

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 guadagnargli un luogo pertinente, in quella specie di scacchiera: ed è un fatto arbitrario, in quanto all'autore o all'opera da prendere in esame sostiene 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*

è *gioco*. Attori, due ragazzi, piccoli teppisti, e una loro amica; Casimiro e Berengario, fratelli, industriali; e la moglie di Berengario, amante del cognato. Berengario ha lasciato ditta e moglie, si circonda di giovani che vuol educare al principio che sola realtà è far le cose per gioco: altrimenti s'esce dalla vita, si cade nell'utilitarismo, che esclude la libertà. Giocare è far le cose disinteressatamente.

Remigio e Raniero, i due ragazzi, decidono con l'amica di sequestrare Berengario per farsi pagare il riscatto dal fratello. Berengario non si presta a quello che non è più gioco, da parte dei tre, perché mira a uno scopo pratico. E muore accidentalmente, soffocato dal bavaglio troppo stretto: il fratello è ucciso da uno dei ragazzi; la moglie, già ricoverata in clinica per crisi psichica e anch'essa coinvolta a metà nel gioco, lo conclude uccidendo gli altri, e se stessa. Poiché il gioco si chiude con l'eliminazione di tutti i giocatori, la regola sarebbe rispettata. Non si creda però che questo comporti una riduzione dei protagonisti a funzioni astratte, ad automi: proprio, invece, Casimiro, che vuol restare nella normalità, è dagli altri chiamato « robot ». Nella realizzazione teatrale, è forte la tentazione di prestare ai protagonisti un automatismo disumanizzante: ma così non si dà un'interpretazione esatta del dramma, che colpisce piuttosto la confusa disponibilità e il corto respiro degli attori, sensibili solo a stimoli elementari, fisici. Tanto che l'incapacità loro a liberarsi in una disponibilità che ha valore morale, quale è postulata da Berengario, li elimina, con lo sparire dell'esigenza, inadeguata, di cui aveva creduto di poter farli portatori. La sua scomparsa, eliminando tutti dalla scena, conferma l'inadeguatezza d'una misura di gioco di fronte alla pressione delle cose, della realtà, della natura stessa, e, parallelamente, l'inerzia dei fattori umani, quel che abbiamo chiamato energico reagente morale, attivo pur nelle asciutte forme di una dimessa scolorita espressione dialogica, di contenuto esternamente saggistico.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

L'altro Dante

Per Dante da Maiano, o se si vuole per l'altro « Dante », quello davvero minimo e piuttosto misterioso che osò tenzonare poeticamente con il Dante maggiore, con il grandissimo Alighieri, sembra sia giunto finalmente il tempo per un giudizio equo e rigorosamente fondato. Condannato da Giulio Bertoni a impietosa sepoltura e assoluto oblio, addirittura cancellato dall'anagrafe per opera di Adolfo Borgognoni che attribuì le sue rime a un falsificatore umanista, Dante da Maiano recupera giusto adesso, nel 1969, il suo vero volto di abile « centonista », di virtuoso epitomatore della poesia duecentesca siculo-toscana, per merito di una studiosa, ancora molto giovane ma già estremamente provetta: Rosanna Bettarini, scolara di Gianfranco Contini. La Bettarini ci presenta infatti, nella collana dei « Quaderni » dell'editore Le Monnier fondata da Giuseppe De Robertis e ora curata dal figlio Domenico, la raccolta delle *Rime* di Dante da Maiano con testo stabilito sulla famosa *Giuntina* e con un commento assai pregevole sotto l'aspetto del reperimento delle fonti, delle correlazioni interne e delle notazioni di stile.

Ma prima di ogni altra cosa crediamo che si debba consigliare, all'utente di questo prezioso volume, la lettura attenta dell'introduzione, tanto compendiosa quanto perspicua per acume critico e finezza di scrittura. Si tratta di una ventina di pagine, dense di richiami puntuali, di confronti, di suggestivi accostamenti, le quali recano in fronte un titolo di ascendenza desanctisiana: *Il gioco della forma ricordevole*. Qui la intricata « questione maianese » è risolta lucidamente, al di fuori di ogni condanna frettolosa, e alla fine superficiale (tra « poesia » e « non poesia »), sì che appare infondato ogni sospetto sull'esistenza o meno del nostro scrittore e cade ogni ipotesi di rifacimento posteriore, di tarda mimetizzazione. Certo, l'operazione eseguita da Dante da Maiano, con gusto — come già s'è detto — di « centonista » assiduo e quasi di archeologo im-