

scuno riflette in Stefanino di propri amori e sogni. È al fondo del romanzo un'intensità di confessione umana che non rompe l'accento di trepido entusiasmo e d'attesa, e che si esprime in un periodare senza stacchi violenti tra la normalità e le improvvise accensioni che quella pur irresistibilmente travolgono. Dei due diversi aspetti formali non soffre l'invenzione, perché nascono da una interna struttura per cui una situazione lievita fino a un empito di entusiasmo affettivo, d'invenzioni fantastiche, al cui vertice dirada improvvisamente e lascia l'azione al punto di partenza ma arricchita d'una più forte adesione alla vita, per poi riprendere con un acquisto di umanità, e con una giocondità che attinge la propria forza dalle esperienze più desolate della vita: quelle che nei « buffi » si fan voce d'una generale cordialità umana. La struttura di *Stefanino* richiama con coerenza quella degli altri romanzi, dai *Fratelli Cuccoli* a *Roma* al *Doge*. Ora vi prevale un protagonista, ora invece un'eco corale che s'estende per una partitura liberrissima: come negli ultimi due romanzi, con una per quanto lievissima cristallizzazione, in *Stefanino*, del trasporto umano — autobiografico in alcuni momenti di più ferma confessione — da cui scaturiscono le più libere fantasie. Libere, ma, come diceva, nel '36, del giovanile manifesto futurista dell'*Antidolore*, con « qualche cosa di vero », e lo deduceva dalla « violenza delle risate » con cui aveva accolto, il pubblico, un cortometraggio cinematografico ispirato a temi di quel manifesto, che si chiudeva con l'annuncio: « È aperto il regno dell'allegria ». « Qualche cosa di vero » è, dunque, nel comunicarsi dell'allegria: concerto di risa, di voci, che diventa vero e proprio concerto musicale: una tromba che scuote e fa un moto unitario d'una popolazione, d'una città, e un sottile sentire, in ogni spunto di ribellione o trasgressione, quel « qualche cosa di vero » che poi si scaricherà in effetti corali. Di qui il significato, il valore della struttura, quanto più aperta, libera, nella sua narrativa.

Sempre, nei romanzi, nei racconti, ma più, naturalmente, nei romanzi, ha sentito come le invenzioni dovessero mantenersi aderenti a qualche cosa di vero, a una situazione umana concreta: e

dapprima ha insistito sui portatori di quel qualche cosa di vero, protagonisti che un amore nato da lunga lezione d'esperienze dispone a iniziative liberatrici, fa portatori d'entusiasmi generali: le giostre, in certo modo spietate, tra Remo e le zie nelle *Sorelle Materassi*; l'amore, paterno prima, e, nell'estrema vecchiezza, di sposo che si sente giovane, nei *Fratelli Cuccoli*; la disponibilità e l'amore effuso del protagonista di *Roma*. Ma in questo romanzo l'ambiente già prevale sul protagonista. E tale carattere predomina nei due ultimi romanzi, *Il Doge* e *Stefanino*, nei quali il protagonista apparisce rarefatto fino a confondersi con una disposizione generale, ma risolta completamente nelle esplosioni frenetiche, e a volte opposte, di quella disposizione, nel *Doge*, mentre in *Stefanino* il rapporto tra protagonista e folla si determina nelle reazioni progressivamente negative delle autorità, e positive della popolazione verso il « barocco » della natura di Stefanino: si determina infine in un conflitto crescente e che fa più stringenti e più dirette le apparenti momentanee soluzioni del racconto e le riprese, vale a dire la struttura, che, appunto negli ultimi due romanzi, si è venuta facendo meno netta, più fusa o fluida, con immediato riflesso in un'accresciuta insofferenza d'un periodare normale, sintatticamente e grammaticalmente: quindi, con un ritorno a libertà espressive che sembrano caratteristiche delle poesie e dei romanzi della giovinezza. In questi però prepoteva la fantasia inventiva, in forme quasi autonome, e con un accento conseguentemente più scoperto degli interventi riflessivi: più scoperto, diretto, e autobiografico. Proprio in sede espressiva è da indicare una fusione, una intensità e durata delle invenzioni degli ultimi romanzi, come un segno di maturità, e di equilibrio d'arte.

Le città del mondo di Elio Vittorini

Del 1953 le prime notizie d'un nuovo romanzo al quale lavorava Elio Vittorini: nel presentarne sparsamente saggi frammentari su alcune riviste, l'autore restava incerto circa il titolo: *I diritti dell'uomo*, o *Le città del mondo*. Con questo secondo

titolo esce ora, postumo (Vittorini si spense il 12 febbraio del 1966) a cura di Vito Camerano e con una nota editoriale di Italo Calvino, nelle edizioni Einaudi. Del '56 *La garibaldina* (col titolo *I diritti dell'uomo* in un progetto del '50); a varie riprese, nel '52, nel '57 e l'anno stesso della nuova edizione, nel '64, rielaborò *Le donne di Messina*, del '49, per accordarne la concezione a prospettive ideologiche mutate da quelle originarie, che, se gli apparivano ormai smentite dalla realtà, non lo avevano del tutto soddisfatto nemmeno al tempo della prima stesura: lo impacciava soprattutto il corso obbligato delle vicende, delle soluzioni, perché si trattava di scelte che implicavano un'interpretazione, anzi una prefigurazione di sviluppi di una situazione sospesa, aperta solo sull'avvenire, anche se tutta portata sull'attualità, fatta voce d'esigenze e insoddisfazioni generali del momento. La disponibilità dello scrittore verso una realtà in rapida trasformazione, in campo sociale e politico, dava un tono d'utopia, di promessa per l'avvenire, ai progetti narrativi, che esprimevano, nell'elemento vivo dell'invenzione, della partecipazione affettiva, della scrittura tesa e vibrante, la testimonianza concreta di esigenze e speranze diffuse. Naturalmente, però, uno spostarsi d'interpretazione dei fatti attuali, nello scrittore, portava fuori dalla realtà e rendeva astratti, astratta letteratura, i protagonisti cui aveva affidato i suoi messaggi, privava di senso le loro motivazioni, il loro agire: in Vittorini veniva prevalendo un interesse teorico per problemi culturali che, se per una parte possono venir documentati in lui soprattutto negli anni « Cinquanta », fermentavano già prima e approfondivano una crisi che concerne soprattutto lo scrittore, il romanziere. Può lamentare l'assenza d'una « tensione razionale » nella letteratura: « Da almeno Flaubert in poi (per tutta l'Europa, compresi i grandi russi) la letteratura si espande in senso solo espressivo-affettivo... senza più rinnovare nulla in senso di tensione razionale. Il rapporto con la realtà, i fondamenti del rapporto con la realtà, sono quelli stabiliti al momento dell'ultima tensione razionale (metà Settecento-principio Ottocento) con grave sfasamento dunque di giudizio, di rispecchiamento e di possibilità di con-

testazione, verso la realtà ». Nella « tensione affettiva » gli sembrava d'avvertire solo sopravvivenze di tensioni ormai vecchie, incapaci d'adeguarsi alle scienze, e di portare nuovi, concreti progetti. Dava voce, con affermazioni teoriche, all'esigenza di cristallizzare stabilmente, nel fatto creativo della intima partecipazione artistica, nell'arte, nel romanzo, l'inserzione nella realtà dei progetti o delle prefigurazioni espresse in una invenzione, in una storia. La forma che assumeva in lui tale esigenza era quella d'una scrittura simbolica, fatalmente ambigua perché escludente ogni precisazione, ogni determinazione. Il tono utopistico, di coperta profezia o d'una corallità che allarga gli echi d'un dialogare e descrivere infiammati, tende alla tensione lirica del simbolo, e sconta l'impossibilità di fermarne qualche carattere di fondo, un significato preciso, senza restare letterariamente imprigionato in moduli affettivi, cioè aneddotici, vecchi, di tradizione naturalistica, quale è quella della letteratura e del romanzo, per lui, dall'Ottocento.

L'allusività propria del mito vorrebbe far coincidere con i dati più rigorosamente sperimentati di una situazione in movimento, della quale l'espressione magica, allusiva, simbolica, garantirebbe le aperte possibilità di sviluppi pur precisi: è l'equilibrio raggiunto, tra ragioni di un « astratto furore », e ritorno mitico in una Sicilia favolosamente risentita, nel giovane protagonista di *Conversazione in Sicilia*. Nei romanzi successivi ha accentuato il carattere di utopia come stimolo a una presa, risultata sempre però sfuggente, sulla realtà delle ragioni sociali e politiche delle sue storie. Il simbolo, in Vittorini, è un atto vitale, capace d'equilibrio nelle forme proprie dell'espressione artistica, ma non di definirsi razionalmente: di qui il suo insistere sull'esigenza di una tensione « razionale », che l'ha portato a negare parzialmente i propri romanzi, a spostarne i significati ideologici. Ed è, il simbolo, un atteggiamento espressivo semplice, diretto, che riesce positivo in particolare nel rappresentare nuclei passionali chiusi, specchianti nei luoghi, carichi pur questi di presenze remote, di segni umani, e negli incontri tra personaggi così effusamente corali, nei dialoghi che portano avanti uno stato di tensione quale s'è

accennato, lo sviluppano senza rompere quell'equilibrio — appunto — di uno stato di sola tensione, per portarne a fuoco le ragioni reali. Una tensione che è chiamata razionale da Vittorini, perché sentita portatrice di nodi problematici che il sentimento ripiega sul passato, convenzionalmente chiuso in schemi vieti, naturalistici, mentre un chiarimento razionale ne arricchirebbe la capacità stessa di una tensione, piuttosto che affettiva, passionale, umana, e portatrice quindi di progettazioni nuove per l'avvenire. Invece, le soluzioni episodiche restano legate a programmi provvisori, che il corso degli eventi in poco tempo svuota e riduce a vieta, inutile letteratura. Per i primi venti capitoli circa di *Le città del mondo*, l'equilibrio che abbiamo indicato corre speditamente come in pochi altri esempi della narrativa di Vittorini, dopo *Conversazione in Sicilia*. L'invenzione muove da un empito spontaneo che dà sostanza coerente a presentimenti tanto radicati nell'intimo da affiorar solo in dolcezza e ironia di parlate affabili, volubili, in incontri che han sostanza d'eventi mitici, così che la natura, città e campagne, luoghi abitati e solitudini, diventa una dimora umana anche se senza tempo e senza limiti, quanto più il tempo è definito: gli anni quando scriveva il libro, e nomi di città e geografia dell'isola. È come parlasse d'una città sola, un solo paese in cui si ripete qualcosa che attiene all'uomo: la fuga, un timore inespresso. Di specifiche lotte sociali, di una ideologia che guardi politicamente al mondo contadino o a quello industriale non v'è quasi residuo: lo scrittore se ne è liberato come di questioni datate che nel loro mutare svuotano l'apertura ottimistica dei progetti che il romanzo esprime, se pur da una partenza inserita in una precisa realtà ma caratterizzata, perché opera d'arte, da una tensione utopistica. La necessità tuttavia d'una dimensione razionale di quelle fughe e timori, del loro gravame umano, lo ha progressivamente costretto a portare uno sviluppo nei fatti, a ricadere in schemi naturalistici.

Il lungo avvio dura compatto una ventina di capitoli, poi il racconto cerca l'intreccio, e scade. L'ultima parte raccoglie capitoli e frammenti nei quali prosegue il tono naturalistico. Un padre,

pastore, va col figlio per la Sicilia: così pure un altro, intagliatore di pupi, e poeta, col figlio, un bambino, di cui spera di liberarsi in qualche luogo; e un marito attempato con la giovane moglie, e una allegra vecchia meretrice che prende con sé una ragazza: vagano, tutti, spinti da crucci, e con un vago timore degli abitati, dei quali pur subiscono la forte attrazione. Timori e fughe si allargano a un fatto generale per un misterioso raduno dei contadini dell'isola: che, se si risolve solo in voci e ansie, acquista vigore dal ricorrere nei tempi periodicamente. Nel vagare dei singoli, le voci delle città trovano coincidenze con eventi mitici, o storici: le «città del mondo», su cui sono spalancati gli occhi dei protagonisti, specialmente dei giovani, come Rosario, che peregrina col padre pastore: «Una ragazza dormiva in un canestro, sdraiata sulle pantofole celesti di cui lo aveva pieno. Da un abbeveratoio nitri un cavallo d'un gruppo di cavalli e muli che vi si dissetavano. La ragazza era d'un profilo soave, con le nere ciglia abbassate sulle guance. Il cavallo era scuro e con la criniera bionda, splendido. Gli occhi di Rosario viaggiarono esultanti dalla ragazza al cavallo, e andarono esultanti anche a posarsi sugli alberi e a correre lungo i muri delle acque. Egli affrettò il passo su per un viottolo che biancheggiava come di calce viva. Dai muri scrosciavano invisibili cascate, ventagli di spruzzi formavano piccoli arcobaleni in mezzo al fogliame, e Rosario tripudiava. Era in quei giardini e quei viottoli, sotto a quei suoni d'acque aeree, la mèta per la quale aveva lottato?». Questa scrittura, carica di una disponibilità felice, era destinata ad esaurirsi in se stessa. L'avventura di Rosario, quelle dei personaggi diversi con cui è messo in contatto, dalle due prostitute, all'ambiente dei ricchi signori e loro dipendenti, segnano inequivocabilmente solo la rottura d'un equilibrio fortuito. È singolare che, quanto destinato a rompersi presto, tale equilibrio abbia raggiunto nel suo primo determinarsi effetti di tanta intensità, da fare dei primi venti capitoli circa del romanzo una delle sue prove più probanti. Ma più forte doveva agire all'interno l'insidia razionale di quella tensione lasciata correre prima liberamente fino a consu-

mare tutta la sua spontanea ricchezza di presenti-menti e sospensioni, poiché da questi traeva ragione, lo scrittore, a guardare con ostinata fiducia all'avvenire, magari contro la letteratura, per una ricostituzione di questa da preparare nel dissodamento, a fini prossimi o remoti, delle strutture culturali del proprio tempo. Con fiducia nelle innovazioni tecniche, come in tutto quanto potesse configurarsi come fondamenti di un'età nuova della ragione, ma che servisse per una costruzione, o progettazione, utopistica appunto perché umana. Di qui l'interesse problematico di questo romanzo, anche nelle parti non risolte. E varrà ricordare cosa diceva, nel '61, parlando di *Industria e letteratura* nel quarto numero del «Menabò»: a intender le ragioni che sommovevano e stimolavano la sua scrittura: «...la poesia, che ha compiuto un'operazione linguistica analoga se non equivalente a quella della musica, è senza dubbio tecnicamente più vicina della narrativa alla possibilità di includere un progetto di possesso in qualunque cosa nomini nella sua amarezza o tristezza o rabbia o magari superbia e vanità di *non possedere*. E la narrativa che concentra sul piano del linguaggio tutt'intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose risulta a sua volta, oggi, più vicina ad assumere un significato storicamente attivo di ogni narrativa che abbordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi, di questioni, ecc. ».

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Italianisti a congresso

Nei giorni 10-14 ottobre del 1967 studiosi italiani e stranieri si riunirono in gran numero a Budapest per dare vita al sesto Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. Il congresso aveva per argomento il *Romanticismo*: si proponeva, cioè, di esaminare e illustrare gli aspetti più cospicui del romanticismo italiano in se stesso e in rapporto con il romanti-

cismo di altri paesi europei. E appunto sotto il titolo *Romanticismo* vedono adesso la luce le relazioni e le comunicazioni che furono lette e discusse in quell'autunno budapestino (*Il Romanticismo*, Atti dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Akadémia Kiada, Budapest, 1969).

Dopo i preliminari ufficiali, due relazioni dell'americano Frye e dell'ungherese Kardos prospettano un'idea generale del romanticismo: l'una sotto l'aspetto più propriamente teoretico, l'altra invece sotto l'aspetto pragmatico alla luce del nesso pensiero-azione. Fanno seguito le relazioni sul *Romanticismo italiano*, tra le quali spicca quella di Mattia Corti intorno al problema della lingua nel periodo romantico, con particolare riguardo al decennio 1816-1826, tra l'esperienza del *Conciliatore* e la grande lezione del Manzoni, e con lo sguardo affissato soprattutto alla cultura milanese che fu in ogni senso la più viva e agguerrita del nostro Romanticismo. Molto fine la relazione di Ezio Raimondi sul Manzoni, e storicamente ben fondata quella di Mario Puppo sul Foscolo, di cui sono mostrati i punti di contatto ma anche di separazione rispetto al movimento romantico. Più convenzionale (occorre ben dirlo!) l'intervento di Lucienne Portier sul Leopardi. Pensiamo che la relazione leopardiana avrebbe meritato più agguerrito estensore, e rimpiangiamo che non si sia pensato ad un leopardista della forza di Sebastiano Timpanaro, assente — come del resto molti altri italiani di casa nostra — dal congresso.

Venendo alle quattro relazioni che hanno per argomento il *Romanticismo italiano e i Romanticismi europei*, c'è da segnalare: la buona rassegna che Joaquín Arce ha tracciato della fortuna della letteratura italiana nella Spagna del primo ottocento; le pagine che Raffaele De Cesare ha dedicato ai rapporti Italia-Francia; le precise annotazioni che Peter Brand ci ha offerto sulla fortuna — in età romantica — di Shakespeare, Walter Scott e Byron; i contributi di Robert Van Nuffel sulle relazioni tra Italia e Germania, e soprattutto sul rapporto Goethe-Manzoni. Ma le novità maggiori sono venute dalle relazioni che riguardano i rapporti tra Italia e paesi dell'Europa orientale, e pre-