaccarsi all'inizio, non tutte le schegge sapientemente fatte schizzare dalla Daria Menicanti lo prendono alla gola, come talvolta pur succede.

ALDO ROSSI

Narrativa

Lalla Romano:

Le parole tra noi leggere

Madre e figlio sono protagonisti del romanzo *Le parole tra noi leggere* di Lalla Romano (editore Einaudi). Più propriamente il libro è una biografia del figlio, dai primi anni di vita a dopo il matri-

monio, scritta dalla madre, sotto la guida di improvvisi scarti provocati da risentimenti solo a metà coscienti sebbene sempre illuminati da una luce radente d'intelligenza che esalta la fiducia di intendere, spiegare. La luce della coscienza opera su un terreno pieno d'ambiguità, d'incertezze, di ombre, che affondano nell'intime radici naturali più del coraggio e dell'abitudine all'indagine razionale. Sebbene tale biografia faccia ricorso a lettere e temi scolastici del figlio, protagonista resta la madre perché anche quanto è dato come documento diretto ha ragion d'essere in un tentativo di trovare a ritroso nella propria storia, di pittrice e scrittrice, le ragioni o la vocazione a quella diversità intima che chiese chiarificazione ed espressione nell'arte. L'ostinata difficoltà del figlio ai rapporti normali è un destino di diversità e una capacità, insieme, di penetrazione nella natura propria, e oggettiva: riesca poi o meno così aspra vocazione a concretarsi nelle forme dell'arte. Di lì, comunque, l'ostilità ad ogni applicazione, dalla scuola al lavoro, alla cura della persona, e alle norme del costume: e un'ironia, che si esercita soprattutto verso la madre scrittrice; e di lì, anche, la profondità d'osservazione, giudicata dalla madre come creatività in sede stilistica, e l'applicazione a certe attività, fisiche, e intellettuali, le macchine, il costruire armi, e scolpire e dipingere. Creazioni, per la narratrice, geniali. Non ci si fermi a notazioni che il sussidio di documenti diretti, parole e aneddoti del figlio, non sottraggono al gratuito. Quel che è detto geniale è in realtà qualcosa che la scrittrice vede piuttosto attraverso il figlio che come un'effettiva dote di questi: un'educazione che conduce fuori dalle vie comuni chi, fin dai primi anni, abbia scoperto un rapporto con le cose, con la vita, decifrabile, esprimibile, solo trasferendolo negli strumenti che più accostano alla natura trasalimenti e impressioni intime: gli strumenti dell'arte. Chiarificazione sostanzialmente analogica che può, nella resa più oggettiva, aprire significati metafisici, realtà simboliche o surreali. Tale la trama del libro: una confessione autobiografica trasferita, perché portata alla radice d'un rapporto con la natura in cui questa non è ancora veramente altro dalla coscienza d'un necessario pos-

sedere ulteriore: e ne abbiamo una traccia nel costante segnare analogie tra il figlio e se stessa.

Delle proprie opere ricorda in particolare *Le metamorfosi*, la prima sua prova narrativa, per la diretta analogia con i sogni del figlio; ma costante il suo ritrovarsi nel figlio: « Ci accusavamo reciprocamente: tanto eravamo simili »; il figlio non si lava: « Forse che avevo il diritto di inquietarmi tanto per le mani sporche? Io che dipingendo usavo il dito pollice per spalmare il colore e grattavo con l'unghia una superficie opaca »; « Anche sua madre per esempio nella tesi di laurea si 'era divertita a mimare i professori: e con la convinzione che essi avrebbero apprezzato »; « Ciò significava, per me, il rinascere per li rami dell'ingenuità »; « Del resto fare due o anche più cose contemporaneamente è anche un'abilità di sua madre »; « (io idem: sono stata a palazzo Sormani a cercare le riviste e non le ho trovate: e io sono stata bibliotecaria!) »; per la pochezza delle ossa delle gambe: « Mi fa pena, ma l'affinità mi è dolce »; « Aveva indicato un mazzo di fiori azzurri: i miei miosotidi. L'incontro era avvenuto, era un punto fermo. Mi pareva un segno inconfutabile, fatale ». Vasta è la rete delle analogie e delle affinità, dalla pittura alla musica, alla religione, all'amore per la montagna, e le antitesi son esse pure affinità che chiedono d'esser più intimamente, o drammaticamente, chiarite. Ne viene al romanzo una tessitura esternamente diaristica che in parte richiama quella dei romanzi precedenti. Nuovo, però, il proposito di superare o scomporre certo alone lirico cui allora affidava il significato della sezione di vita, o d'esperienza, evocata. Nel nuovo romanzo il dato autobiografico è affrontato direttamente, con l'assillo di superare i termini della precedente esperienza: nella ribellione del figlio si denuncia una crisi in corso nella narratrice, che investe la liceità di una traduzione, espressiva essenzialmente fino al lirismo, del rapporto con le cose, la vita, e ripropone un'assoluta oggettività, tale da chiedere una commistione totale (il rifiuto, e l'amore della vita, drammaticamente sofferti dalla madre nel figlio), e a livello della coscienza.

L'elemento autobiografico era già in *Maria*, ma con la fiducia in un dettato lirico, in un narrare

diretto e lineare: e già vi compariva, personaggio, il "bambino". E Maria ha un ruolo pacificatore pur nel nuovo romanzo. In *Maria* sono già certi tratti caratteristici, come il parlare non in prima persona, del figlio, e l'amore per la solitudine, il vagabondare o perdersi, la passione per certi strumenti di lavoro, il rifiuto istintivo del lavoro: « Un giorno, mentre camminavano insieme, tenendosi per mano, lungo i grandi, malinconici viali, videro il grosso Automobile municipale che, munito di spazzola, scopava il corso. Il bambino disse: Io te ne comprerò uno uguale, così non ti stancherai più, a scopare »; e i fiori: « Ma il loro regno era lo Stadio Vecchio: un grande solitario prato di erbe selvatiche e cespugli di rovo, cresciuti sulle rovine di uno stadio demolito. Lì passavano lunghe ore, al sole. Maria raccoglieva, tra le ortiche, i fiori che nessuno vede, e ne formava mazzi pieni di fantasia. Il bambino si occupava delle lucertole, e delle vecchie latte arrugginite. Una volta mi portò, lui, un mazzo di fiori. Era un mazzo composto con arte, da un fioraio: i fiori avevano le loro tinte gentili, ma erano vizzi, pesti. Scambiai un'occhiata con Maria, e compresi che il mazzo trovato nelle immondizie era un omaggio serio; ne ringraziai il bambino. Un altro posto che incantava il bambino era il cavalcavia dei treni... »; altri tratti: « Ma non era da lui ripararsi »; o, a uno che gli ha detto che non è mai andato a scuola: « — e il bambino aveva risposto, serio: — Fortunato Leil ». Annotazioni, diremmo, depositate, per il momento, in *Maria*, lasciate al fondo di un interesse più chiaro e di un'operazione più diretta e lineare, come l'accordar la realtà alla semplicità naturale del personaggio di Maria.

Nel nuovo romanzo non basta più, alla Romano, quella definizione del proprio lavoro che aveva fiduciosamente dato in *Tetto murato*: « Si sa cos'è l'idea di un romanzo. Un vaneggiamento, un sogno, l'odore di una terra, la sua luce, e infine un senso della vita ». È caduta, nel nuovo romanzo, la fiducia di potersi affidare a una resa poetica, intima, dell'esperienza, sia pur ridotta all'essenziale e affinata sino ai più oscuri trasalimenti: la coscienza, protagonista del nuovo romanzo, scom-

pone i limiti d'un tipo di narrativa già seguito con fiducia, vuol trovare un rapporto, con le cose, di più diretta, anche scomoda, sostanza. Lo cerca, magari, ancora in simboli: la camera-lavoro del figlio, con le sculture, e i disegni: che è una soluzione, già, di meno diretti e meno compatti rapporti, quali quello città e campagna, e studente e operai: temi del neorealismo, e dai quali mosse da principio anche Pavese, che qui però servono come successive eliminazioni, dunque come progressivo chiarimento, operante nel senso di una riduzione all'essenziale, del bisogno di conoscere, di comunicare. Ancora tende a renderne le immagini, gli episodi, per via di simboli, ma credo sia legittimo avvertire un'apertura o una strada nuova quanto più spigolosa, scomoda, aspra: un possibile arricchimento, dunque, dei suoi interessi di scrittrice, in ordine al romanzo: e sotto tale angolatura è da giudicare anche una tensione costante, e che arriva alle volte allo sforzo.

La vita è gioco

Si verifica da parte della critica, per la produzione di Moravia, un fenomeno che sotto certi aspetti può ricordare quello del pirandellismo, di una tendenza a farsi teorici dei significati del pensiero dello scrittore, e a muover da questo per un'interpretazione del valore artistico della sua opera. Che viene assolta, o meno, in quanto confermi un ordinato sistema di idee, imposto in realtà dal critico. Oggi i termini culturali per operazioni del genere son mutati: non si ambisce a farsi interpreti dell'autore, ma, tracciando un gioco d'analogie tra teoriche diverse in campo d'arte, a guadagnarli un luogo pertinente, in quella specie di scacchiera: ed è un fatto arbitrario, in quanto all'autore o all'opera da prendere in esame sostituisce suggestioni astratte, spesso un'invenzione. Più che di ambizioni teoriche si tratta della scelta d'un tipo di discorso che si risolve nel saggio, opera necessariamente autonoma non meno di quel-

la fatta oggetto di un giudizio che invece, come è di ogni confessione, resta indipendente da pretesti e riferimenti esterni. Non è un atteggiamento inconscio, perché risponde alla convinzione della inadeguatezza, d'ogni ufficio normale della critica, a comunicare con le condizioni reali in cui un'opera si articola. Moravia ha favorito questa tendenza intervenendo sul piano saggistico e su quello narrativo a denunciare la crisi delle forme d'arte, e di giudizio sull'arte, normali: e con maggior presa nel terreno che più gli compete, assumendo a materia di racconto la crisi della parola, il vanificarsi dei significati di fronte alle cose. Ha progressivamente avviato il racconto a rapporti di situazioni incapaci d'interni sviluppi, a contrasti di idee cui è sufficiente un dialogo scarno e astratto; dato espressivo che serve a riflettere un'alterità irre recuperabile delle cose. E ha accompagnato al racconto l'azione teatrale: una forma che in lui prende tanto dal romanzo che dal saggio, e dal dramma. E ne è esempio anche *La vita è gioco* (edito da Bompiani).

Nella forma teatrale, o dialogata, si muove a suo agio. Perché quanto s'è accennato resta conforme ai suoi interessi artistici, e risale alle sue origini di narratore, se già *Gli indifferenti* erano stati concepiti come dramma e il dibattito di idee ha sempre potuto sostituire la caratterizzazione dei protagonisti, nei romanzi più che nei racconti, come ai primi la trama saggistica è più inerente. Cioè l'assunzione di distinte connotazioni dei protagonisti in conflitti di idee, aridi, scarni, mette a fuoco una intima inerzia o passività così da renderla efficace reagente, nel dialogo, su piano espressivo, alla abulia di quelle nature umane, e da restituirle quindi a una dimensione morale. Di lì, il collocare attori, e storie, in ambienti sociali consoni o coerenti con quella carenza della volontà; e la sua forza di denuncia sociale ma d'un ambiente particolare pur se colto a diversi livelli: la borghesia romana, e i popolani delle borgate, senza che si debba ritenere necessaria una distinzione di tempi per definire il terreno dei suoi interessi narrativi. È lo stesso terreno de *La vita*