

L'APPRODO LETTERARIO

49

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 49 (nuova serie) - Anno XVI - Marzo 1970

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 49 (nuova serie) - Anno XVI - Marzo 1970

TOMMASO LANDOLFI		
<i>Allegoria</i> (racconto)	pag.	3
MARGHERITA GUIDACCI		
<i>Da "Neurotiste"</i> (poesie)	»	7
ANNA BANTI		
<i>Sole d'argento</i> (racconto)	»	15
CLAUDIO GOHLIER		
<i>Quattro poeti americani di oggi</i> (presentazione)	»	33
RANDALL JARRELL, ELIZABETH BISHOP, JAMES SCHEVILL, ROBERT HORAN		
<i>Quattro poeti americani di oggi</i> (poesie) trad. Nereo Condini	»	36
MARIO LUZI		
<i>Il centenario di Gide</i>	»	58
ADRIANO SERONI		
<i>Note sulla nascita della nuova poesia italiana</i>	»	61
DOCUMENTI		
Club d'ascolto: <i>La voce che grida da Ganderheim</i> a cura di Bianca Sermondi	»	93

RASSEGNE

Letteratura italiana: Narrativa Critica e Filologia - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura americana - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema

Illustrazioni: Carlo Corai e Jos Albert

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, Largo Alcide De Gasperi 1 - 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

SOMMARIO

n. 49 (nuova serie) - Anno XVI - Marzo 1970

TOMMASO LANDOLFI	<i>Allegoria</i> (racconto)	pag.	3
MARGHERITA GUIDACCI	<i>Da "Neurosuite"</i> (poesie)	»	7
ANNA BANTI	<i>Sole d'argento</i> (racconto)	»	15
CLAUDIO GORLIER	<i>Quattro poeti americani di oggi</i> (presentazione)	»	33
RANDALL JARRELL - ELIZABETH BISHOP - JAMES SCHEVILL - ROBERT HORAN	<i>Quattro poeti americani di oggi</i> (poesie) trad. Nereo Condini	»	36
MARIO LUZI	<i>Il centenario di Gide</i>	»	58
ADRIANO SERONI	<i>Note sulla nascita della nuova poesia italiana</i>	»	61

DOCUMENTI

Club d'ascolto: <i>La voce che grida da Gandersheim</i> a cura di Bianca Sermonetti	»	93
--	---	----

RASSEGNE

ALDO BORLENGHI	<i>Letteratura italiana: Narrativa</i>	»	117
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e Filologia</i>	»	121
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	124
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	126
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	129
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	132
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	133
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	136
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	140

Illustrazioni: CARLO CORSI E JOS ALBERT

ALLEGORIA

di

Tommaso Landolfi

— Auff, maledizione!

— Che c'è, brava gente?

— E non lo vede? Mi domando come è possibile far procedere questa barca per questo e d'altronde per qualsiasi terreno. Vede, vede? sulle vele non c'è molto da contare, l'attrito della chiglia è troppo forte; e andare avanti così, puntando i remi come stiamo facendo, c'è da buttarci l'anima!

— Eh, già... Vuole una mano?

— Magari; grazie. Ma non si va lo stesso, se non pollice a pollice; e quando s'arriva?

— Già già, quasi quasi sarebbe meglio andare a piedi.

— Sì, Dio mi perdoni.

— Beh si calmi. Su, voi fate forza sui remi; io, spingo.

— ... E, con tutta la sua cortesia, bel risultato: un paio di centimetri forse.

— Non c'è che rassegnarsi e ricominciare.

— Rassegnarsi, eh? Ma lo sa che a me, delle volte, mi vengono delle idee... delle idee...

— Che idee?

— Assurde, lo ammetto.

— Dica, dica: non sta parlando con un fanatico del governo, delle istituzioni o della società civile. Dica liberamente.

— Beh, di che sa tutta questa storia?

— Quale storia?

— Ma questa: perché dobbiamo andare per le terre con un veicolo tanto scomodo?

— Mah, certo che...

— Per altro esempio, uno deve attraversare un fiume, un lago o un qualunque specchio d'acqua: e cosa? di cosa deve servirsi, a tal fine?

— Dica, dica.

— Ma lo sa da sé: di un'automobile!

— Infatti!... Parli piano però: potrebbero udirla, e ci ritroveremmo tutti nelle patrie galere.

— E pazienza, io lo grido forte invece. È tutto assurdo.

— Forse, forse.

— Che forse! è così. Guardi, un'automobile che cos'ha?

— Come?... Beh, il motore.

— Grazie a lei. Intendo, sotto.

— Sotto? Le ruote.

— Ecco: le ruote. Ci pensi bene.

— Scusi, non afferro.

— E una barca che cosa non ha, sempre di sotto?

— Immagino lei intenda daccapo le ruote.

— Giustappunto.

— E così?

— Così, così! Sentiamo, caro signore, crede che io abbia paura?

— No no!... ma di che?

— Di chiamar le cose col loro nome.

— No, vedo che non ha peli sulla lingua. E allora?

— Come possono ruote andar per mare o in genere per acqua?

- È vero.
- E come può chiglia andar per terra?
- Vero anche questo.
- E dunque perché paventa?
- Io? Neppure io, pavento; aspetto che lei venga ad una conclusione.
- Conclusione facile; o pensa che io voglia arretrare davanti...
- Oh Dio, di nuovo! Davanti...?
- Davanti alle presuntuose costruzioni od ai dispotici disposti di una autorità autoproclamatasi tale?
- Ma no, vada tranquillo.
- O che arretri di fronte a ciò che fosse per apparire poco ortodosso, di fronte alle granitiche statuizioni di un certo famigerato senso comune?
- No, no; esponga il suo assunto.
- Orsù: le barche hanno la chiglia; le automobili, le ruote.
- Assodato; ebbene, ebbene?
- Non salti su, adesso, non faccia smorfie od esercizi fisici di conformismo, quali sudori, scioglimenti di membra e così via.
- Non farò niente di simile.
- Alla buon'ora. E sicché le chiedo: non sarebbe più logico, più semplice, più più...
- Oh diamine; insomma?
- Io stesso esito.
- Non esiti: sono un cuor puro, pronto a ricevere checchessia.
- Amico!
- Può dirlo, e tale stimarmi.
- Amico, non sarebbe più semplice...
- Basta, o vada al diavolo.
- Non sarebbe più semplice, più logico, più più e più eccetera...
- La mia sopportazione è ormai esaurita!
- Eh, ci vengo. Non sarebbe più eccetera andare per terra colle auto-

mobili, e per mare colle barche? In tal modo, le chiglie delle seconde scivolerebbero agevolmente sull'acqua, e le ruote delle prime girerebbero altrettanto utilmente sul terreno!

— Ma, ma... Si rende conto...?

— Lo sapevo, che avrebbe sparnazzato.

— Non è che sparnazzi: sono sdegnato, rivoltato, sgomento.

— Lo sapevo. Ma non mi aveva invitato a...

— A parlare liberamente? C'è, pure, un limite a tutto; lei pretenderebbe...?

— Non pretendo, osservo; e se ci riflette...

— Io non rifletto niente, e non le permetto... Oh bah, in che bertarello mi son cacciato: costui pretenderebbe... pretenderebbe sovvertire...

— Stia zitto, non mi rovini; ritiro la parola.

— Troppo tardi! Sarà mio dovere denunciarla alle autorità costituite, ai poteri... ai poteri...

— Ed ai posterì, se le piace! Ah, muoia Sansone con tutti i Filistei!

.....

— (Oh, oh: ma guarda che specie di pazzi s'incontra per le vie del mondo!)

DA "NEUROSUITE"

di

Margherita Guidacci

CLINICA NEUROLOGICA

*Qui giunto molte cose o pellegrino
puoi domandarti ma una sola importa:
È l'ultima casa dei vivi
o la prima dei morti?*

ACCETTAZIONE

*...quel conoscitor delle peccata
vede qual loco d'inferno è da essa.*

Dante, Inferno, V

*Avvinghiati Minosse,
cingiti con la coda
anche se noi non la possiamo scorgere
perché l'hai ben nascosta
sotto il camice bianco.*

*Sorridici paterno,
battici sulla spalla,
scrivi qualche parola su un foglietto
e dallo a un infermiere
che ci accompagni premuroso
al nostro grado d'inferno!*

INIEZIONE SERALE

*Ecco il bianco drappello che semina la pace
in punta di siringa.*

*In un fruscio confuso
si levano i nostri demoni
e vanno ad aspettarci
un po' più in là, verso l'alba.*

*Subentra un vuoto dirupato
come di febbre ad un tratto caduta.
La stanchezza è di piombo.
Ogni lancetta immota, verticale.*

*Come fu lieve la pungente grazia!
« Voltatevi di fianco, presto, è tutto ».
E l'anima
più facilmente fu ammainata
di qualsiasi vela o bandiera.*

ALBA IN OSPEDALE

*La scialba luce dietro le persiane
è un costato di scheletro
(fuori ci spia la morte?)*

*Altre pallide strie
hanno invaso la stanza
e vi fingono sbarre
(la gabbia della nostra prigionia)
o gradini (la scala di Giacobbe
d'una fuga impossibile).*

*Incerti emblemi a noi proposti invano.
Il gesto di una suora
che passando spalanca la finestra
li annulla nella bianca cecità
che di colpo si stende alle pareti.*

ATTESA DI VISITATORI

*Attesa di visitatori,
desiderio che vengano,
poi vano tentativo
di dare e di ricevere parole
oltre il muro di vetro che separa
i due mondi e li rende
l'uno per l'altro un muto acquario.*

*Effimero sollievo degli addii
subito rinnegato
dal pensoso affacciarsi sulla scala
seguendo con lo sguardo
chi già vorresti richiamare e non osi
(se ritorna, di nuovo ti ritrai).*

*La porta oscilla nei due sensi,
sempre sulla medesima tristezza
e tu non sai se la vuoi aperta o chiusa:
tu cui la solitudine
è la peggiore compagnia
come la compagnia
è la peggior solitudine.*

AL DOTTOR Z

*Fissando il nostro pianeta lontano
con il tuo rozzo telescopio
ci elargisci benevoli consigli:
« Siete nel mare, salvatevi a nuoto! »
Senza capire
che il mare che tu vedi da codesta distanza
è un increspato deserto di lava
raggelata su noi come sui morti
antichi del Vesuvio.
E tu insisti: « Perché restate immobili?
Poche bracciate e la riva è vicina! »
Insegneresti il volo
a una farfalla murata
in secoli d'ambra?*

LA MADRE PAZZA

*Noi con gli stracci smessi del passato
ci costruiamo un presente.
Come una bambola piena di segatura
lo stringiamo al petto,
teneramente lo culliamo.
Così la madre pazza, mia vicina
parla con un fanciullo
da molto tempo sparito in mezzo ai fiori,*

*e intanto volta indignata le spalle
all'uomo grigio, flaccido ed affranto
che quel fanciullo è diventato
e che la supplica invano
di riconoscerla.*

FURIOSO

*Annaspa nella notte
come un morente
gualcisce la coperta
che sente tanto pesante:
sebbene gli dia protezione
a poco a poco diventa un sudario.
Solo il suo grido
riesce qualche volta a sollevarla
(il suo grido arancione
che sfuma nel rosso).
Ma il grido non dura abbastanza
da tenerla discosta —
gli ricade addosso
la nera stoffa ondeggiante
orizzontale fino a soffocarlo:
si è distesa la notte dove fu un uomo
il cui ricordo galleggia lontano
con una piccola luna arancione naufragata.*

INCORONAZIONE-ELETTROCHOC

a B.

*Questa è la tua corona con le crudeli gemme
ad ogni altro invisibili
i cui lampi improvvisi ti attraversano l'anima:
smeraldi rubini topazi
diamanti che ti accecano
in una danza elettrica,
razzi sfrenati nell'interna tenebra.*

*Dopo sei come il rovo
spogliato della breve fioritura
e chiuso nei suoi neri aguzzi spini.
Da che rivoluzione
emergi? Quale folla
hai dovuto affrontare? Che nemico
guidava la battaglia?
Forse hai cambiato il trono
con un patibolo,
forse ti hanno promesso ancora gloria
di là da un lungo esilio.*

*Nulla sai, nulla puoi ricordare
mentre premi smarrita
le mani sulle tempie:
vuoto dentro e la traccia degli elettrodi.*

QUASI UNA POTENZA

*Nostra dimora è un'alta torre rossa
che si erge sulla città.*

*Sfrecciano i nostri pensieri
simili a neri uccelli clamorosi.*

*Il passante che per la sua strada
va intento ad una mèta
alza il capo, turbato dal grido, dall'ombra,
appena in tempo a intravedere
il saettante ritorno nel nido imprevedibile.*

*Qui non vi è nessun faro
che illumini la notte.*

*Soltanto noi, sui rossi cieli del tramonto,
scagliamo i nostri raggi tenebrosi!*

DI NOTTE

*Di notte la tappezzeria si scosta
dalle pareti, si mette a frusciare
come una selva, tendendo liane
davanti a tutte le porte.*

*I corridoi sono fiumi irruenti
a cui scendono frotte di animali
dal passo lieve, dall'odore selvaggio
ad abbeverarsi tra sordi brontolii.*

*Noi stiamo immobili, ad occhi sbarrati.
A che scopo ci danno dei guardiani*

*che nulla vedono né intendono?
Siamo noi i veri guardiani del mondo:
noi che vediamo trascorrere l'ombra
e ascoltiamo le voci sotterranee.*

GRIDI

*Alcuni hanno impugnato il loro grido
come un coltello per aprirsi un varco
nella foresta che tradisce i loro passi.*

*Altri l'hanno piantato come un remo
nei mulinelli dell'acqua violenta.
Ruotano intorno, ma è la sola cosa
cui possano aggrapparsi.*

*Vi sono gridi che s'innalzano
come colonne a puntellare il cielo
che, disfatto, minaccia di crollarci sul capo.*

*Gridi nitidi, rauchi, tronchi, aguzzi.
Ciascuno chiama gli altri e li contiene.
O forse è un solo grido
che continua nel tempo — ed Eva ancora
urla su Abele mentre ad Hiroshima
la torva cenere disegna nell'aria
l'ultima clava di Caino.*

Queste liriche saranno comprese in una pubblicazione per l'edizione di Neri Pozza.

SOLE D'ARGENTO

di

Anna Banti

Il discorso al padre filò a meraviglia: preciso, diretto e senza quell'incespicare, balbettare che lo umiliava nel conversare coi compagni. I propositi, il programma, bene ordinati, lucidi, pareva di leggerli, già in cornice e stampati. Ricapitolando: deciso a smettere gli studi universitari con gli inutili obblighi di frequenza, esami, patemi, Rodolfo chiede un assegno mensile per un anno, in capo al quale si impegna a fornire il romanzo pronto per l'editore. « Mi spiego: la mattina studi di preparazione culturale, letture, annotazioni; il pomeriggio stesura dell'opera ». Il piano, meticoloso ora per ora, era stilato in doppia copia come un contratto notarile e regolarmente firmato. « Ecco qui, babbo ».

Ore 8 e mezzo: sveglia, caffè (ci penso io, trafficare in cucina mi piace, la mamma non se ne dia pensiero). Ore 9: colazione (sostanziosa all'uso inglese, quella è gente che se ne intende). Ore 9 e mezzo: tavolino (« si come dire applicazione concentrata, senza distrazioni »). Ore 13: seconda colazione (leggera, mi raccomando, la digestione blocca il cervello). Dalle 15 alle 19: lavoro vero e proprio, d'invenzione. A fine giornata, una boccata d'aria, due passi, gli amici, secondo le circostanze. A mezzanotte a letto. « Ti persuade? ».

« Mi persuade, sì », fece Beppe Tirabassi, ex fattore inurbato, di mestiere mediatore di bestiame. Era imbarazzato e gli dava noia che il figliolo se

ne accorgesse. Un bel dispiacere, dopo tanti sacrifici, questa rinunzia alla università, ma valla a capire la gioventù istruita e a protestare c'è da perdere l'autorità paterna. Era venerdì, giorno di mercato e non gli parve vero di battersela. Era già sull'uscio, col paltò in mano quando lo raggiunse la voce di Rodolfo fra solenne e burlona: « Il patto entra in vigore ».

« Sei comodo, ti manca qualcosa, la stufa funziona? ». Colla scusa della stufa da regolare, la madre indugia nella camera del suo Rodolfino, già sistemato sulla seggiola che scricchiola sotto il suo peso (un ragazzo robusto, certe spalle). « Sei coperto abbastanza? A star fermi si prende freddo ». Lui non risponde, tempera un lapis, apre un libro, ne liscia colla palma le pagine. « Se vuoi qualcosa sono di là, la spesa l'ho già fatta ». Non aveva voglia di andarsene, ma se n'è andata chiudendo pian piano la porta.

Dunque, vediamo. Il lapis temperato a dovere, punta aguzza, segno dolce, volita sul taccuino: punti da elucidare, problemi di base da risolvere a livello della narrativa moderna. Strumenti linguistici e stilistici. Struttura. Dialettica delle parole e delle cose. « La letteratura non può metterci in rapporto con le cose se non in quanto proponga idee che hanno la forza della fame » (appunti di ieri, citazioni da controllare applicandole al proprio progetto).

Le mie idee hanno la forza della fame? Rivolgendosi questa domanda gli viene un po' da ridere. Poi riflette, forse in quella affermazione categorica c'è un seme di verità, tanta gente scrive per scrivere senza chiedersi se ha qualcosa da dire. Ebbene, se non fame, una certa smania gli formicola nel sangue da quando si è fissato sulla storia che ha voglia di raccontare, cioè da sempre. Si tratterà semmai di verificare sui fatti salienti la forza delle idee che essi contengono. Qui Rodolfo, vagando con lo sguardo intorno alle pareti, si distrae, la libreria pencola a destra e lui ha bisogno di ordine e simmetria per poter applicarsi. Da un cassetto laterale della scrivania tira fuori martello e tenaglie, lucidissimi; gli son sempre piaciuti i lavoretti artigianali. Si alza, va allo scaffale, lo spinge di costa, due libri cadono: *Gli strumenti del comunicare* e *Il sistema della moda*, opere fondamentali, letture necessarie. Li raccoglie da terra, li posa sul letto. Il piano dello scaffale è proprio storto, un chiodo ha ceduto. Con le tenaglie lo estrae, ristabilisce l'equilibrio, di nuovo inchioda. Colpi secchi, polso fermo.



Jos Albert: *La cage bleue* (1943)



Di là dal muro un passo si avvicina, la voce della madre si allarma. « Cosa è successo, ti serve qualcosa? ». La sua testa si affaccia peritosa fra il battente dell'uscio e lo stipite, Rodolfo seguita a battere, il chiodo è entrato dritto, preciso. Una pausa. « A proposito, le paste le vuoi a burro o a sugo? ». « A sugo » risponde finalmente il figliolo. Lei, ferma: « Poco fa ha telefonato Nanni, non volevo disturbarti, dice se non ci vai al caffè, avvisalo ». Silenzio, Rodolfo è tornato verso il tavolo. Un fruscio, la porta si richiude.

I due libri sono adesso sulla scrivania, almeno il McLuhan, appena incominciato, bisogna finirlo. « I media caldi e freddi », capitolo II, pag. 31. Fin lì era arrivato. Il medium è un messaggio, i nuovi media hanno mutato il mondo. Lo hanno mutato? Sul taccuino legge: « Il romanzo naturalista ottocentesco è oggi tautologicamente impossibile per la scomparsa della società borghese che lo condizionava ». Non c'è scampo, di qui bisogna partire, le prove debbono essere evidenti, sebbene gli sfuggano e lui vorrebbe toccarle con mano, esserne persuaso. « Che esperienza ho io, dopo tutto? ». Gli pare di essere in una gabbia e di non potere affacciarsi oltre le sbarre. Una casa all'antica, che diffida delle novità, una città ferma, pronta a criticare quel che viene di fuori salvo ad adottarlo freneticamente un anno dopo; fra i compagni discussioni abborracciate e confuse; qualche viaggio in torpedone, stanchezza e sbadigli, iniziative soffocate sul nascere, scetticismo e beffe. Altrove sarà diverso, ma è difficile provare che il televisore, il cinema e la seicento abbiano davvero cambiati gli istinti e le reazioni dell'uomo ottocentesco. Il proletariato, la classe operaia. Rodolfo ci vive in mezzo da quando è nato, il suo è un quartiere di gente che fatica un po' meno di cinquant'anni fa, ma per il resto vive come allora, la civiltà del benessere non l'ha distolta dalla tradizione. Se gli uomini scioperano le donne borbottano, salvo qualche fanatica che non è popolare. Nessuno fa acquisti al supermarket, meglio un filo di lesso fresco che una bistecca surgelata. La diffidenza, la scontrosità raramente cedono all'effusione, all'abbandono: quando qualcuno si lascia andare, l'emotività trabocca in eccitazione contagiosa, senza controllo. Da questo ambiente è venuto fuori Nanni, l'uomo della sua storia rimasto inafferrabile malgrado anni di sodalizio. Suo coetaneo, operaio specializzato di fabbrica, al corrente di ogni movimento, di

ogni idea nuova, non si pronunzia mai, è secco, beffardo, salvo a commuoversi per un nulla. Vive appartato, nemico delle compagnie rumorose, odia i motori, la domenica parte per lunghe girate in bicicletta. Le sue battute contro il padronato sono mordenti, però ha rifiutato la modesta autonomia di suo padre, artigiano del cuoio: in famiglia non parla mai, i suoi ne hanno una curiosa soggezione. Come in tante altre case della strada, nella sua gli allettamenti del progresso non attecchiscono, niente televisore, solo il frigorifero, del resto sempre vuoto perché le donne comprano il mangiare giorno per giorno. D'inverno non si scaldano, dicono che il freddo conserva la salute. La madre e la sorella vanno in chiesa, lavorano di ricamo per fuori accanto alla pentola che bolle: unico divago qualche pellegrinaggio ai santuari, non leggono, non vanno al cinema. Le letture di Nanni, invece, sono assidue ed aggiornate, ma rimane un mistero quando e dove si procuri i libri di cui parla brevemente, con competenza anzi con sufficienza un po' ironica, spesso irritante. La sua intelligenza è indiscutibile e balena per lampi, in una successione di sottintesi intimidatori; la sua amicizia è suscettibile, guardinga, basta una sciocchezza per appannarla.

Questa è la scheda di un giovane dell'«era elettrica», il più sveglio esponente della classe operaia che Rodolfo abbia mai incontrato. Il problema è: se il suo comportamento sia il frutto di una società in evoluzione o non rappresenti piuttosto una filiazione del vecchio individualismo anarchico.

I gomiti sul tavolo, la testa fra le mani, Rodolfo si tormenta in un groviglio di contestazioni. Nanni non è per lui il protagonista di una storia qualunque, ma un personaggio problematico, di cui non può fare a meno se vuol scrivere il suo romanzo. È la sua antenna, la sua bussola per scoprire se Marcuse, col suo «uomo a una dimensione» si sbaglia: se uomini indipendenti come lui esistano nelle masse e che valore abbiano nei confronti della collettività. Bisognerebbe conoscerli uno per uno, dedurre dai loro atteggiamenti i segni di una vittoriosa resistenza alla supina acquiescenza del gregge. «Voi dite che il personaggio è morto, e io vi dico che non è vero».

Comunque il caso di Nanni lui l'ha studiato attentamente fin da quando sedevano sullo stesso banco alle elementari ed è convinto della sua singolarità.

Dopo scuola, andavano per i prati, allora Nanni collezionava insetti e per ogni bestiola raccolta tirava fuori osservazioni sorprendenti, metà scientifiche metà fantastiche. Li seguiva, a volte, la povera Lisetta, ma guai a mostrare di accorgersene e darle una voce: scompariva come un fantasma. Anche di lei Nanni parlava a quel modo bizzarro, quasi fosse un insetto di una specie rara e pericolosa. Ascoltarlo era un incanto, peccato non ricordarli parola per parola, quei discorsi.

Già, la parola. A dar retta ai ragionamenti di certi dibattiti letterari, la parola va rinnovata e la sintassi sconvolta: questa storia che Rodolfo ha sulla punta della penna bisognerebbe prenderla a martellate, demolirla per poi raccattarne i frammenti e incollarli, in un contesto da decifrare. « Se scrivere significa disimparare a scrivere, allora leggere dev'essere in qualche modo un tentativo di disimparare a leggere »: altra citazione annotata nel taccuino. Di conseguenza, uno dovrebbe, per prima cosa, disimparare a parlare perché non sarebbe onesto discorrere in un modo e scrivere in un altro.

Be', in quanto a questo, Rodolfo è quasi un pioniere; le poche volte che si è ingolfato in discussioni neo sperimentali le parole gli si accartocciavano in bocca, i periodi si rimpattavano come lucertole: e il vizio gli è rimasto anche nei discorsi di uso corrente. Di qui un altro problema, neppure troppo nuovo: comunicazione o espressione? Nella pratica, la differenza gli sfugge: comunicando con un amico, Rodolfo ha sempre cercato di esprimere se stesso senza risparmio di sfumature e sottigliezze e sperando di provocare nell'interlocutore qualcosa di analogo. « Inventare un nuovo modo di approccio al mondo », dicono. Questo nuovo modo ogni parlante lo cerca e finisce per trovarlo. A meno di supporre che sinora gli uomini invece di dire quel che pensavano abbiano detto quel che credevano di pensare.

Siamo, salvo errore, a due passi dalla trappola dell'« inconscio ». Dunque se ti viene in bocca una parola che credi giusta, ingollala e pescane un'altra, la prima che capita, magari una parolaccia. Forse così si evita la supervisione dell'« ego » che esige il termine esatto, i nessi, i verbi, i relativi, insomma

la chiarezza. È il metodo più sicuro per contribuire all'educazione del lettore che deve disimparare a leggere.

La chiarezza. Rivolgendosi ad un pubblico di scrittori e artisti giovani e meno giovani, un tale, un americano, ha chiesto: Tu per chi dipingi o scrivi? Se Rodolfo fosse stato fra loro, forse avrebbe risposto: Per Giovanni Saltini e per tipi che gli somigliano. Il fatto è che Nanni del suo futuro libro se ne frega e figuriamoci gli altri. Se poi avesse dichiarato: Scrivo perché ho deciso di scrivere e anche perché non so far altro, chissà le risate. Donde previsioni nere e scoraggianti: il mondo gli sembra pieno di gente ottusa e preoccupata che non ha tempo né voglia di leggere: mentre una piccola minoranza è impelagata nei suoi stessi problemi ma ha imparato a difendersi parlando in cifra. Morale: il lettore non esiste. Il medium della stampa è superato, dice Mc Luhan.

La sensazione di saltellare a piede zoppo su un terreno impervio, minato di trappole tese ai non addetti ai lavori, lo distoglie dal proseguire nella consultazione del taccuino. Troppo astratte le sentenze raccolte qua e là, troppo puerile la pretesa di trarne un consiglio e una guida. Invece di almanaccare a sproposito meglio approfondire una buona volta la lettura di un testo autorevole, per esempio questo Mc Luhan che in 380 pagine del suo *Strumenti del comunicare* cela forse la chiave con cui aprire il dialogo coll'auspicato lettore: un modo di comunicare con lui, insomma. Senonché Rodolfo è di poca memoria, ritrovando il segno della pagina 31 si accorge che anche quelle seguenti sono annotate in margine e lui non se ne ricordava. Ecco, ora si raccapezza, la civiltà elettrica sta retrocedendo dalla condizione alfabetica a quella tribale, orale. Difatti: « l'implosione elettrica sta portando nell'Occidente alfabetica una cultura acustica orale e tribale ». Soltanto al capitolo VII, due segni di lapis: « Come il barbaro fu spinto dal contatto con la civiltà a una furiosa irrequietezza così il *teenager* costretto a partecipare alla vita di una città che non può accettarlo come adulto, cade nella "rivolta senza causa" ». Crocette, asterischi dappertutto. Capitolo XI; una citazione da Stendhal, punto esclamativo in margine: « Non faccio che coinvolgere i miei eroi nelle conseguenze della propria stupidità e poi do loro l'intelligenza in modo che possano soffrire ». Gli parve, ora se ne

rammenta, il riassunto del suo stesso programma: Nanni che agisce da stupido e soffre perché è intelligente. Di seguito, il commento: giusto ma scaduto, roba di un secolo fa. Infine a pag. 179: « Il *paperback* intellettuale a causa della sua profondità, può attrarre i giovani che disprezzano ciò che viene abitualmente offerto nell'ambito narrativo ». Sentenza capitale.

« Rodolfo, è passato il tocco, le paste si scuociono! » In queste strette è un sollievo sentire che qualcuno bada a vivere e a far vivere. « Vengo », risponde e chiuso il libro lo rimette a posto nello scaffale, nel corridoio gli viene spontanea una carezza alla testa della mamma, così piccolina. C'è un buon odore di ragù, l'odore di casa sua, il padre, già a tavola, ha spiegato il tovagliolo e si è versato il primo bicchiere; in quella faccia rilassata c'è una onesta contentezza animale mista a un lieve imbarazzo dello sguardo. « Non ci sentivi, eh? Vacci piano, figliolo, meglio un asino vivo ... ». Rodolfo sorride, si siede e arrotolando gli spaghetti si accorge di avere una gran fame, segno che dunque, in qualche modo, ha lavorato. Qui la luce è più calda che in camera sua, la ciambella del pane ha la crosta farinosa che piace a lui, sulla credenza c'è la sorpresa del castagnaccio con l'uva passa e i pinoli, il dolce della sua infanzia. « La società che condizionava il romanzo borghese ... » Be', non ci pensiamo.

Dal sapore del castagnaccio scattano umili memorie: la strada di scuola, l'omino colla teglia sul trespolo, Nanni in calzoncini e paltò ricavati dal panno verdastro della solita coperta americana. Un vago ottimismo vapora coll'aroma del caffè, filtrato dalla napoletana, alla faccia degli aggeggi elettrici che magari ti scoppiano sotto il naso, come dice sua madre. Sorbita la tazza, Rodolfo esita a levarsi da tavola, non così gli succedeva quando doveva correre a lezione. Tanto più che il padre spinge verso di lui il bicchierino delle ciliege in guazzo. « Il Biffoli si crede furbo, ma io gli ho soffiato una partita di lattonzoli jugoslavi... lo vuoi un sigaro? » La doppia offerta nasconde l'intenzione di festeggiare e che cosa se non la prima giornata di Rodolfo scrittore? Così nelle famiglie artigiane si usa celebrare la prima busta-paga del giovane apprendista: un richiamo non scevro di rimorsi. Il figliolo accetta e sorride imbarazzato: lui non fuma che qualche nazionale ma per il vecchio Tirabassi il sigaro è qualcosa come la toga virile, non è

il caso di rifiutarlo. Laboriosamente accende e la stanza si riempie di fumo mentre la mamma sparecchia. « Ricordati di telefonargli, a Nanni ».

« Be' » — tossicchiando — « scusatemi e arrivederci a stasera ». Nell'alzarsi, la seggiola, spostata bruscamente, barcolla e cade, un incidente irrisorio, ma chissà perché Rodolfo prova lo stesso disagio che se si trovasse fra gente estranea e di soggezione. « Se non riattacco subito » — spiega — « perdo il filo e fatico a riordinare le idee ». « Non ti farà male alla digestione, così subito dopo mangiato? » È già nel corridoio e gli arriva il borbottio del padre: « E piantala con questi fichi, lascialo in pace, non è mica un bambino ».

Così caldo di cibo, l'aria della sua stanza gli dà un brivido. Butta via il sigaro, si siede, allunga le gambe. Ha la testa pesante, non doveva accettare le ciliege in guazzo. Si rialza, va alla stufa, la stuzzica, fa veramente freddo, quest'arnese funziona male e puzza, bisognerebbe sostituirlo. Tornato a sedere, lo prende un colpo di sonno, sogna: sostituirlo con un termoconvettore moderno. Termoconvettore, eguale civiltà dei consumi. Vecchio romanzo eguale stufa a petrolio. Se desidero una stufa nuova devo scrivere un romanzo nuovo. Il ragionamento torna benissimo.

Sveglia, per la miseria. Ha davanti agli occhi, fermato sul muro da quattro puntine il memento del suo orario di lavoro; legge: ore 15-19, stesura del romanzo. Come dirlo. Gli pare di trovarsi ai piedi di una montagna da scalare senza corda né rampini, gli ci vorrebbe un paio d'ali, qualcosa che lo sollevi al di sopra delle teorie frenanti, così facili da bruciare a parole, ma che risorgono dalle ceneri, minacciose, intimidatorie. Sbadigliando apre la cartella azzurra che raccoglie in bell'ordine le prime venti pagine del suo progetto romanzesco. Le sfoglia ma non le legge e rimane un lungo momento colla schiena appoggiata alla spalliera della sedia, sospeso in un abisso di apatia.

Come spesso gli è accaduto in circostanze simili, un fatto da nulla basta a distrarlo: questa volta il ronzio di una grossa mosca che sbatte contro i vetri. Una mosca a fine novembre, come sarà entrata? Non la sopporterebbe d'agosto, è lei l'ostacolo, il disturbo che gli impedisce di mettere a fuoco i suoi pensieri. Afferra l'ultimo fascicolo di una rivista d'avanguardia, è quel che ci vuole per spiaccicarla. Ecco fatto, al primo colpo l'insetto cade, un

nero grumolo schifoso che raccoglie con ribrezzo e butta dalla finestra. Quel po' di movimento aggressivo gli ha fatto bene, la testa è più leggera, il soffio d'aria esterna lo rinfresca, sul marciapiede ha visto un gruppo di ragazzini che giocano a bottonella. Si ferma qualche minuto a guardarli.

Un po' d'ordine sul piano della scrivania e davanti, categorico ed esigente il foglio bianco. Non che prenda la penna, prima gli occorre rifarsi al punto dove, bene o male, era arrivato; ma senza rileggere, così a memoria. Dunque Matteo-Nanni ritrova Donatella-Lisetta, perduta di vista dacché erano bambini. Si riconoscono per caso, in un edificio dell'anagrafe e stavano per litigare, per via della precedenza allo sportello, sono due tipi prepotenti, si deve capirlo prima che parlino. I capelli di Lisetta, gonfi come se il vento ci fosse rimasto imprigionato. La furia con cui Nanni fuma la sigaretta. Poi le battute, fredde, ironiche, senza guardarsi in viso. Qui si era fermato.

Senonché quello che gli era parso ieri una riuscita, la verità della scena, la sua scabra concisione, si appiattiscono come un palloncino bucato. Cose ovvie, cose scontate, rimasticature del neorealismo di vent'anni fa. Filze di nomi gli vengono in mente che ebbero sei mesi di quasi celebrità e ora si citano per puro obbligo d'informazione. Ricalcare quelle orme è oggi degradarsi. Eppure la sua storia deve essere raccontata integralmente: non semplice né grezza, anzi tutta aggrovigliata di ipotesi, dubbi, problemi. Sotto questo aspetto l'autenticità che Rodolfo sente di avere in mano supera le scommesse teoriche sul nuovo romanzo, restarle fedele dovrebbe bastare a stabilire un contatto colle articolazioni di un caso umano attuale e insieme aperto al futuro. « Di cos'altro dovrei preoccuparmi? La novità di un discorso sta nel suo contenuto, non nelle forme che lo esprimono. È l'uovo di Colombo ma può anche essere una scoperta ».

Il ronzio è ricominciato, la mosca uccisa non era sola, ma ora non gli dà più fastidio, anzi lo eccita come un motore acceso sul punto di partire: un colpo di acceleratore e la scoperta perfezionerà i mezzi che le permettono di funzionare. Un piano strutturale, una catena di montaggio, ecco quanto le occorre. Da ragazzo, Rodolfo giocava a ipnotizzarsi fissando un bottone luminoso: a un certo punto, come per una specie di scatto, gli pareva di varcare una soglia oltre la quale un nuovo aspetto delle cose gli sarebbe

apparso se, impaurito, non avesse interrotto il gioco. In luogo del bottone prova adesso a fissare dentro di sé, riconcentrandosi, il meccanismo che presiede alla sua facoltà di superare senza alterarle le testimonianze di una realtà vissuta. Oggi non la paura lo ferma, ma lo scrupolo di attribuire a Nanni e a Lisetta pensieri che forse non hanno mai pensato; di violentare la loro storia e farla venire a galla come un branco di pesci fulminati dalla dinamite. Un'azione, insomma, maliziosa e crudele, un manipolare il cervello altrui e addirittura sostituirgli i suggerimenti del proprio inconscio.

Rodolfo batte gli occhi, si scuote. Oltre tutto quel ricorrere all'inconscio come mezzo di tradurre in linguaggio allo « stato zero » una situazione complessa lo riporta alle più nebbiose e sterili programmatiche. Senza contare che per camminare su questa strada gli mancano lo studio e la frequentazione di testi psicanalitici che, a esser sincero, conosce solo per sentito dire. Va bene, quel che si ignora si può sempre acquisire, ma mettersi così sprovveduto a un compito simile, irto di difficoltà e d'incertezza di lettura, lo distoglierebbe dal suo scopo. E allora, addio romanzo da finire entro l'anno.

Sul foglio bianco, al posto delle parole che dovevano riempirlo, ha segnato cerchi, esagoni, faccine, ghirigori, gli stessi che infioravano i suoi quaderni di scuola: chissà cosa denunciano, in codice psicanalitico, queste evasioni monotone, varrebbe la pena di saperlo, se non altro per prendere atto della propria agibilità interiore. Ed ecco che, se non un'apertura, uno spiraglio di luce gli si dischiude: invece di manovrare, su un teatro fittizio, suggerito dalla routine, le sue due marionette, perché non risolversi a intervenire personalmente raccontando da testimonia indiretto quel che lui, Rodolfo Tirabassi, ha dedotto e immaginato in segreto? Vero che il ripiego dell'io narrante ha anch'esso fatto il suo tempo e, in fondo, è una scappatoia, ma gli permetterà almeno di lavorare a carte scoperte, in lealtà e pulizia. C'è anche la risorsa della convenzione onirica, per cui le cose e i fatti assumono un alone iridescente e mutevole. Per l'appunto Rodolfo è un sognatore accanito, il sonno è per lui una miniera di immagini legate da nessi misteriosi,

talvolta struggenti. Inventare una serie di questi sogni, che dopo tutto può anche avere sognato — peccato non averne tenuto nota — può essere la strada giusta, essa evita anche l'ostacolo della condanna del personaggio: nel sogno esso non esiste che per dissolversi e ricomporsi in funzione di simbolo, soggetto all'interpretazione di chi legge. Ciò stabilito, è chiaro che la struttura del romanzo va rimaneggiata di sana pianta, secondo uno schema atemporale che offra illimitate libertà. S'intende che il contenuto rimarrà intatto ma come stemperato in un clima più fluido e sottile in cui la realtà viene meno rappresentata che evocata.

Le difficoltà, semmai, sorgeranno quando, tracciata la nuova impostazione, verrà al pettine il nodo del linguaggio da adoperare, liquido e straffottente abbastanza da rinnovare e aggiornare con abilità l'uso quotidiano. Che la società si muova è un fatto opinabile, soggetto ad alti e bassi e ad eccezioni, ma che si muova la lingua è una constatazione accessibile a tutti; termini, slogan, battute di nuovo conio entrano in circolazione, si può dire, ogni giorno. Ne consegue che la cosa è un pozzo in fondo al quale la parola marcisce: la tiri fuori e ti trovi in mano un topo morto. In altre parole il vocabolo di cui ti servi comunemente diventa, quando lo corichi sulla carta, una moneta fuori corso, bucata, sbertucciata. Per ridargli vita bisognerebbe reinventarlo, cambiargli i connotati e la funzione nel contesto del discorso. Il che è già stato tentato, ma con effetti così goffi da rifiutarli in partenza.

E poi l'italiano è una lingua pesante, squadrata, tutt'altro che duttile e flessibile come, per esempio, l'inglese ed anche il francese che sgusciano via quasi senza suono. Maledetto italiano, impreca il toscano Rodolfo che da bambino, in casa della zia di Bologna, tutti ammiravano per come discorreva pulito e preciso. Gran disgrazia non possedere almeno un dialetto che non ha regole, obbediente all'estro di ogni parlante. Lo hanno usato, anni fa, scrittori di un certo spicco; e poi si sono fermati. Gli esperimenti di Gadda restano. Sì, ma Gadda ha settant'anni e il suo caso è chiuso. Non per niente la letteratura attuale è in mano ai poeti che, beati loro, non raccontano ma

secernono parole a gocce: i loro fruitori sono pazienti e leggono in cifra, mentre i lettori di romanzi hanno fretta e vogliono capire subito: prova che in linea di massima, non sono cambiati dal tempo dei Tre Moschettieri. Senonché, vanno anche al cinema, questi lettori, s'interessano ai films problematici, tentano di decifrarne i significati più oscuri, senza annoiarsi. Forse è questo il romanzo dell'avvenire, converrebbe scrivere per il cinema dove il fotogramma sostituisce la parola; o per i fumetti che la riassorbono, sicché il problema del linguaggio scritto non esiste più, esiste unicamente una scrittura universale che tutti sanno leggere. Che senso ha dunque ostinarsi a maneggiare uno strumento vecchio come l'aratro a chiodo per ottenerne l'impossibile, il contatto immediato col lettore e un'affermazione personale?

A questo punto Rodolfo si ferma a considerare se la sua cocciutaggine — e quella di chi come lui lavora con la penna — non sia una specie di malattia il cui virus non è stato ancora individuato. Forse questo virus è la parola facile, la chiacchiera, insomma, che gli scorre nel sangue e fin dagli anni della puerizia traduce in vocaboli quel che l'occhio vede. È lei che moltiplicandosi gli ha scavato nel cervello i cunicoli dove s'introducono storie e storie da raccontare, accavallate l'una sull'altra e pronte alla consumazione. A questo modo il malato non concepisce idee che non siano già parole e crede in buona fede di esistere solo in funzione di esse. Ne deriva che la presunzione del linguaggio in movimento è un palliativo, uno schermo artificioso per chi rivoluzionando il vocabolario ricerca l'alibi che gli permetta di scrivere a ogni costo. Che mi vanno cianciando? Il male sta tutto qui, nella frenesia dei pochi che si arrogano il compito di farsi voce degli innumerevoli col gioco monotono delle parole, vecchie o nuove che siano. Meglio dunque che il malato si rassegni a morire in silenzio.

Alla fine di un ragionamento così autolesivo Rodolfo prova il dispetto e la rabbia del bambino che ha fatto i capricci e non vuole pentirsene. Oltre tutto, il logicizzare in astratto non è pane per i suoi denti, sa bene che la presenza di un contraddittore ferrato basterebbe a mandare in frantumi i suoi argomenti e a fargli riconoscere di aver convertito in regola generale

un suo caso di frustrazione. Come si permette, lui, povero scrittore in fieri, di negare la poesia, la grande letteratura? L'esaltazione di poco fa vibra ancora per qualche istante, si spegne: si sente stanco, intorpidito, da più di un'ora rumina nel buio mentre sui vetri neri scivola di tanto in tanto il riflesso dei fari delle macchine in corsa. Si stira, gira la chiavetta della lampada, batte gli occhi al biancore dei fogli che ha davanti. Il pomeriggio è passato e lui non ha scritto una riga, le venti cartelle su cui la sua mano si posa gli paiono antiche, roba di un secolo fa. Sull'ultima legge: « Un sole fresco, d'argento... » la frase interrotta: quel sole lo urge a un tratto come un comando che non può rifiutare. Non cederà, non butterà nel cestino quel sottile appiglio delle sue speranze. Alla disperata, afferra la penna, nella luce mattutina rivivono due bambini protervi, grembiule nero col fiocco azzurro, grembiule bianco e fiocco rosa. Sono lì, sotto i suoi occhi. Lei si è fermata fra i maschietti a guardare il gioco della campana disegnato sul marciapiede ancora umido di pioggia, lui arriva di corsa, le dà una spinta, raccoglie una manciata di fango e gliela tira. Lei non grida, non si muove, sul visetto pallido le labbra hanno una smorfia di disprezzo. Dalla finestra sua madre affacciata fra i panni stesi si spenzola, urla: « Delinquente, canaglia; vien via, Lisetta, lascialo perdere »: altre donne intervengono vociando dalle case vicine. Ma Lisetta non si sposta, sebbene il gioco si sia interrotto e i bambini corrano via dopo aver raccolto le cartelle sparse. Ecco che Beppino il pizzicagnolo esce di bottega e molla uno scapaccione a Nanni che si divincola e tira calci, mentre Lisetta scuote la zazzera bionda e dice calma calma: « Deficiente ». Poi pian piano, come nulla fosse successo, s'incammina composta, la macchia di fango sulla piccola schiena pare una macchia di sangue: neppure una volta si gira a guardare Nanni che seguita a dibattersi fra le mani di Beppino, tutto un mucchio di capelli arruffati, di braccia e gambe sporche. Lo riportano a casa di peso, fra un capannello di curiosi, e Lisetta compare alla finestra con quel suo risetto da schiaffi, colorita, adesso, fresca e assestata come una bambola di lusso.

La pagina, bene o male, si è coperta di scrittura minuta, un'altra è per

metà riempita. Sulla sua efficienza Rodolfo non s'illude, ha agito per scaramanzia, ha compiuto un rito propiziatorio, la risorsa dei disperati. Accigliato, riordina le cartelle, si alza, gira l'interruttore, esce nel corridoio su cui la porta della cucina, aperta, staglia un rettangolo luminoso. « Torno per cena », avverte sbattendo l'uscio di casa: non ha inteso cosa sua madre gli ha risposto.

Ma i quattro passi, premio di una giornata di lavoro, sono svogliati e il pensiero dell'incontro con Nanni lo irrita e lo disgusta. Sul lungofiume i fanali opachi sono accessori umiliati di altrettante storie che parvero sconvolgenti accuse alla società. La operaia licenziata che si buttò in Arno d'inverno, a mezzanotte; le risse delle prostitute finite a coltellate, le squallide soste al sole dei vecchi dell'ospizio, i petardi dei ragazzini ribelli sfuggiti al riformatorio. È un assalto di fantasmi invendicati, di forme mal sepolte sotto due righe di cronaca, che pretendono un minimo di attenzione, uno spicchio di credito commemorativo. Rabbiosamente Rodolfo le congeda, ripudiando anche l'enigmatico Nanni, cupo e astratto, a quest'ora, accanto al biliardo. Arrivato al ponte non prosegue per il centro della città e si allontana verso la campagna, dove il fiume scorre fra sponde non protette e limacciose. È la terra di nessuno che il buio assoluto purga dai rifiuti e il silenzio riconduce alla pace di tempi senza storia, quando i colli, la valle, il torrente non trasalivano che per il salto dei cervi, lo scricchiolio di un ramo secco o il fruscio della pioggia: quando le erbe, gonfie d'acqua, crescevano smisuratamente o incenerivano per una vampa che non si chiamava ancora d'agosto. L'illusione è perfetta, neppure un lumicino sui colli, la luna che appare e scompare fra le nuvole è ancora quella — o un'altra, se ne dicono tante — che rischiarava foreste intatte, l'uomo non era nato, la parola era di là da venire, il tempo non frazionato s'inarcava aderendo immobile alla calotta del cielo.

L'incanto finisce col restringersi della strada in viottolo dove il passo incontra sassi e residui, barattoli, cartacce, richiami al presente: inutile negare

che certe chiazze scure al di là del ciglio sono proprio i praticelli stopposi dove da ragazzino Rodolfo veniva a merendare e ad accapigliarsi sotto un lento sole pomeridiano. All'improvviso il fischio di un treno e il suo fragore: nella vergine mappa notturna irrompono e passano i millenni, l'uomo è vecchissimo, il tempo scandito ha distrutto l'eternità siderale, l'ha restituita in polvere al cosmo. Un muro grezzo chiude il sentiero sbarrando l'accesso alla via ferrata, lì Rodolfino si appoggiava aspettando l'avvenimento meraviglioso, sognando di essere lui al posto del macchinista, giurando di esserlo fra dieci, quindici anni. Non esisteva mestiere più bello: una cabina, un quadro di manovra e tutti i casellanti, per centinaia di miglia, attenti al suo passaggio. Suo padre lo canzonava: bella scelta, un lavoro da forzati, viaggiare senza poter mai scendere. A modo suo gli spiegava: per conservare la propria libertà bisogna rifiutare le offerte del progresso, difendere i propri diritti individuali dagli allettamenti dei padroni e il peggior padrone è lo Stato. Aveva ragione, la libertà è difficile e quella dello scrittore difficilissima, il progresso della cultura — se pure esiste — è oggi un intransigente padrone, che gli comanda quali cose val la pena di dire e come dirle. Allo stesso modo quel poveruomo laggiù, chiuso nel suo abitacolo di ferro si crederà arbitro geloso dei suoi pensieri e sentimenti; dirà « voglio » e « mi piace », senza accorgersi che anche i suoi gusti più elementari sono dettati dalla società, e che ha paura di interrogarsi. Occorre rompere il sistema, restituire a ciascuno la sua identità naturale. « È quello che voglio fare per Nanni, mettere a nudo l'unicità della sua vita, i motivi profondi dei suoi atti ».

Il viottolo e poi la strada che, all'andare, parevano distendersi in una dimensione senza confini, Rodolfo li percorre all'indietro in pochi minuti: di nuovo il lume fioco dei lampioni di periferia trema riflettendosi nel selciato viscido, dal centro cittadino vapora sul cielo uniforme un alone biancastro. Forse non è troppo tardi, forse Nanni si trattiene ancora nella saletta interna del caffè, la faccia chiusa, gli occhi freddi e pazienti dietro la corsa delle biglie. Lasciarlo perdere, staccarsi definitivamente da lui per vederlo con maggiore

lucidezza, o abbandonarsi all'abitudine della mano tesa (Nanni la tocca, non la stringe), del ritorno a casa in silenzio, l'uno accanto all'altro? Rodolfo non gli ha neppur confidato la sua decisione di sganciarsi dall'università e mettersi a un lavoro indipendente. Chissà, stasera potrebbe essere la volta buona, verrebbe fuori anche il progetto del romanzo che lo riguarda così da vicino. E si vedrebbe come Nanni reagisce, se la sua ambiguità resiste anche quando qualcuno gli rivela di considerarlo così e così, di aver radiografato a sua insaputa il suo cervello e i moventi delle sue azioni. Sarebbe la prova del fuoco, se l'uomo rimane in piedi il protagonista è valido.

Nanni non c'era. « Se n'è andato da cinque minuti » dice il garzone degli espressi. Indispettito, ma anche stranamente sollevato, Rodolfo ordina un caffè, lo ingolla controvoglia. Gli importava o no di vedere l'amico? Comunque l'averlo mancato gli pare un cattivo segno, la conclusione coerente di una giornata negativa. Accende una sigaretta, scambia qualche parola col ragazzo che sta compilando la scheda del totocalcio. Il tredici della settimana scorsa... E se mi fossi sbagliato, se in Nanni non ci fosse nulla da scoprire se non l'indifferenza ai problemi sociali — le sue alzate di spalle — uno scetticismo congenito, un'arida prepotenza? Ecco stasera la faccia di Nanni proprio gli ci voleva, ci avrebbe letto, gli pare, come in un libro aperto. Com'è quella faccia? Ha l'impressione di non ricordarla più, di averla perduta. Intanto, spenta la sigaretta, si sporge sul locale del biliardo e si ferma a guardare dalla soglia. Due uomini giocano, altri tre ne seguono le mosse scambiando qualche osservazione sui colpi. Non li conosce, non li ha mai visti, forse neppure Nanni li conosce, certo per questo se n'è andato. All'aspetto sono operai, gente fra i trenta e i quarant'anni, già usurati dalla routine. Rodolfo si è sempre vantato d'indovinare dal portamento e dal viso di un ignoto la sua condizione e il suo carattere. Così giurerebbe che il biondo stempiato che sfotte ridacchiando è un cameriere litigioso, di quelli che rispondono male al cliente; e l'altro, dalla voce roca, è un ortolano con banchetto al mercato centrale. Passa un buon quarto d'ora (chissà Nanni

non sia andato a comprarsi le sigarette) e qualcuno gli lancia un'occhiata interrogativa, magari scontenta. Basta con queste scommesse idiote, inutile trattenersi, a quest'ora l'amico sarà sulla via di casa.

I negozi stanno abbassando le saracinesche, le luci delle vetrine si spengono a una a una e per di più è cominciato a piovere. Di rifare la strada a piedi, senza ombrello, non se la sente, prenderà l'autobus: ha le gambe rotte, la testa indolenzita, la bocca amara. Chissà che ora è, tardi di sicuro, ma non gli va di stendere il braccio a guardare l'orologio. Le solite passeggiatrici sono già appostate nei pressi della stazione, uno strazio anche quel problema, va a capire se valga la pena di risolverlo. L'autobus è semivuoto, i pochi passeggeri sono il ritratto del malumore, chi si attentasse a parlargli ringhierebbero, il fattorino rifiuta di cambiare le mille lire, bisogna cercarsi nelle tasche per raccapezzare gli spiccioli. Quella ragazzina laggiù tiene gli occhi chiusi e le mani intrecciate in grembo, è bagnata come un pulcino. Non è mica male, somiglia un poco alla povera Lisetta, che si ammazzò, stessa fronte bombata, stessa bocca piegata all'ingiù. Ma le donne, meglio lasciarle stare, è già troppo difficile capire cosa gli uomini abbiano in corpo, ognuno è chiuso nel proprio sacco e tentare di decifrarlo è un'impresa senza senso. L'unica verità è che lui, Rodolfo, oggi non ha combinato niente e il suo romanzo non sarà mai scritto.

La ragazzina scende prima del ponte, in un quartiere residenziale di grossa borghesia quattrinaia: una contraddizione al suo aspetto povero, al suo viso tirato. Rodolfo la segue con lo sguardo mentre combatte con l'ombrello che non vuole aprirsi e poi si allontana correndo. Ha fatto tardi, le faranno una scenata. E poi? È l'ora di finirla con queste induzioni ovvie, nidi di raccontini rosa, i buoni sentimenti sono morti e anche i sentimenti cattivi.

Al capolinea, dopo l'ultimo scossone, solo Rodolfo scende, unico viaggiatore. La sua strada è buia, come sempre anonimi guastatori hanno preso a sassate le lampadine, misfatto di cui tutti si lagnano. Ragazzacci, dicono,

tanto per dire. Va bene, non è il caso di far tragedie, ma chi volesse penetrare la natura dell'uomo dovrebbe spiegare cosa succede nella testa di un ragazzo quando è ridotto a divertirsi nel lanciare sassi contro una lampada accesa. Violenza repressa, complesso d'inferiorità, odio di una vita squallida; istinto di regressione a uno stato selvaggio, la protesta anarchica contro un ordine costituito che concede a un quartiere povero una ipocrita parvenza di civiltà. Se per esempio, venisse fuori che Nanni, da ragazzo, ha tirato sassi ai lampioni non ci sarebbe da stupirsene: almeno metà della sua adolescenza gli è oscura. Allora Rodolfo andava a lezione da un prete strambo e poi dava gli esami da privatista, così per settimane non vedeva l'amico. Lo ritrovava torvo, sibillino, oppure estroverso, loquace, scalmanato. La sua calma di adesso è saggezza, autentica superiorità o tensione sul punto di esplodere? « In fondo Nanni non esiste, l'ho inventato io e devo renderne conto con le sole mie forze. Nessuno mi dirà se sbaglio ».

Sul tavolo di cucina lo aspetta la minestra tenuta in caldo. « L'hai visto Nanni? », chiede la madre. « No », risponde, « se telefona digli che sono partito ».

QUATTRO POETI AMERICANI DI OGGI

Tutte le scelte sono esposte al rischio della approssimazione o della tendenziosità; a maggior ragione quando si affrontano i contemporanei. I testi raccolti qui si possono per qualche motivo ritenere esemplari nella misura in cui incidono sulla situazione della poesia americana degli ultimi anni, non in quanto suggeriscano indirizzi o gruppi. Del resto, con le eccezioni non trascurabili dei cosiddetti « Black Mountain Poets » (tra i quali spicca Charles Olson), dei poeti della « Beat Generation », o quella a dir poco eccentrica dei nuovissimi « New York Poets », ogni classificazione anche di comodo appare del tutto elusiva.

Randall Jarrell, nato nel 1914, morto forse suicida nel 1965 (fu investito da un autocarro, ma si sospetta che non si sia trattato di un incidente) è probabilmente la figura più nota tra i poeti che figurano nella scelta. Uomo del Sud — era di Nashville nel Tennessee — cresciuto alla scuola dei cosiddetti « agrari » della Vanderbilt University, quella cioè di Allen Tate, di John Crowe Ransom, di Robert Penn Warren, cui è legato anche il bostonniano Robert Lowell, Jarrell ereditò da loro il particolare senso tragico della cultura meridionale e l'avversione quasi sacrale per la civiltà delle macchine, per il cupo trionfo dell'era industriale. In questo senso, un filo conduttore lega coerentemente una poesia di guerra come *Ottava squadriglia* a una composizione più recente, *Il prossimo giorno*. La guerra, che Jarrell aveva combattuto come pilota, rappresentava il punto estremo, la quintessenza della crudeltà quotidiana che Jarrell scorgeva nelle cose, e la perversa consacrazione, appunto, della macchina divenuta senza equivoci strumento di morte. Nel *Prossimo giorno* Jarrell trasferisce l'indignazione rattenuta al registro ironico, sempre acre e grottesco, scandito nel rituale del gesto meccanico e quotidiano. Nel primo caso la morte conserva un peso

sanguigno e mostruoso, e la ferocia si intensifica attraverso l'ironia dell'ipocrita osservatore esterno che rifiuta di identificare la colpa, vero e proprio Pilato, definito per mezzo di una scoperta allusione tratta dal Vangelo; nel secondo essa germina, per così dire, dal culto liturgico di un idolo in apparenza neutrale, l'elettrodomestico.

Poeta conseguentemente radicato in un filone che riconduce a Wordsworth nel suo continuo discorso su se stesso e le proprie ragioni e a Browning per l'uso di un monologo drammatico nel quale il linguaggio corrente si iscrive senza mai degradare una tensione spesso febbrile e divorante, Jarrell insiste su temi ricorrenti: la solitudine, l'indifferenza, la crudeltà di una condizione umana che costringe l'individuo (molto spesso una donna) a un isolamento cui si reagisce con un difficile recupero del passato che diventa scopetta operazione metafisica. Jarrell resiste vigorosamente alla illusoria consolazione di evasioni misticheggianti, così corrive in un Ginsberg, né sceglie la strada della barocca indignazione di Lowell, il quale ha visto comunque in lui una delle figure dominanti della poesia americana del periodo. La sua forza sta soprattutto nel rigore, nella concretezza dell'apprensione dell'oggetto, nella limpidezza del segno anche quando la disperazione si definisce senza alcuna alternativa che non sia il suo lucido consumarsi.

La rottura con l'eleganza ai limiti del gioco di prestigio verbale peculiare di un Auden caratterizza Elizabeth Bishop non meno di Jarrell. La riconsiderazione di cui questa poetessa (nata nel 1911) è fatta oggetto dai critici e la fortuna di cui gode anche presso le giovani generazioni si spiega probabilmente con la resa oggettuale quasi scarnificata eppure intensamente drammatica che sembra individuare la sua maniera in testi quali *Il pesce*. La sua è altresì una reazione contro la vistosità della poesia « gridata » che ebbe il suo momento di maggior fortuna attorno agli anni sessanta; una operazione riduttiva che vale in quanto chiarificazione ormai necessaria.

James Schevill, nato a Berkeley nel 1920, laureato a Harvard, professore in California e animatore della rivista « Contact », che ha raccolto nel secondo dopoguerra attorno a lui alcune delle personalità più interessanti della costa occidentale fuori del movimento « beat », è poeta minore anch'egli impegnato in una ricerca lontana insieme dalla fragorosità del gruppo di San Francisco e dall'esasperato formalismo degli innumerevoli discepoli di Auden. Con lui, non meno che con la Bishop, lo sperimentalismo di impronta tardo poundiana sembra ormai ricacciato indietro dopo aver toccato un punto di ovvia saturazione. Il suo paesaggio americano, di cui *Berkeley di notte* offre un esempio piuttosto indicativo, esclude l'esplorazione del mito e rammenta la rappresentazione di una realtà disponibile alla trasfigurazione onirica nel solco di un Williams, ma senza, dell'autore di *Paterson*, l'inclinazione agli opposti poli dell'epica o dell'elegia.

Robert Horan non è certo un poeta prolifico, e da lui ci si devono aspettare lunghi silenzi. Nato nel 1948, si inserisce qui come rappresentante di una generazione diversa; né va dimenticato che, nella serie dei poeti pubblicati dalla Yale University Press, venne presentato da Auden. Pure, se *Il cacciatore di allodole*, rivela uno spessore verbale più complesso e ambizioso rispetto a Jarrell o alla Bishop, si osserverà che non mancano i punti di contatto nella tematica del gesto quotidiano, del rituale crudele praticato come abitudine, di una violenza sacrificale riportata nella sanguigna implacabilità, appunto, della consuetudine. Le allodole uccise dal cacciatore, il pesce piagato lasciato al suo destino, sono tutti riferimenti emblematici a una realtà che, per quanto scrutata nelle giunture, non ammette di venire esorcizzata, ma se mai riflessa.

In questo senso, e senza la concessioni *midcult* alla curiosità o alle esigenze del fruitore cui si trova fatalmente esposta la narrativa nei suoi esiti più o meno compromissori (si pensi a *Herzog* di Bellow, alla rapida usura di Updike, alla disintegrazione di Salinger) la poesia americana propone un'immagine dell'America tesa tra una folle accelerazione della vita con le sue mostruose efflorazioni e la presenza non dilazionabile della morte. Su questa strada essa attraversa una fase cruciale di reinterpretazione, se non di reinvenzione, del linguaggio in cui ben poco spazio rimane libero per il repertorio risaputo e non corretto alla prova del fuoco, o per la mistificazione.

CLAUDIO GORLIER

FOUR MODERN AMERICAN POETS

Randall Jarrell

EIGHTH AIR FORCE

If, in an odd angle of the hutment,
A puppy laps the water from a can
Of flowers, and the drunk sergeant shaving
Whistles *O Paradiso!* — shall I say that man
Is not as men have said: a wolf to man?

The other murderers troop in yawning;
Three of them play Pitch, one sleeps, and one
Lies counting missions, lies there sweating
Till even his heart beats: One; One; One.
O murderers!... Still, this is how it's done:

This is a war... But since these play, before they die,
Like puppies with their puppy; since, a man,
I did as these have done, but did not die —
I will content the people as I can
And give up these to them: Behold the man!

I have suffered, in a dream, because of him,
Many things; for this last saviour, man,

QUATTRO POETI AMERICANI D'OGGI

traduzione di Nereo Condini

Randall Jarrell

OTTAVA SQUADRIGLIA

*Se, in un angolo strano della caserma,
un cucciolo lecca l'acqua da una latta
di fiori, e ubriaco il sergente che si rade
fischietta O Paradiso! — dirò che l'uomo
non è come ha detto la gente: per i suoi simili, un lupo?*

*Gli altri assassini tra sbadigli s'aggruppano;
tre di loro giocano a Pitch, uno dorme, sdraiato
enumera un altro i suoi voli, sdraiato li conta,
finché persino il cuore martella: Uno; Uno; Uno.
O assassini!... Eppure, è così che si fa:*

*Questa è una guerra... Ma poiché questi giocano,
prima di morire, come cuccioli con un cucciolo;
poiché, uomo, io feci come costoro, ma non morii —
accontenterò la gente come potrò
e ad essa consegnerò costoro: Guardate l'uomo!*

*Io ho sofferto, per sua colpa, molto, in un sogno;
per questo redentore ultimo, l'uomo,*

I have lied as I lie now. But what is lying?
Men wash their hands, in blood, as best they can:
I find no fault in this just man.

NEXT DAY

Moving from Cheer to Joy, from Joy to All,
I take a box
and add it to my wild rice, my Cornish game hens.
The slacked or shorted, basketed, identical
food-gathering flocks
are selves I overlook. Wisdom, said William James,

is learning what to overlook. And I am wise
if that is wisdom.

Yet somehow, as I buy All from these shelves
and the boy takes it to my station wagon,
what I've become
troubles me even if I shut my eyes.

When I was young and miserable and pretty
and poor, I'd wish
what all girls wish: to have a husband,
a house and children. Now that I'm old, my wish
is womanish:
that the boy putting groceries in my car

See me. It bewilders me he doesn't see me.
For so many years
I was good enough to eat: the world looked at me
and its mouth watered. How often they have undressed me,

*io ho mentito come ora mento. E cos'è la menzogna?
Gli uomini si lavano le mani, nel sangue, meglio che possono.
Io non trovo colpa in questo giusto.*

IL PROSSIMO GIORNO

*Muovendo da « Ajax » a « Olà », da « Olà » a « Tutto », ⁽¹⁾
prendo un fustino e l'aggiungo
al mio riso greggio, ⁽²⁾ ai miei polli di razza. ⁽³⁾
I greggi identici, che in pantaloni o bermuda,
carrello appresso, raccolgono
cibarie sono me stessi che ignoro. Disse William James,*

*saggezza è saper che ignorare. Ed io se quella
è saggezza, son saggia. Ma in un certo modo,
mentre acquisto « Tutto » da questi ripiani
e il garzone lo porta alla mia giardinetta,
quel cb'io son diventata
mi tormenta anche se chiudo gli occhi.*

*Quando ero giovane e infelice e carina
e povera, volevo quel che vogliono
tutte le ragazze: avere un marito, una casa
e bambini. Ora che sono vecchia
il mio desiderio è di donna:
che il ragazzo che mette le compere nella mia macchina
si accorga di me. Mi stupisce che non mi veda.
Per tanti anni
fui un boccone da mangiare: il mondo mi guardava e gli veniva
in bocca l'acquolina. Quante volte*

(1) Traduco con Ajax e Olà i corrispettivi detersivi americani.

(2) wild rice = riso americano, lungo e bruno.

(3) polli incrociati della Cornovaglia.

the eyes of strangers!
And, holding their flesh within my flesh, their vile

imagining within my imagining,
I too have taken
the chance of life. Now the boy pats my dog
and we start home. Now I am good.

The last mistaken,
ecstatic, accidental bliss, the blind

Happiness that, bursting, leaves upon the palm
some soap and water —
it was so long ago, back in some Gay
Twenties, Nineties, I don't know... Today I miss
my lovely daughter
away at school, my sons away at school,

My husband away at work — I wish for them.
The dog, the maid,
and I go through the sure unvarying days
at home in them. As I look at my life,
I am afraid
only that it will change, as I am changing:

I am afraid, this morning, of my face.
It looks at me
from the rear-view mirror, with the eyes I hate,
the smile I hate. Its plain, lined look
of gray discovery
repeats to me: « You're old ». That's all, I'm old.

And yet I'm afraid, as I was at the funeral
I went to yesterday.
My friend's cold made-up face, granite among its flowers,
her undressed, operated on, dressed body

*mi hanno spogliata gli occhi degli estranei!
E tenendo dentro la mia la loro carne,*

*dentro le mie le loro turpi fantasie,
ho corso anch'io il rischio della vita.
Ora il ragazzo mi accarezza il cane
e dirigiamo verso casa. Ora son buona.
L'ultima gioia estatica, fraintesa,
accidentale, il cieco*

*giubilo che, scoppiando, sulla palma
lascia un po' d'acqua e di sapone —
fu tanto tempo fa, in qualche passata
Bell' Epoque, Anni Ruggenti, che so... Oggi
mi manca la graziosa
figlia in collegio, i miei figli in collegio,*

*mio marito al lavoro — li desidero.
Il cane, io, e la domestica
trascorriamo i sicuri invariabili giorni
a nostro agio con loro. Quando osservo
la mia vita ho paura
solo che cambi, come io sto cambiando:*

*questa mattina ho paura del mio volto.
Mi guarda
dal retrovisore con gli occhi che odio, il sorriso
che odio. Il suo aspetto rugoso,
comune, di grigia scoperta
mi ripete: « Sei vecchia ». Tutto qui, son vecchia.*

*Eppure ho paura, come l'avevo al funerale
cui andai ieri. La fredda faccia imbellettata
della mia amica, granitica tra i fiori,
il suo corpo svestito, trattato, rivestito,*

were my face and body.
As I think of her I hear her telling me
How young I seem; I *am* exceptional;
I think of all I have.
But really no one is exceptional,
no one has anything, I'm anybody,
I stand beside my grave
confused with my life, that is commonplace and solitary.

Elizabeth Bishop

THE FISH

I caught a tremendous fish
and held him beside the boat
half out of water, with my hook
fast in a corner of his mouth.
He didn't fight.
He hadn't fought at all.
He hung a grunting weight,
battered and venerable
and homely. Here and there
his brown skin hung in strips
like ancient wall-paper,
and its pattern of darker brown
was like wall-paper:
shapes like full-blown roses
stained and lost through age.
He was speckled with barnacles,

*erano il volto e corpo miei.
Mentre penso a lei la sento dirmi quanto
giovane io sembro; sono eccezionale;
penso a tutto quel che ho.
Ma in verità nessuno è eccezionale,
nessuno ha nulla, io sono chiunque, sto ritta
presso il mio sepolcro, perplessa
dalla mia vita, mediocre com'è e solitaria.*

Elizabeth Bishop

IL PESCE

*Presi un enorme pesce
e lo tenni di fianco alla barca
mezzo fuori dall'acqua, con l'amo
piantato in un angolo della bocca.
Non si mise a lottare.
Anzi non lottò affatto.
Pendeva, massa accigliata,
venerabile, logora,
e familiare. Qua e là
le sue squame brune cadevano
come antichi parati, a strisce
e il loro disegno di un bruno
più cupo era come parati:
forme di rose sbocciate
macchiate e svanite col tempo.
Cirripedi lo punteggiavano,*

fine rosettes of lime,
and infested
with tiny white sea-lice,
and underneath two or three
rags of green weed hung down.
While his gills were breathing in
the terrible oxygen
— the frightening gills,
fresh and crisp with blood,
that can cut so badly —
I thought of the coarse white flesh
packed in like feathers,
the big bones and the little bones,
the dramatic reds and blacks
of his shiny entrails,
and the pink swim-bladder
like a big peony.
I looked into his eyes
which were far larger than mine
but shallower, and yellowed,
the irises backed and packed
with tarnished tinfoil
seen through the lenses
of old scratched isinglass.
They shifted a little, but not
to return my stare.
— It was more like the tipping
of an object toward the light.
I admired his sullen face,
the mechanism of his jaw,
and then I saw
that from his lower lip
— if you could call it a lip —

*fini rosette di calcio,
e lo infestavano bianchi
minuti pidocchi marini;
sotto, due o tre alghe verdi
gli pendevano, a brani.
Mentre le branchie assorbivano
il terribile ossigeno
— le temibili branchie,
fresche e stellate di sangue,
che tagliano come rasoi —
pensai alla bianca carne ruvida
compatta come piume in un cuscino,
alle ossa grandi e alle ossa piccole,
ai rossi e neri vistosi
delle sue interiora lucenti,
e alla vescica natatoria
rosea come una grossa peonia.
Lo guardai negli occhi
che eran molto più grandi dei miei
ma più vacui, e ingialliti,
foderate e imballate le iridi
con stagnola ossidata
viste attraverso le lenti
di vecchia mica scalfita.
Si mossero un poco, ma non
per restituirmi l'occhiata
— sembrarono più l'inclinarsi
di un essere verso la luce.
Ammirai il suo volto offeso,
il meccanismo della sua mascella,
e poi vidi
che dal labbro inferiore
— se si può chiamarlo labbro —*

grim, wet, and weapon-like,
hung five old pieces of fish-line,
or four and a wire leader
with the swivel still attached,
with all their five big hooks
grown firmly in his mouth.
A green line, frayed at the end
where he broke it, two heavier lines,
and a fine black thread
still crimped from the strain and snap
when it broke and he got away.
Like medals with their ribbons
frayed and wavering,
a five-haired beard of wisdom
trailing from his aching jaw.
I stared and stared
and victory filled up
the little rented boat,
from the pool of bilge
where oil had spread a rainbow
around the rusted engine
to the bailer rusted orange,
the sun-cracked thwarts,
the oarlocks on their strings,
the gunnels — until everything
was rainbow, rainbow, rainbow!
And I let the fish go.

*truci, madidi e pugnaci,
pendevano cinque vecchi frammenti di lenza,
o quattro e un basso di lenza
con la spola ancora attaccata,
con infissi e cresciutigli in bocca
tutti e cinque i grossi ami.*

*Una lenza verde, logora all'estremità
dove la ruppe, due lenze più pesanti,
e un sottile filo nero aggrovigliato
ancora dallo sforzo e dallo schianto
quando cedette e lui scappò.*

*Come medaglie con i nastri
sfilacciati e ondeggianti, -
una saggia barba di cinque peli
pendeva alla mascella dolorante.*

*Io guardai e guardai
e la vittoria dilagò
nella barchetta noleggiata,
dalla pozza di acqua sudicia
dove l'olio aveva schiuso arcobaleni
intorno al motorino arrugginito
alla gottazza di arancio rugginoso,
ai banchi rosi dal sole,
agli uncini e agli scalmi,
ai parapetti — finché tutto
fu arcobaleno, arcobaleno, arcobaleno!
E lasciai andare il pesce.*

James Schevill

BERKELEY AT NIGHT

Evening,
The city tied with smoking packages,
A ram of sunset
Battering rainy pods
 of rainbow oil on streets,
A red real estate office
Crowing with coxcomb roof over roads
 stuck with cars like raisins —
The home of an ancient lady burning candles
 against modernism —
Old windows faded brown like cracked snail shells,
A blazing dump heap red as raw steak,
The glare of stores armored in awnings
 like horned toads;
Many walking couples, tuned and untuned,
 leopards or doves for the legislators;
 Threat of night as the dim, half moon rises.
 No sunwise soul controls the dark
 As I walk with you, my love, home.

Grass jags,
 whistles yowl,
 and the sky
Splits with colors that make the beasts
 shrink home to earth.
The humming bird's breast
Clicks vermilion — orange — vermilion — orange
As dark sinks into the staggering light,
Darkness, the accordion of sound,

James Schevill

BERKELEY DI NOTTE

*Sera,
la città legata con pacchi di fumo,
tramonto d'ariete che scardina stagni piovosi
di arcobaleni d'olio per i viali,
un'agenzia immobiliare tinta sangue
con un tetto che canta impettito sulle vie
piene d'auto come grappoli d'uva —
la casa di una signora anziana
che brucia candele contro il modernismo —
vecchie finestre marrone sbiadito
come gusci screpolati di lumaca,
una pila d'immondizie in fiamme
rossa come una bistecca cruda,
l'avvampo di magazzini corazzati
di tende come rospi cornuti;
diverse coppie che camminano, affiatate e no,
colombe o leopardi per la legge;
la minaccia della notte mentre sale l'opaca mezzaluna.
Nessun'anima saggia come il sole
controlla il buio mentre con te amore mio
cammino verso casa.*

*L'erba taglia,
ululano sirene,
e il cielo si fende di colori che fanno ritirare
tutte le bestie nelle tane.
Il petto del colibrì
scatta vermiglio-arancione-vermiglio-arancione
mentre il buio affonda nella notte barcollante,*

Folds slowly on the white flowers,
The roses and pinks pale in their night clothes
Beneath the stars, tree splintered ice of sky.
Here from our lookout house in the dusk,
We watch the pricking lamps flash
Through the city like a pincushion's points;
Trains flow to the Diesel's dandy fever
And squeal high to the dead reckoning of departure;
Loud bells bang out the celebration of love;
We follow into the bed of night.

Robert Horan

THE LARK-HUNTER

Kisses her cold sleeping mouth in the dark.
Promising victory, straps on his belt of bullets,
his knives and nets, the boots, the jacket,
all of the apparatus of fear,
and leaves her dreaming.
He studies the light muffled in the curtains
as he drinks his coffee.
He washes his hands.
His heart building, walks out through
the full meadow toward the trees.
All objects come awake like angels
around him. In a desert of fog and dawn
a delicate world assembles.
He lays nets for the thronging larks,

*la tenebra, l'armonica del suono,
si piega lentamente sopra i fiori
bianchi, e garofani e rose impallidiscono
nelle vesti notturne, sotto stelle,
ghiaccio scheggiato d'alberi del cielo.
Qui dalla nostra casa osservatorio
guardiamo nel crepuscolo il pungente splendore delle luci,
capocchie in un cuscino portaspilli attraverso la città.
Treni saettano al febbrile
e raffinato ritmo Diesel, laceranti
urlano a un morto calcolo di partenze; sonori
bronzi scampanano la festa dell'amore;
noi c'infiliamo nel letto della notte.*

Robert Horan

IL CACCIATORE DI ALLODOLE

*Bacia nel buio la sua fredda bocca addormentata.
Promettendo vittoria, si affibbia la cintura di cartucce,
i suoi coltelli e le reti, gli stivali, la giubba,
tutto l'apparato del terrore,
e la lascia a sognare.
Studia la luce attenuata dalle tendine
mentre beve il caffè
Si lava le mani.
Fiducioso esce fuori, attraversa campi
in rigoglio, verso gli alberi. Tutti gli oggetti
come angeli gli si risvegliano intorno. In un deserto*

plants his poisons, prepares the grave throne.
Wet-winged still and dazed in dew
they shake forth slightly, singly,
then in high crowds in an aerial uproar,
a beginning of banners, a contagious flutter
like the catching of small flames.
Now their innocence is their danger.
These larks in the surprise of sunrise
start adoration. The flight of the heart
in the throat, the light, the note,
explain to us generous grace,
the futility of envy. In madrigal chorus
they offer us their constant crowns.
They sing in the flawless grottoes of ether.
Driving the night's last nightingales apart,
propose antique elegies; sing surrender
to being and beaded morning.
The hushed hunter watches in the bush;
dismisses the bold bluejays,
charmed in the midst of danger
like lucky horses in a carnival.
They fly on free to join the vesper sparrows,
safe as the bells, inedible angelus
whose tongues are too rough velvet for his taste.
Dismisses, too, the goldfinches,
rocketing birds with bad flesh;
all safe in their domes,
lights that will not be eaten tonight,
may riot in rich weather.
Reprieved also, martins and cardinals,
various day birds, wrens and orioles,
the hermit thrush among his violets,
too thin or wild or common for his touch.

*di nebbia e d'aurora un mondo delicato si riunisce.
Stende le reti per le allodole che
affluiscono, impianta veleni, prepara l'austero trono.
Con le ali umide o ancora abbaglianti di rugiada
adagio adagio compaiono, una per una,
poi è un'altissima folla, un aereo tumulto,
un cominciar di stendardi, un contagioso battere di ali,
come pagliuzze che prendano fuoco. La loro
innocenza ora è il loro pericolo.
Queste allodole nello stupore del sole
iniziano l'adorazione. Il volo del cuore
nella loro gola, la luce, le note
ci mostrano la grazia generosa,
la futilità dell'invidia. In madrigali ci offrono
le loro solide corone. Esse cantano
nelle grotte perfette del cielo.
Incalzando gli ultimi usignoli notturni,
azzardano antiche elegie, intonano la resa
al perlato mattino, alla vita.
Il cacciatore guarda in silenzio dai cespugli;
lascia andare le ghiandaie temerarie,
fatate nel cuore del pericolo
come a una fiera cavalli fortunati.
Esse continuano a volare, libere
di unirsi ai passeri del vespro,
sicure come campane, immangiabile angelus,
le loro lingue vellute troppo rude al suo gusto.
Lascia andare pure i fringuelli,
uccelli agitati, insipida carne;
salvi tutti nelle loro cupole,
luci che non verranno divorate stanotte,
possono ancora far festa nel ricco cielo.
Risparmiati pure rondicchi e rigogoli,*

These may be wary only of thunder,
snakes, lice, stones, and boys.
But the first-found lark is marked,
caught for a Lorelei, trained to betray.
The hunter blinds the lark.
Tied to a tree with a string, to sing
undistracted in midnight that was morning,
he hunts for the hunter like a magic toy.
Dim in delirium, the charmed captive sings.
All the larks listen from far boughs
to the sudden flood, the blind solo.
From memorized leaves they are summoned down.
Disarmed by love from their gold games,
they surround like curious, listening seraphim;
join him in the fire, and the trap springs.
Now they fumble in the net, lit by terror,
caught in a clock like silk; their agate eyes,
their agonies, a proof, a gift, a bracelet to the victor.
If it has been a good morning,
the sun solid and early to dazzle,
the hunter may carry home tumbled dozens
of singers in his leather coffin.
And, sometimes among them, an accident
of abundance, a savorless intruder
like the pale prince of a distant county,
foreign as a lion at a feast of ants,
a bitter swallow or nameless feather.
The hunter is chilled from waiting,
posturing in shadow like a statue,

*vari uccelli del giorno, cardinali e scriccioli,
il tordo eremita tra le sue primule,
troppo selvatico, esile, comune per il suo tatto.
Dovranno questi guardarsi solo dal tuono,
da serpi, pidocchi, pietre, ragazzi.
Ma la prima allodola è presa di mira,
intrappolata, addestrata a tradire.
Il cacciatore l'acceca.
Legata ad un albero con uno spago, a cantare
senza interrompersi un attimo, in un mattino
che è mezzanotte essa caccia per il cacciatore
come un giocattolo magico.
Confusa nel suo delirio, la prigioniera stregata
canta. Tutte le allodole ascoltano da rami lontani
l'improvviso diluvio, il cieco assòlo.
Giù da foglie affidate al ricordo esse sono sospinte,
dai loro giochi dorati, disarmate da amore,
la circondano come serafini curiosi,
si uniscono ad essa nel fuoco. E la trappola scatta.
Ora esse annaspiano nella rete, infiammate di terrore,
cucite in una freccia come seta; i loro occhi d'agata,
la loro agonia, una prova, un dono, un monile per il vincitore.
Se è stata mattinata favorevole,
il sole pieno e svelto ad abbagliare,
il cacciatore può portare a casa dozzine di abbattuti
cantori nella sua bara di pelle.
E qualche volta tra di loro un accidente
d'abbondanza, un insipido intruso come
il pallido principe di una terra lontana,
estraneo come un leone a una festa di formiche,
rondine amara o altre piume senza nome.
Il cacciatore è gelato dall'attesa, appostato
nell'ombra come una statua, paziente finché*

patient until the wild mistakes of love
crowd his bright net.
Tall, tense, armed against the air,
now his heart beats softer in its sea.
The proud assassin limps home with his prize,
swings home with his supper to his kisses,
a branch of cold larks on his stained shoulder,
a wife waiting to wash out the murder.

Robert Horan

SONNET III

« Such joy comes knocking at the gate of tears »,
wears triumph while he weeps and climbs the stairs;
looks for his kingdom, opens all the doors
on rooms of ashes, ceilings, windows, floors;
looks for the chiming clock and finds it gone;
the grey walls failing, and the rugs like flesh
woven with faded wreaths of frozen sun.
The halls are full of animals and fish.
The children lie asleep wrapped in their blood;
the neighbors walk along a toppling roof;
the gardener digs a grave with arms of wood;
the dogs stare and the birds fall from the cliff.
Such joy comes knocking at the gate of fears,
finds the house fallen in his childhood fires.

*i folli errori d'amore
colmano la sua splendida rete.
Alto, teso, armato contro l'aria, ora
batte il suo cuore più placato nel suo mare.
Il fero assassino barcolla a casa col suo premio,
dondola verso casa con la cena,
una bracciata di fredde allodole sopra la sua spalla
insanguinata, una moglie che lo aspetta
per risciacquare il massacro.*

Robert Horan

SONETTO III

*« Simile gioia viene battendo ai cancelli del dolore »,
porta trionfo mentr'egli piangendo sale le scale;
cerca il suo regno, apre tutte le porte
su camere di cenere, soffitti, finestre, pavimenti;
cerca il suono della pendola, e lo trova svanito;
cadenti le grigie pareti, e i tappeti come carne
intrecciata a appassite ghirlande di gelido sole.
Le sale son piene di animali e di pesci.
I bimbi giacciono in sonno avvolti nel sangue;
i vicini camminano lungo un tetto in rovina;
il giardiniere scava una tomba con braccia di legno;
i cani sbarrano gli occhi e gli uccelli cadon dal monte.
Simile gioia viene battendo ai cancelli del terrore,
trova la casa travolta dai fuochi dall'infanzia.*

NOTA. - Ottava Squadriglia e *Il prossimo giorno* di Randall Jarrell sono tratti da *Losses* (Harcourt Brace, New York, 1948) e *The Lost World* (Harcourt Brace, New York, 1965); *Il Pesce* di Elizabeth Bishop dai *Poems* (Houghton Mifflin, Boston, ultima edizione 1955); *Berkeley* di James Schevill da *Private Dooms and Public Destinations* (Swallow Press, Chicago, 1962); *Il cacciatore di allodole* e il sonetto di Robert Horan da *A Beginning* (Yale University Press, Newhaven, Conn., 1948).

IL CENTENARIO DI GIDE

di
Mario Luzi

Sono dunque cento anni dalla nascita di André Gide. La prima osservazione che viene fatta è che lo scrittore non ricompare all'appuntamento nell'immagine precisa di un classico come altri, beninteso pochissimi, autori del suo tempo e della sua levatura. Eppure parecchi suoi libri a cominciare dalle *Nourritures terrestres*, alla *Porte étroite*, a *Si le grain ne meurt* sono da molti anni dei libri classici. Ma la classicità quasi preventiva delle sue opere più riuscite non garantisce a Gide la fisionomia definitiva di coloro che siamo abituati a chiamare classici. Questa è, a distanza, la contraddizione maggiore: la perfezione dei suoi risultati parziali si oppone all'immagine sospensiva e problematica che Gide ha voluto lasciare dell'insieme. Il carattere di discorso aperto riluttante alle conclusioni che sembra quello più originale e durevole impresso nella somma della sua opera, in realtà contrasta con la caccia al piccolo capolavoro di natura quasi artigiana in cui si frammenta la sua vocazione. Avendo fatto prevalere l'interrogativo sulla risposta, il problema sulla sua soluzione, negando credito al potere risolutivo ed esauritivo dell'opera d'arte, Gide non ha però mancato di togliersi la soddisfazione di certi prodotti squisitamente rifiniti, lavorati con maestria e con sottile immedesimazione.

Solo nel romanzo a freddo che sono i *Faux Monnayeurs* Gide tentò di tradurre nel carattere, in realtà più complicato che davvero aperto, della creazione narrativa i suoi criteri d'interrogazione rimandata da pensiero a pensiero, da momento a momento senza attesa di risposta possibile. Ben presto però tornò ad affidare a più empiriche testimonianze la sua inquieta natura critica e quanto all'arte si rimise al sicuro dei suoi magistrali *récits*. Forse è questa contraddizione che pone Gide in una luce defilata rispetto ai veri

classici. In sostanza possiamo dire che Gide ha vissuto criticamente un tempo che altri hanno trasformato dall'interno della creazione artistica: la sua critica non ha portato a una innovazione fondamentale nel campo dell'arte e non ha portato neppure a rinunce nei riguardi della buona letteratura, se mai ad affinamenti in questo senso. Essa si è ritorta in un ricco e accidentato sistema di comportamento intellettuale, non eversivo ma neppure neutrale nei riguardi dell'arte, e in ogni caso autonomo e spesso divagante rispetto al problema creativo. Per questo l'immagine di Gide non si è ricomposta e continua a vivere scissa: da una parte l'artista che cristallizza episodicamente i problemi in certi stampi perfetti, dall'altra l'intellettuale e, possiamo aggiungere, l'uomo che tende a lasciarli aperti magari disdicendo ciò che sembrava aver trovato un punto fermo nelle immagini dei suoi libri narrativi o nelle riflessioni dei saggi e del suo eterno giornale. Qual è il Gide che conta ancora? Quello che brucia momentaneamente il problema nella forma puntuale dei suoi *récits* o quello che considera quei risultati d'arte quasi degli alibi per la vera sostanza della questione? Insomma quello che crede nella perfezione dell'arte ereditata dai simbolisti e dai classici o quello che eleva a metodo e prolunga all'infinito l'interrogazione? Probabilmente anche il difficoltoso rapporto tra l'uno e l'altro aspetto meriterebbe qualche considerazione, essendo la disarmonia una prerogativa divenuta quasi cronica nell'artista moderno, per cui Gide è da questo verso uno specchio. Certo il rifiuto d'abbandono in toto all'arte, la posizione circospetta di fronte ad essa che caratterizzano tanta parte della storia artistica europea, quasi nel presentimento che sia prossima ad avverarsi la minaccia kantiana della sua morte, possono trovare in Gide un precursore dalle antenne molto sensibili. Chi può negarlo? Sebbene io pensi che la potenza di un mondo omogeneo da esprimere abbia rintuzzato la diffidenza di artisti anche più problematici, anche più avvertiti della natura lacerata e centrifuga dell'uomo moderno di quanto potesse essere Gide.

Penso che non sia da questo punto di vista che si può guardare a Gide. Da quel punto di vista Gide è soltanto un uomo comprensibile, non un latore di proposte o di insegnamenti. Questi non vengono neppure dall'artista che, come dicevamo, non ha aperto strade veramente nuove. Vengono soltanto

dal critico, dal testimone libero e spregiudicato di sé e del suo tempo. I contenuti di questa testimonianza sono ormai proverbiali: curiosità illimitata, disponibilità per tutto meno che per il luogo comune, intelligenza puntigliosa persino delle proprie sconfitte, ammissione dell'errore fino al gusto della ritrattazione. Vorrei aggiungere: passione della verità, come si è soliti e come ho scritto in altri tempi anche io; se essa non urtasse di fatto nel rifiuto o nell'impossibilità di ogni accettazione definitiva. L'attrazione e l'orrore di Gide per ogni forma di fideismo parlano chiaro. La verità, dobbiamo ammetterlo, passa in secondo piano rispetto all'esercizio della lucidità da preservare a ogni costo. Inoltre, come se non ne fosse del tutto sicuro, Gide tradisce una vera e propria gelosia della libertà. Nel timore di perderla respinge ugualmente la schiavitù del conformismo, del pregiudizio e dello stesso giudizio da lui formulato: una fuga, una insofferenza che non si placano se non nella loro stanchezza, gli ultimi anni. Sono sempre più propenso a credere che dietro a questa impazienza stia una orfanità di Cristo dissimulata dall'orgoglio. Essa gli impedisce di prendere per buono l'umanesimo in tutta l'estensione e la fermezza delle sue conseguenze e nello stesso tempo lo spinge a esasperarne i caratteri. Il risultato è che la libertà di Gide finisce per essere prigioniera di se stessa, appena sufficiente a soddisfare il privilegio borghese del dissenso e dell'autonomia, non certo idonea a tranquillizzare la parte più cocente della sua inchiesta — come ammette in alcune bellissime pagine tarde dei *Feuillets d'automne*.

L'umanesimo esasperato di Gide ha esercitato indubbiamente un magistero doppio. Da una parte troviamo l'individualismo avventuroso o sofisticato dei suoi discepoli diretti; ma dall'altra la sostanza profonda e tutto sommato dolorosa della sua ricerca, e cioè l'esigenza di una ragione accettabile e degna di stare al mondo, di essere nel mondo. Questa si è trasmessa ed è stata ricevuta in un modo più generale e durevole. Credo che le dobbiamo tutti qualcosa, per lo meno tutti coloro che hanno resistito alle tentazioni mostruose e alle ipocrisie micidiali del nostro tempo: e credo che possa servire anche oggi che il dissenso, la dissacrazione di forme, istituti, valori perenni stanno trasformando il loro contenuto critico in un altro pericolosamente mitologico e mistico.

NOTE SULLA NASCITA DELLA NUOVA POESIA ITALIANA

di

Adriano Seroni

I.

Se volessimo indicare con una data precisa l'inizio di quel rinnovamento della poesia italiana che caratterizzò il primo trentennio del nostro secolo, fino a congiungersi, con la poesia matura di Eugenio Montale, agli anni '40: quella storia, in altre parole, della poesia italiana moderna, che, da una felice impostazione dovuta a Luciano Anceschi e ad una sua celebre antologia, si definì dei « lirici nuovi », potremmo ricorrere all'anno in cui apparve la prima volta *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro. L'anno 1914 (di edizione: ch e le due parti del poemetto sbarbariano furono composte negli anni '12-'13).

È pur vero che, assumendo a data iniziale di una fiorita di poesia lirica (che non ha forse l'uguale nelle altre letterature moderne alla stessa epoca) l'anno di pubblicazione di *Pianissimo*, ci si deve riferire, al di là dell'importanza eccezionale dei versi sbarbariani, a tutto un nodo che presenta componenti varie e diverse e soprattutto notevole complessità: e che include gli ultimi esiti della poesia crepuscolare, la diffusione del decadentismo in Italia, la conoscenza dell'opera di Rimbaud; e perfino alcuni collegamenti con la tradizione di certo Ottocento minore, quali si ritrovano nella vicenda del gruppo essenziale e dei vari collaboratori della rivista « Riviera Ligure ». Un nodo complesso in cui stanno anche i *Canti orfici* di Dino Campana e le poesie di Piero Jahier; un complesso d'attività che s'intreccia ai movimenti d'avanguardia letteraria prebellici e in modo particolare alla « Voce ». Ma il riferimento a Sbarbaro è autorizzato non tanto come elemento d'una ricerca tipologica, quanto anche dal fatto che Sbarbaro pubblicherà poi nel '20 le prose poetiche, o frammenti, di *Trucioli* (composte negli anni '17-'18); che ci darà successivamente le prose di *Liquidazione*; che, infine, ripubblicherà in seconda redazione, nel 1954, i versi di *Pianissimo*; che, negli anni

più vicini a noi, tornerà alla sua fondamentale ispirazione sia con revisioni dei *Trucioli*, sia con successive raccolte di versi e prose o con stampe di vecchi versi inediti: *Primizie*, *Rimanezze*, *Fuochi fatui*; mentre nel 1948 ristamperà, in edizione riveduta e accresciuta — definitiva diciamo — i *Trucioli*, comprendendovi anche una selezione della raccolta *Liquidazione*. Infine, l'assunzione a termine di riferimento storico della poesia sbarbariana, quale si presentò ai suoi inizi di maturità (si escludono dal nostro esame i versi dell'adolescenza, *Resine*) è anche autorizzata dal fatto che solo negli anni del secondo dopoguerra la critica sbarbariana esce dalla fase pionieristica e mostra di voler assumere l'esperienza poetica di Sbarbaro fra i momenti essenziali della storia della poesia italiana moderna.

Ma la miglior dimostrazione « storica » dell'importanza delle poesie di *Pianissimo* è certamente data dal linguaggio che questa poesia ci offriva come prima ricerca di una « essenzialità », che qui si manifesta come un discorrere quasi « prosastico », anche se non nei modi aperti che vedremo in Umberto Saba; ma che, storicamente, può esser posto accanto all'essenzialità del linguaggio poetico del primo Ungaretti, che pure è tutt'altra cosa: a indicare, vogliam dire, un punto di una vera e propria rivolta poetica contro le retoriche della letteratura ufficiale. È sufficiente, a chiarimento, che si leggano ad apertura di libro, versi come questi:

*Taci, anima stanca di godere
e di soffrire (all'uno e all'altro vai
rassegnata).*

*Nessuna voce tua odo se ascolto:
non di rimpianto per la miserabile
giovinezza, non d'ira o di speranza,
e neppure di tedio.*

*Giaci come
il corpo, ammutolita, tutta piena
d'una rassegnazione disperata.*

*Noi non ci stupiremmo
non è vero, mia anima, se il cuore
si fermasse, sospeso se ci fosse
il fiato...*

*Invece camminiamo.
Camminiamo io e te come sonnambuli.
E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.*

*La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduta ha la sua voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.*

*Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.*

Ma se il linguaggio poetico parla chiaro, in anni di tono sostenuto dannunziano, non meno eloquente è la tematica di *Pianissimo*: poli fondamentali la *rassegnazione* e la *Follia*; isolamento assoluto, anzi solitudine assoluta, del poeta di fronte agli aspetti della realtà, che nel loro variare rientrano nell'ambito della vita solo in quanto costituiscono una loro unità nell'amarezza: si veda quell'« inno alla vita », quinta strofe del poemetto, che potremmo assumere come anticlimax polemico della *Laus Vitae* dannunziana:

*Non, Vita, perché tu sei nella notte
la rapida fiammata, e non per questi
aspetti della terra e il cielo in cui
la mia tristezza orribile si placa:
ma, Vita, per le tue rose le quali
o non sono sbocciate ancora o già
disfannosi, pel tuo Desiderio
che lascia come al bimbo della favola
nella man ratta solo delle mosche,
per l'odio che portiamo ognuno al noi
del giorno prima, per l'indifferenza
di tutto ai nostri sogni più divini,
pel non potere vivere che l'attimo
al modo della pecora che bruca
pel mondo questo o quello cespo d'erba,
e ad esso s'interessa unicamente,
pel rimorso che sta in fondo ad ogni
vita, d'averla inutilmente spesa,
come la feccia in fondo del bicchiere,
per la felicità grande di piangere,
per la tristezza eterna dell' Amore,
per non sapere e l'infinito buio...
Per tutto questo amaro t'amo, Vita.*

Pianissimo è, tematicamente, l'indagine ossessiva della vita e del mondo raccolta sotto l'emblema della « rassegnazione disperata »: attraverso ventinove strofe, che alternano momenti di pura riflessione a momenti di sentimentale adesione alla rivolta umana, il poemetto sbarbariano ci offre già prima degli anni della « grande guerra », un *test* eccezionale della « crisi », nel quale dominano la « condanna d'esistere », la « necessità », la « volontà di vivere », e nel quale la voce delle cose (la natura, la « terra ») e quella dei sentimenti primordiali (il padre, la sorella) si presentano a far più duro il senso dell'isolamento e della rassegnazione, il senso del non essere:

*Son come posto fuori della vita,
una macchina io stesso che obbedisce,
come il carro e la strada necessario.*

Qui il positivismo ha toccato veramente la sua crisi profonda; una nozione, ancora generica se vogliamo, della filosofia schopenaueriana non fa che accentuarla; e già s'intravedono i primi segni della erosione idealistica sul mondo della natura, che fanno di questi vecchi versi sbarbariani un precedente necessario della poesia di Montale. Non che la letteratura sia esclusa da questa vicenda poetica, essa s'affaccia addirittura talvolta nei modi più scopertamente scolastici (potremmo citare la sesta strofe del poemetto, un'apostrofe al Sonno, « consolatore degli afflitti », densa di echi letterari tipicamente liceali); ma il movente resta anti-letterario, e nel linguaggio e nei temi: contro l'aggressione di un vitalismo, in altre parole, che caratterizza non solo la letteratura ufficiale e in primo piano il dannunzianesimo, ma in notevole parte le stesse avanguardie letterarie, i temi dell'anti-vita son posti come punti fermi e la rinuncia al vivere è dichiarata in modi espliciti:

*M'irrita tuttociò ch'è necessario
e consueto, tuttociò ch'è vita,
com'irrita il fuscello la lumaca
e com'essa in me stesso mi ritiro.*

Anche la sommaria elencazione dei temi delle diciannove strofe della prima parte del poemetto e delle dieci della seconda può rendere in maniera abbastanza evidente il senso di questo atteggiamento: 1) *La rassegnazione*; 2) *Come nel sonno* (si vive come nel sonno); 3) *L'impossibilità di piangere*; 4) *La Necessità* (che governa gli uomini e il mondo); 5) *Inno alla Vita* (cfr. sopra); 6) *Al Sonno* (cessazione temporanea dell'esistere); 7) *Al padre* (impossibilità di collegarsi alla tradizione); 8) *Invocazione del dolore* (unico modo di rappresentarsi l'essere); 9) *Al Dolore « passeggero »*; 10) *La condanna d'esistere*; 11) *Le lagrime* (il pianto che



1 - Joe Albert: St. Job (1911)



14 - Jos Albert: *La cage rouge* (1949)

riconduce alla primitività naturale dei sentimenti; 12) *La stretta del dolore* (invidia per chi soffre e per chi « vuol bene »); 13) *Ancora sulla rassegnazione*; 14) *La volontà di vivere*; 15) *La disperata luce del mattino* (che riconduce all'esistenza); 16) *La voce delle cose*; 17) *Ancora al padre*; 18) *Alla sorella*; 19) *Alla Terra*. E, nella seconda parte: 1) *Uno specchio rassegnato*; 2) *Canto d'ubriachi nella notte* (come fatto di movimento e di vita, nella rievocazione d'una memoria d'infanzia); 3) *La Perdizione* (unica compagna vitale e possibile); 4) *Sono ancora giovane* (« Io sono ancora giovane, inesperto / col cuore pronto a tutte le follie »); 5) *L'improvvisa paura di morire*; 6) *Alla Perdizione*; 7) *La Follia*; 8) *Le generazioni* (« Le generazioni passan come / onde di fiume... »); 9) *La mia sorella di quest'ora* (l'amore comprato della prostituta); 10) *Un canto di cicale* (uno sforzo per continuare a vivere).

La redazione del 1954 ha voluto sovrapporre alla linea come dire « abbandonata » e « prosastica » del poemetto i risultati di una callidissima arte letteraria, l'esperienza di linguaggio maturata nel corso di tutta una carriera letteraria; qui non ha luogo il giudizio sulle correzioni che rappresentano un avanzamento, un progresso, una chiarificazione e su quelle che costituiscono un vero e proprio intervento dall'esterno: ai fini di una storia, il lettore deve rifarsi alla redazione pubblicata nel '14, nella quale anche gli scolasticismi hanno un loro peso e, vorrei dire, una loro precisa funzione e la stessa tessitura « filosofica » del poemetto si imposta precisamente come un vero e proprio intreccio di asserzioni generali che trovano la loro unità solo nella poesia. Se si vuole un giudizio, qui si dà sulla prima redazione, agli albori della nascita di una nuova poesia lirica italiana: e si dà in senso pieno positivo, additando in *Pianissimo* un testo eccezionale e sorprendente.

Con *Trucioli* (prima edizione 1920) si fa in primo piano il *maudit*, si ha il taccuino d'appunti e d'impressioni della nuova « scapigliatura »: al centro è la « città », i « lastrici sonori », il discorso dell'« osteria », la « perdizione » insomma, in un clima di ostentata dissipazione dell'esistenza e di consunzione della personalità; la natura, la « terra », vi compare per scorci di appunti impressionistici (solitamente, i paesi della riviera ligure), quasi in funzione consolatoria. Stilisticamente, hai qui il trionfo del « frammento », in un testo che indubbiamente costituisce, in quest'ambito esaltato dalla « Voce » bianca di De Robertis, il capolavoro in assoluto; non mancano tentativi di più disteso racconto, quasi saggi di psicologia poetica applicata al personaggio simbolo. È un libro che non ha smagliature, che non presenta momenti di stanchezza; ove la scoperta di Rimbaud non è esaltata nell'imitazione, ma digerita appieno, nella poetica. In altri termini, *Trucioli* si può anche definire come uno dei breviari dell'antiborghese o della rivolta alla tradizione borghese (e in questo senso sta accanto al *Giornale di bordo* di Soffici). In genere, i temi di fondo di *Pianissimo* sono confermati, espressi se mai con maggiore maturità: al massimo è accentuato il tema della « aridità » (delle scogliere liguri, dei lastricati cittadini, dell'anima che non ha più lagrime); il tema della « necessità » si intercompone con quello dell'« abitudine », fino a sfociare in un testo come *Ai fantocchini meccanici*, in cui la polemica sbarbariana è tutta spiegata:

*In una di quelle fiere di piazza che sono la mia passione
perché ivi la prostituzione e la miseria si drappeggiano di sete e di meraviglioso
dentro un baraccone dove tutti i mestieri erano rappresentati da fantocci meccanici
m'accadde d'assistere al più terrificante spettacolo.*

*C'era là dentro il sarto che tagliava con forbici di piombo
la lavandaia che sciacquava entro un'invisibile acqua
il cuoco che ammanniva vivande di cartone...*

*Come un alveare mi viveva intorno quel popolo d'automi
e io beato passavo da un mestiere all'altro, godendomi quelle facce convinte quei gesti risoluti,
quando, avendo fatto due o tre volte il giro del baraccone, il sospetto mi nacque
che nella creazione dei suoi fantocci l'artista avesse messo un'intenzione beffarda...*

*E poiché mi persuasi che il sarto non avrebbe cessato mai di tagliare la sua pezza sempre intera
né il cuoco di compiere i suoi tre gesti da epilettico
da tutta quella inutile attività una specie di nausea mi venne
un malessere, non so come...*

*Finché m'accorsi che avevo davanti
la spaventosa immagine della vita.*

Consequente è anche l'atteggiamento nei confronti della guerra, e si esprime in una notazione assai netta: « Quando mi misero in mano un fucile, dentro mi raggrinzii vergine violentata dal mascalzone »; quando non è rafforzato da un divagare alla ricerca degli aspetti di evasione della natura o delle cose o di una vita che si esprime ai margini del conflitto, talora con impressioni dominate da un atteggiamento estetistico; ma più marcato, interessante, da ricordare, nelle impressioni dello squallore e della morte: « Ho scoperto qui sopra due scarpe al sole. Grosse. Conficcate per la punta. L'uomo dev'essere bocconi, la bocca disgustata premuta contro il suolo. Il crocerossino l'ha nascosto in fretta con un po' di calce e terriccio. Mi sovviene la parola del fante: *lasciarci le scarpe*. Non c'è intorno che cartacce e latte di concentrato vuote ». O ancora: « Scampanio domenicale quale l'altipiano udiva ieri, quale udirà domani. Era la vita impassibile che cancellava la guerra come l'erba la fossa recente ».

È sul fondamento di queste esperienze che Sbarbaro tornerà negli anni dopo il '20 ai versi, scrivendo poche poesie nel corso di un decennio, ma tali da porsi fra i testi più alti della nostra lirica moderna. Il tema che le unisce è la riscoperta della terra di Liguria,

paesaggio, infanzia, amori; l'endecasillabo prosastico di *Pianissimo* è ravvivato da scatti che già sembrano montaliani (come « Il rapido passò, dentro un barbaglio / d'ottoni, un rombo. Fervono le guide / come dietro la nave l'acqua bolle », in una poesia del '21). Lo stesso paesaggio, assunto chiaramente in funzione simbolica, della riviera ligure è già montaliano: si legga la poesia *Liguria*, del '22, ove troverete versi come questi:

*Scarsa lingua di terra che orla il mare,
chiude la schiena arida dei monti;
scavata da improvvisi fiumi; morsa
dal sale come anello d'ancoraggio;
percossa dalla fersa; combattuta
dai venti che ti recano dal largo
l'alge e le procellarie;
ara di pietra sei, tra cielo e mare
levata, dove brucia la canicola
aromi di selvagge erbe.*

O ancora:

*Le petraie ventose dei tuoi monti,
l'ossame dei tuoi greti;
il tuo mare se vi trascina il sole
lo strascico che abbaglia o vi saltella
una manciata fredda di zecchini
le notti che si chiamano le barche;
i tuoi docili clivi, tocchi d'ombra
dall'oliveto pallido, canizie
benedicente a questa atroce terra...*

O infine:

*Fossi al tuo sole zolla che germoglia
il filuzgo dell'erba. Fossi pino
abbrancato al tuo tufo, cui nel crine
passa la mano ruvida aquilone.
Grappolo mi cocessi sui tuoi sassi.*

Più tardi (del '31) ma appartenenti allo stesso clima poetico e caratterizzati dalle stesse componenti stilistiche, sono i *Versi a Dina*, nei quali la « secchezza », ora mutuata simbolicamente dal paesaggio rivierasco, s'accorda incredibilmente coi contrastanti toni crepuscolari tipici della poesia d'amore sbarbariana e ritornano echi ed accenti tipici di *Pianissimo*:

valgano come esempi i versi iniziali della seconda lirica (« Ora che sei venuta, / che con passo di danza sei entrata / nella mia vita / come folata in una stanza chiusa »), l'attacco della terza (« Era color del mare e dell'estate / la strada tra le case e i muri d'orto »), l'intera quarta, dove a tratti ritorna il discorrere di *Pianissimo*:

*E la vita sapessi a me che fu,
Amore, prima che ti conoscessi...*

*Un deserto la terra; a volte il mondo
una sfocata immagine che trema.
I volti consueti dei fantasmi
visti in sogno, il mio giorno dalla notte
poco diverso; sì da dubitare
se veglia o sonno fosse la mia vita...*

*.
M'affaticava la città col suo
ànsito
quale andare di fiume che non trovi
foce; m'impauriva con la mole
quasi colosso che non abbia luce
di sguardo...*

*Quando, improvvisamente come oscuro
disegno che coi dadi bimbo tenta
s'illumina del dado che mancava,
si compose il tumulto, si placò
l'ànsito, fiume che si placa in mare,
in due che s'abbracciavano nell'ombra.*

Infine, il canzoniere sbarbariano si chiude con una poesia del 1932, nella quale la poetica della parola, il canto, la poesia come unica felicità, è posta come la ragione prima di tutta un'attività, in versi di grande validità, che sembrano anticipare sviluppi che la poesia italiana raggiungerà solo molti anni più tardi:

*La bambina che va sotto gli alberi
non ha che il peso della sua treccia,
un fil di canto in gola.*

Canta sola

*e salta per la strada; ch  non sa
che mai bene pi  grande non avr 
di quel po' d'oro vivo per le spalle,
di quella gioia in gola.*

*A noi che non abbiamo
altra felicit  che di parole,
e non l'acceso fiocco e non la molta
speranza che fa grosso a quella il cuore,
se non   troppo chiedere, sia tolta
prima la vita di quel solo bene.*

Si pu , *tout court*, affermare che con *Liquidazione* (apparsa nel '28, ma comprendente prose e frammenti databili fin dall'anno '20) Sbarbaro pagasse anch'egli il suo debito alla restaurazione letteraria, che sembra caratterizzare tutto un periodo attorno agli anni '30 (gi  dal '25) della nostra letteratura, quasi il messaggio rondista cominciasse a dare i suoi frutti e si venisse creando una sorta di culto per il bello scrivere in antitesi con le avanguardie dei ribelli, contro il nichilismo e l'anarchia? Certo, al di l  di quel « divertimento » che sono gli *Ammaestramenti a Polidoro*, in cui i temi di *Pianissimo* e di *Trucioli* ritornano come riflessi attraverso un sottile strato di ghiaccio che trova maggior consistenza ed astrattezza dall'uso di una lingua arcaica, l'attenzione di Sbarbaro sembra che si rivolga di preferenza al « fissaggio » degli antichi temi e che la sua *saison en enfer* pi  autentica cerchi, se mai, le vie della costruzione del racconto breve. Mentre il frammento prosa-poesia ricerca il massimo scavo e quasi la rarefazione dei simboli. Ma non si pu  non notare che in certe prose callidamente costruite (massimo esempio *Sproloquio d'estate*, dedicato al ricordo di Dino Campana) gi  s'affaccia un esercizio di barocco, anch'esso in notevole anticipo su posteriori fenomeni ed impostazioni di poetica; mentre in alcuni frammenti il paesaggio rivierasco   potentemente ritratto nei suoi aspetti-simbolo di secchezza, aridit . Qui il rapporto con gli *Ossi di seppia* montaliani vuol esser tratto soprattutto ad indicare un tono di lettura, non certo a far questioni di precedenza: gli *Ossi* sono gi  nati, la loro composizione va dal '20 al '27, n  si dimentichi che *Merigiare pallido e assorto*   addirittura del '16. Nel commiato di *Liquidazione*, questo paesaggio-simbolo sta in funzione, ad ogni modo, di compendio dei temi fondamentali dell'opera sbarbariana precedente. Si ricordi almeno

Quest'anno le agavi del litorale han messo il fiore: un'alberella di pannocchie bionde, alloggio alle vespe.

Sulla vertebra nuda della strada, sui monti calvi e calcinati luglio si accanisce. Scarnito all'osso, il paese s'apre secca fauce sul mare.....

Mi specchio ancora in questo paesaggio; questa aridità mi sostiene. Nell'ulivo incassato nel muro mi riconosco, nello sterpo che vive nella rena ardente...

La mia, è ora la vita del greto.....

Alveo in tempo di magra.

Forse, la « letteratura » vien dopo: nelle prose del decennio '30-'40, in quelle degli anni del secondo dopoguerra; lo stesso tema dell'aridità è rivestito di pretesti letterari, la pagina diventa troppo furba, troppo lavorata: anche certe abbastanza recenti prose sui licheni (di cui Sbarbaro fu famoso raccoglitore e studioso) sentono finezza e lima all'eccesso. Ma — e ciò è estremamente significativo — una involuzione concettuale non la puoi trovare anche nello Sbarbaro dopo gli anni '30: troverai il suo rifiuto, anzi la sua paura della parola « cantante », il suo desiderio di economizzare al massimo le parole. Si fa strada invece, in questi anni, uno Sbarbaro scrittore moralista, che talora arriva addirittura all'uso delle forme, dei motti o dei proverbi, delle sentenze; infaticabile in un'analisi ossessiva delle cose, dei molteplici aspetti del mondo.

La negazione, dunque, è la musa sbarbariana, che come un filo rosso segna tutta la storia della sua poesia. E la poesia di Sbarbaro, proprio per tale suo fondamentale carattere, è un punto di riferimento obbligato ed essenziale per chi voglia capire la nuova poesia italiana. *Pianissimo, Sottovoce, Scampoli, Trucioli, Calcomanie, Fuochi fatui*: come a dire di una voce che non voleva trombe spiegate, che non si nascose dietro miti artificiosi, che nulla concesse neppure alla memoria; che centrò, con una conseguenza eccezionale, la crisi dell'intellettuale italiano allo scadere del mito romantico.

II.

Umberto Saba è già, allo scadere degli anni '20, in piena maturità: ha dietro le spalle non solo una giovinezza difficile e una difficile infanzia, ma una lunga storia di poeta il cui inizio coincide con l'inizio stesso del secolo, e un'avventura culturale abnorme nei confronti degli altri poeti contemporanei; che vede il giovane scrittore ribellarsi alla tradizione scolastica italiana per andare a cercare un fermento d'ispirazione nelle poesie di Heine; ma che la tradizione tiene saldamente legato con la lezione pariniana e, in alcune delle primissime poesie, anche con quella carducciana. La sua poesia, fin dalle lontane

origini, ci presenta la forza heiniana, la *pietas* e il tono familiare pariniani: il carduccianesimo, fortunatamente, durerà poco e sarà riassorbito dalla fondamentale tendenza di Saba alla aspirazione ad un mondo di giustizia e di pace. Da lontano, dunque, s'inizia la più vasta autobiografia poetica del nostro secolo: a quell'origine lontana il poeta non seppe né volle mai rinunciare, e raccolse nell'ampio disegno del *Canzoniere*, che ha una linea di più che mezzo secolo, anche le prove dell'adolescenza e della giovinezza. Segniamo qui le date di sviluppo, fino agli anni di cui stiamo trattando, servendoci delle varie raccolte di versi sabiani: 1900-7 *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, 1908 *Versi militari*, 1909-10 *Casa e campagna*, 1910-12 *Trieste e una donna*, ove la musa sabiana trova già accenti nuovi e novità di linguaggio, 1913-15 *La serena disperazione, Poesie scritte durante la guerra*, 1920 *Cose leggere e vaganti* e *L'amorosa spina*, con cui si conclude, nella sistemazione definitiva, la prima parte del *Canzoniere*. Si concludeva un periodo e nasceva il momento del Saba più maturo: quello di *Preludio e canzonette* (1922-23), *Preludio e fughe* (1928-29), *Parole* (1933-34), delle poesie del 1944, delle ultime poesie e di quelle della vecchiaia, con le quali la lunga autobiografia di Saba si conclude, nell'anno 1954.

La continuità del *Canzoniere* fu sempre, e molto spesso con vivacità polemica, difesa da Saba, sia nel fondamentale scritto *Storia e cronistoria del Canzoniere*, che si presenta come un minuzioso commentario in terza persona della poesia sabiana, sia, a metà circa del suo lavoro, nei quindici sonetti intitolati *Autobiografia* (1924), che possono ben esser presi come punto di riferimento per gli sviluppi posteriori della poesia di Saba e per la storia stessa della sua formazione. In essi Saba si pone, con molta decisione, in posizione polemica contro la cultura a lui contemporanea, e non solo contro la vecchia cultura o la cultura ufficiale, ma anche contro i movimenti d'avanguardia. Questa sua posizione compendia, fino ai felici versi dell'ultimo sonetto, la storia del poeta fino a quegli anni e fonda con evidenza la realtà-mito della sua solitudine: «immagini tristi e dolorose» all'aprirsi dell'adolescenza (Saba fu al centro di una drammatica vicenda familiare); subito «esperto di malinconia»; la povertà e la vita errante: a Firenze legge suoi versi agli amici, incontra in Versilia D'Annunzio e non ne riporta più che un'accoglienza cordiale, prende contatto con gli scrittori della «Voce», ma si sente fra loro «di un'altra specie». Si ritrova fra i soldati durante il servizio militare, essi son figli del popolo, sono uomini come lui semplici, ed egli li ama («Nacque tra essi la mia Musa schietta. / In camerata, durante i sudati / giochi, nella prigione oscura e stretta») poi Milano, Bologna; poi la guerra («Dell'Europa — pensavo — ecco, è la sera; / quella che a noi fanciulli s'annunciava / per estremi bagliori in lei fulgenti»). Infine, con l'amore della «Lina» e con l'amore di Trieste, il «porto», quella bottega di libraio antiquario nella città natale, divenuta un mito per i lettori di Saba: dove il poeta visse, incurante di «alloro» e di successo, finché la persecuzione anti-ebraica del fascismo e la seconda guerra mondiale lo ricacciarono ancora errante e solo. Nell'anno 1924 l'autoritratto più autentico di Saba è questo:

*Una strana bottega d'antiquario
s'apre a Trieste, in una via secreta.
D'antiche legature un oro vario
l'occhio per gli scaffali errante allieta.*

*Vive in quell'aria tranquillo un poeta.
Dei morti in quel vivente lapidario
la sua opera compie, onesta e lieta,
d'amor pensoso, ignoto e solitario.*

*Morir spezzato dal chiuso fervore
vorrebbe un giorno; sulle amate carte
chiudere gli occhi che han veduto tanto.*

*E quel che del suo tempo restò fuore
e del suo spazio, ancor più bello l'arte
gli pinse, ancor più dolce gli fe' il canto.*

Anche la fedeltà ai metri tradizionali fa parte di questa condizione, di questo mito: l'endecasillabo sciolto o in rima, anche baciata, il sonetto, la canzonetta arcadica sono i metri di questo Saba, e tali resteranno fino alla rottura e alla ricerca di nuove forme e ritmi nuovi, ricerca che s'inizia nel 1925, con le poesie di *Cuor morituro*, e che durerà fino all'ultima poesia sabiana.

Su *Cuor morituro* ha richiamato l'attenzione lo stesso poeta, definendolo « uno dei libri più artisticamente importanti, e, a saperlo leggere, per il dolore sofferto e superato nel canto, consolatori di tutto il *Canzoniere* ». Se per quanto attiene alla ricerca di nuove forme e ritmi nuovi, questo libro del *Canzoniere* contiene esperimenti come *Tre punte secche*, trascrizione più abile e callida della canzonetta arcadica e preparazione alle più mature « fughe », per quanto attiene ai temi del canzoniere-autobiografia di Saba, vi si raggiungono momenti di notevole importanza, come la *Pregghiera alla madre*:

*Madre che ho fatto
soffrire
(cantava un merlo alla finestra, il giorno
abbassava, sì acuta era la pena
che morte a entrambi io m'invocavo)
madre
ieri tomba obliata, oggi rinata
presenza,*

*che dal fondo dilaga quasi vena
d'acqua, cui dura forza reprimeva,
e una mano le toglie abile o incauta
l'impedimento;
presaga gioia io sento
il tuo ritorno, o madre mia che ho fatto,
come un buon figlio amoroso, soffrire.*

*Pacificata in me ripeti antichi
moniti vani. E il tuo soggiorno un verde
giardino io penso, ove con te riprendere
può a conversare l'anima fanciulla,
a inebbriarsi del tuo mesto viso,
sì che l'ali vi perda come al lume
una farfalla. È un sogno,
un mesto sogno; ed io lo so. Ma giungere
vorrei dove sei giunta, entrare dove
sei entrata*

*— ho tanta
gioia e tanta stanchezza! —
farmi, o madre,
come una macchia dalla terra nata,
che in sé la terra riassorbe ed annulla.*

Da questo punto, infatti, si ha come uno scatto fra uno stretto aggancio della poesia sabiana a temi e modi crepuscolari ed una rielaborazione matura, e talora una sublimazione, di fermenti culturali che il Poeta aveva sussunto sia dalla religione familiare, quella israelitica, sia dalla cultura triestina, molto più vicina alla Mitteleuropa di tutta l'altra cultura d'avanguardia italiana: e con ciò vogliamo indicare non solo una possibile mediazione michelstaedteriana, che costituì uno dei fermenti più vivi, al di là di una sua accezione, vulgata ma non corrispondente a verità, di divulgazione, ma diversi parametri culturali — basterebbe citare la Bibbia — nella formazione di Saba. L'autobiografia poetica sabiana, alla fine, è l'unica nella storia della nostra letteratura moderna che regga ad una lettura nei modi e con l'ausilio della psicanalisi: l'«infanzia» sabiana non è invero più il tema consueto della nostalgia dell'età felice, né il vagheggiamento dell'innocenza e dell'illusione; prima che questi temi assumano, nella poesia di Montale, il colore vero e proprio di una ontologia poetica, in Saba si pongono come un nodo drammatico, rivelatore delle costanti abnormi di una solitudine e di una infelicità tipiche dell'autobiografia sabiana.

Perciò, nel momento stesso in cui si tenterà prima con l'esperienza gobettiana poi con quella di « Solaria » di riagganciare la nostra letteratura all'Europa, ma non nei modi che definiremmo classici di Bontempelli e del suo « 900 », bensì in quelli della ricerca delle avanguardie più feconde; nel momento in cui, con il nascere della poesia montaliana, si tentava un diverso accordo, da quello inimitabile ungarettiano, con le grandi correnti di pensiero che fomentarono e nutrono il « decadentismo » europeo; ecco che Saba affrontava, solitario in un certo senso come lo era stato e lo sarà Svevo, senza i sussidi di una conoscenza approfondita delle nuove filosofie non neo-hegeliane, l'importante avventura del 1928: il poemetto *L'uomo*.

Questi versi, non casualmente dedicati a Giacomo Debenedetti, che tra i banditori di un'uscita sull'Europa culturale fuori degli schemi neo-hegeliani sarà in primo piano, fra gli animatori più conseguenti e intelligenti, costituiscono, dopo lo sbarbariano *Pianissimo*, un altro dei punti cardine nello sviluppo della grande poesia italiana della prima metà del nostro secolo. Al di là del velo dell'apologo, che attribuisce la vicenda narrata al destino umano in generale, hai ancora qui il ritorno all'autobiografia: ove ogni particolare corrisponde a ciò che sappiamo della vita del Poeta, e solo la morte del personaggio, con cui si conchiude il poemetto, apre l'autobiografia all'apologo. Un apologo nei modi d'un racconto sveviano, nei toni grigi, anche, tipici di Svevo; ma dove soprattutto colpisce l'analisi, diremmo più che rassegnata, scontata del destino umano, dell'uomo che, uscito dal « buio dell'alvo materno », torna morendo al « buio eterno »; la cui vita è pena, è faticoso tentativo — ma inutile — di liberarsi dal male e dal dolore, di costruire e costruirsi una vita, — una lunga, incessante, vana costruzione. Ma c'è anche, in questo poemetto, l'immagine biblica del *paterfamilias*, del tronco gigante, florido dell'uomo che cerca l'agiatezza della famiglia, per sé e per i suoi, e che l'improvvisa e misteriosa collera divina fiacca e distrugge in un momento. Siamo al punto più alto che raggiungerà mai la poesia sabiana, o, se volete, al punto in cui la poesia sabiana si afferma in una sua tipicità che la distacca dal momento crepuscolare.

Da un punto di vista di esercizio letterario potremmo sì porre al mezzo del vasto canzoniere sabiano la raccolta di *Preludio e fughe* (1928-29), dove il poeta tenta un suo esperimento metrico certamente importante nella storia della nostra poesia moderna: ma il centro vero resta l'accennato poemetto, e quella materia ritornerà nelle raccolte più tarde: in *Parole* (1933-34), uno dei libri più importanti e di maggior resa poetica di tutto il *Canzoniere*, e nelle poesie della vecchiaia, fino agli ultimi versi. E ciò tanto più, quanto più col passare degli anni alla storia di un fato triste e terribile, personale, s'aggiungerà il tragico destino d'un popolo: l'oppressione, la persecuzione razziale, di nuovo il destino del popolo d'Israele che il poeta assume a cifra del perenne vano costruire umano. In un *Primo congedo alle Fughe*, che non fu potuto pubblicare nel '29 a causa della censura fascista, balena un'espressione di speranza:

*Dalla marea che un popolo ha sommerso,
e me con esso, ancora
levo la testa? Ancora
ascolto? Ancora non è tutto perso?*

Il poeta, come l'uomo, continuerà a ricostruire, a battersi per non naufragare, a levare il canto della sua speranza. Ma la crisi era nel tempo e nelle cose, nel cuore stesso del poeta, « scisso in due » dalle origini: la crisi della storia particolare del « piccolo Berto » si identifica con la grande crisi dell'epoca, in cui l'antica tristezza e la vana aspirazione ai tranquilli affetti familiari diventano, nel significato storico del canzoniere sabiano, il riconoscimento della fine di un vecchio mondo (che psichicamente è un mondo storico pre-natale) e l'incapacità, l'impossibilità di scorgere un esito positivo. « E va, di pace in cerca... ». Ma la pace non può, non dev'essere accettazione, conformismo: non può essere il passare « quasi illeso » fra gli eventi, il vivere in pace « con gli uomini e gli dèi » guadagnato col conformarsi alla volontà del padrone (cito da *Il poeta e il conformista*, una delle ultime poesie di Saba). E il padrone, ben s'intende, non è soltanto il padrone terreno, ma anche, forse di più, il terribile « fato », il grande sfruttatore e dilapidatore dell'eterna ansia di ricerca della verità e della pace, propria dell'uomo, a lui connaturata.

III.

L'inizio della poesia di Ungaretti risale agli anni della prima guerra mondiale: bibliograficamente all'anno 1916, data di edizione, a Udine in ottanta esemplari, del *Porto sepolto*. Così ricorda l'avvenimento lo stesso Ungaretti: « Tant'è, un giorno lasciai che fosse data alle stampe la mia prima raccolta di poesie, e la colpa fu tutta di Ettore Serra. A dire il vero, quei foglietti: cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute... — sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendomene capezzale nei rari riposi, — non erano destinati a nessun pubblico. Non avevo idea del pubblico, e non avevo voluto la guerra e non partecipavo alla guerra per riscuotere applausi, avevo, ed ho oggi ancora, un rispetto tale d'un così grande sacrificio com'è la guerra per un popolo, che ogni atto di vanità in simili circostanze mi sarebbe sembrato una profanazione — anche quello di chi, come noi, si fosse trovato in pieno nella mischia. Di più, m'ero fatta un'idea così rigorosa, e forse assurda, dell'anonimato in una guerra destinata a concludersi, nelle mie speranze, colla vittoria del popolo, che qualsiasi cosa m'avesse minimamente distinto da un altro fante, mi sarebbe sembrata un odioso privilegio e un gesto offensivo verso il popolo, al quale, accettando la guerra nello stato più umile,

avevo inteso dare un segno di completa dedizione. Questo era l'animo del soldato che se ne andava quella mattina per le strade di Versa, portando i suoi pensieri, quando fu accostato da un tenentino. Non ebbi il coraggio di non confidarmi a quel giovine ufficiale che mi domandò il nome, e poi si fece timido, e gli raccontai che non avevo altro ristoro se non di cercarmi e di trovarmi in qualche parola e ch'era il mio modo di progredire umanamente. Ettore Serra portò con sé il tascapane, ordinò i rimasugli di carta, mi portò, un giorno che finalmente scavalcavamo il San Michele, le bozze del mio *Porto sepolto*». (Il ricordo è del 1936).

In verità, i primissimi versi ungarettiani erano apparsi un anno prima, nel febbraio, aprile e maggio del '15, su «Lacerba»: e fra di essi va ricordato almeno *Diluvio*, prima stesura di *Nasce forse* dell'*Allegria*; ma si tratta in generale di esperimenti che, come ha ben notato De Robertis, bruciano nel giro di un anno il crepuscolare, l'ironista, il futurista, se vogliamo, e non spostano quindi, in effetti, il vero atto di nascita della poesia ungarettiana.

Una seconda data importante della storia della poesia di Ungaretti è il 1919: quando, a Parigi, sempre in edizione di pochi esemplari, apparvero le poesie francesi di *La guerre*, dedicate ad Apollinaire, e finalmente, a Firenze, la prima edizione venale di *Allegria di naufragi*, che si presentava come un volume composito, compendio di quasi tutta l'attività del poeta — meno quei primi versi del '15, con la sola eccezione dianzi notata —, comprendente anche le poesie francesi. Le date al frontespizio indicavano gli anni 1914-19. Frattanto, in quegli stessi anni stavano uscendo le prime recensioni critiche, fra le quali dovremmo almeno ricordare quelle di Apollinaire e di Aragon.

«Questo vecchio libro» — ebbe a scrivere Ungaretti, ristampando con non poche varianti, nel '36, l'*Allegria* (nuovo titolo, rimasto poi definitivo, di *Allegria di naufragi*) — «è un diario. L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia. Le sue poesie rappresentano dunque i suoi tormenti formali, ma vorrebbe si riconoscesse una buona volta che la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle variazioni del suo animo e, se qualche progresso ha fatto come artista, vorrebbe che indicasse anche qualche perfezione raggiunta come uomo. Egli si è maturato uomo in mezzo ad avvenimenti straordinari ai quali non è mai stato estraneo. Senza mai negare le necessità universali della poesia, ha sempre pensato che, per lasciarsi immaginare, l'universale deve accordarsi colla voce singolare del poeta, attraverso un sentimento vivace del tempo».

O, in altri termini, ancora più espliciti per quanto attiene alla sostanza «umana» di quella poesia, in un discorso pronunciato a Gorizia nel 1966: «Ho sbagliato nella mia vita interminabile, tante volte — chi oserebbe contarle, tante sono — e sono difatti un uomo, posso vantarmi di essere sempre stato un uomo anche sbagliando; sono un uomo, sono in ogni momento che passa, fallibile; patisco, come ogni altra persona umana, d'abbagli. Ma qui sul Carso, quando mi cavavo dall'anima le parole, le mie povere parole, non

sbagliavo. Ero solo, in mezzo ad altri uomini soli. Di null'altro eravamo possessori, noi poveri uomini, se non della propria solitudine, ciascuno. Il luogo era un luogo nudato, un luogo calvo dello spavento, ma non ne era spaventata la nostra anima, era sola, offesa che il nostro corpo fosse, in mezzo a tanta impazienza della morte, tanto, e solo, presente alla propria fragilità». Ristampando, negli anni della seconda guerra mondiale, i suoi libri, Ungaretti vorrà ancora accentuare la sostanza autobiografica e umana della sua opera, assumendone a titolo complessivo la dicitura « Vita d'un uomo ».

Un'ipotesi di critica stilistica non può dunque, a provare l'eccezionale importanza del nascere di questa poesia, essere assunta indipendentemente da quella che, certo approssimativamente, abbiamo definito la sua sostanza umana. Per Ungaretti, alle origini, la « crise de vers » è il segno e l'espressione funzionale d'una crisi di cultura e di civiltà. La ricerca della parola essenziale è la stessa ansiosa ricerca di una nuova spiritualità; la nudità, la calvizie delle petraie del Carso è un'immagine che va d'accordo con la solitudine e la fragilità — talora con la desolazione — dell'uomo e con la necessità di spezzare le tradizionali armonie, i metri della tradizione, l'esteriore musica dei vecchi versi, per trovare parole scavate nella vita del poeta-uomo « come un abisso ». Ma nudità, calvizie, pietra, desolazione sono, alla fine, un passaggio obbligato di tutta la nuova poesia italiana: dall'aridità sbarbariana alla petraia del greto di Montale.

Ungaretti, nel primo tempo della sua poesia, unisce idealmente la deserta desolazione — « le désert sonne / comme l'airan » — della propria giovinezza in Egitto all'aridità carsica degli anni di guerra, ai cieli aridi della propria crisi umana. Una crisi europea, che ripropone con forza il mito dell'uomo senza radici: « sans maison / sans famille / sans famille / sans amours / sans amis / sans souvenirs / sans espoir »; il mito del lupo-agnello (« seul ne sérail étranger / au climat de la mort / cet agneauloup / en exil / partout »); del naufrago in cerca di « un paese innocente ».

La rottura delle vecchie architetture metriche, la ricerca della parola essenziale — deserto, aridità, solitudine — avvengono, sul piano culturale, non tanto per merito del futurismo (anche se è innegabile un influsso di quell'avanguardia), quanto attraverso la lezione di coraggiose esperienze della poesia francese moderna: da Mallarmé ad Apollinaire. In questo senso, il citato gruppo di poesie francesi assume un'importanza fondamentale: sia *Perfection du noir*, dov'è la determinazione del rapporto parola-verso-gruppo-spazio bianco nei modi di partitura tipici del mallarmiano *Coup de dés*, sia lo stupendo *Calumet*, dedicato ad André Salmon, sia il *cul de lampe* che chiude il libretto stampato a Parigi con un motto che appare tipicamente, nella sua resistenza, ungarettiano: « C'est ici que l'on prend le bateau ».

Nell'esperienza del *Porto sepolto* c'è dunque al centro, a chi ben guardi, una condizione umana di crisi espressa sia attraverso la poetica della parola trovata, scavata nel silenzio, sia mediante un collegamento diretto della condizione dell'esule, del « nomade » del deserto, del beduino, con quella del solitario nelle trincee di guerra o in generale nelle strade del-

l'Europa di quegli anni. Da *In memoria* al *Commiato* (che codifica in breve giro di versi la poetica di questo primo Ungaretti: « Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso »), da *I fiumi* a *Sono una creatura*, da *Annientamento* a *Risvegli*, non c'è verso o parola che appaiano esterni, o allergici, a quella precisa condizione umana, che così spesso il poeta negli anni avvenire ha poi rievocato in guisa d'interprete che arricchisce il proprio canto, e contro la quale l'adesione al mito mussoliniano alle origini non rappresenta che una difesa illusoria, un illusorio approdo. Ché la crisi è più profonda, investe lo sradicamento, civiltà e religione, il dramma esistenziale è netto, chiaro, irrefutabile, forse, o certamente, insolubile se non attraverso la ricerca della parola che lo possa esprimere senza retorica.

Il nucleo delle poesie di *Porto sepolto* si arricchisce in *Allegria di naufragi*, dove i miti fondamentali del primo ciclo poetico s'articolano e si estendono ai momenti più pregnanti della « bella biografia »: nelle prime composizioni rifatte l'origine lucchese (il Serchio de *I fiumi*), il ricordo d'Africa (il Nilo), Parigi (la Senna) forniscono dati quasi d'archivio all'eccezionale forza dei versi di *Naufragio*, di *Girovago*, delle *Ultime*; elementi e dati di costume, d'epoca (*Levante*) forniscono vita e sangue all'incredibile forza e altezza poetica di *Agonia* o alla replicata illusione dell'approdo alla crisi lungamente sofferta di *Popolo* dove resta incollata nella memoria del lettore quella « luna / infinita su aride notti », che nega speranza e afferma disperazione. Se il poeta riprende subito il viaggio, come dopo il naufragio un superstite lupo di mare, ciò avviene per un incontenibile desiderio di conoscenza, di guardare nel cuore immortale del mondo; ma il suggello di tutta l'esperienza, forse è, e resta, *Vanità*: « D'improvviso / è alto / sulle macerie / il limpido / stupore / dell'immensità // E l'uomo / curvato / sull'acqua / sorpresa / dal sole / si rinviene / un'ombra // Cullata e / piano / franta ».

Storicamente, il verso ungarettiano, la metrica ungarettiana alle origini costituiscono la struttura di questo dramma, di questa crisi: sì che validissima resta, a distanza di tanti anni, la sorprendente diagnosi datane da Alfredo Gargiulo: « Stava nelle profonde aspirazioni una poesia di una immediatezza nuova: ed ecco, subito la si riconosce realizzata in modo sorprendente da questo giovane non prima noto. Immediatezza, aderenza alla vita: nessuno avrebbe saputo chiederne più di quanta ne rivelava la nuova umanità dell'*uomo di pena*. Senonché per immediatezza non altro poi si intendeva che essenzialità lirica; e solo questa — respinti in un piano inferiore i punti dove l'aderenza alla vita resta cruda — viene esplicitamente salutata nella poesia del primo Ungaretti. Si ha dunque il senso come di una primitività lirica riconquistata ».

Il nuovo libro di Ungaretti — *Sentimento del Tempo* — uscito nel 1933, segna effettivamente, secondo la testimonianza datane dallo stesso poeta nella nota introduttiva alla ristampa riveduta del '36, un « secondo tempo » della sua poesia. Il momento di passaggio dal tempo dell'*Allegria* a quello del *Sentimento* dovrebb'essere offerto, quasi didascalicamente,

dalle sette poesie raccolte ad inizio di volume sotto il titolo di *Prime*, datate negli anni 1919-24. Tutte le altre poesie del volume (i capitoli *La fine di Crono*, *Sogni e accordi*, *Leggende*, *Inni*, *La Morte meditata*, *L'amore*) sono datate negli anni fra il '25 e il '32. Nella nota introduttiva alla ristampa del 1936, Ungaretti afferma che le poesie di *Sentimento del tempo* « chiudono il suo secondo tempo d'esperienza umana, come ne aveva chiuso il primo l'*Allegria* »; e ancora che « se il suo primo sforzo è stato quello di ritrovare la naturalezza e la profondità e il ritmo nel senso di ogni singola parola », ha « poi cercato di trovare una coincidenza fra la nostra metrica tradizionale e le necessità espressive d'oggi ».

Anche Ungaretti, dunque, nel movimentato contesto degli anni '30, si rifà alla tradizione, annuncia un riscatto della metrica tradizionale, una ricostruzione del discorso ritmico che non trascuri gli antecedenti culturali. Essi sono, fundamentalmente, da situarsi nella linea di studio Petrarca — petrarchismo — barocco, e segnano il riacquisto di essa linea, e in particolare una nozione nuova, moderna, del barocco, che anticipa di quasi un trentennio gli studi nuovi sull'importante momento culturale. A questi studi Ungaretti s'era dedicato proprio negli anni fra il '20 e il '30, raggiungendo, anche dal punto di vista della critica, risultati di estrema importanza; furono tali studi, tali interessi, che lo indussero a tradurre alcuni sonetti e frammenti di Gongora, pubblicati nel '32, e nel '33, che costituiscono l'antecedente primo di una feconda consuetudine i cui frutti più certi saranno tangibili nella nota versione dei sonetti shakespeariani pubblicati dopo la seconda guerra mondiale.

Nelle *Prime* di *Sentimento* c'è già almeno un esempio sintomatico di quella ricostruzione del ritmo e della frase cui accennavamo — *Ricordo d'Africa*:

*Non più ora tra la piana sterminata
e il largo mare m'apparterò, né umili
di remote età, udrò più sciogliersi, chiari,
nell'aria limpida, squilli. Né più
le grazie acerbe andrà nudando
e in forme favolose esalterà
folle la fantasia,
né, d'un salto lontana la sorgente,
Diana nell'agile veste di luce,
più dal palmeto tornerà.
(Ardeva sacra, senza mescolanze,
in una sua freddezza s'abbagliava,
correva pura,
e se guardava la seguiva
arroventando disgraziate brame,
infinito velluto).*

È sera.

*È solo linea vaporosa il mare
che un giorno germogliò rapace,
e nappo d'un miele, non più gustato
per non morire di sete, mi pare
la piana e Diana più
nemmeno d'invisibile
non palpita.*

Ab! questa è l'ora che annuvola e smemora.

Ponete questa poesia del '24 (che noi abbiamo riferito nella lezione del '33, e che subirà qualche variante nella stampa del '36) a confronto con una qualsiasi delle liriche dell'*Allegria*, anche con quelle apparentemente più costruite (*I fiumi*, ad esempio, o *In memoria*) e vi accorgerete della enorme differenza. I due tempi sono effettivamente una realtà: perciò noi non siamo d'accordo con quei critici (taluno di essi è fra i più illustri) che, volendo ristabilire una linea di evoluzione continua fra le vecchie e le nuove poesie ungarettiane, cercano nella parola scavata nel silenzio, dell'*Allegria*, possibili costruzioni metriche tradizionali da ricomporre saltando a piè pari la reale consistenza degli spazi bianchi. Anche il linguaggio è diverso; in quanto alla semplicità quasi di lingua parlata del *Porto sepolto*, e più in generale dell'*Allegria*, il *Sentimento* contrappone una ricca serie di riacquisti di linguaggio aulico; mentre il discorsivo elementare delle vecchie liriche cede qui molto spesso il passo non solo al periodare composito, ma a combinazioni in cui predomina il procedimento dell'inversione e quello dell'intarsio («l'ombra negli occhi s'addensava / delle vergini»; «grido torbido e alato / che la luce quando muore trattiene», ecc.).

Ora, a noi pare che — schivando assurde comparazioni di valore fra il primo e il secondo tempo: che l'apparizione dei versi di *Porto sepolto* e dell'*Allegria* si possa chiamare « rivelazione » è un fatto « storico », non di giudizio di valori rispetto al « secondo tempo » — il riacquisto del senso drammatico del barocco costituisca un fatto di grande portata, e aggiungeremmo, di grande modernità. Le anfrattuosità del nuovo periodare, le consapevoli complesse sfumature, agendo per entro le volute d'un pensiero oggettivamente contraddittorio e arduo, creano indubbiamente il senso d'una condizione umana diversa; che si si integra nell'« ordine » — in contrasto alla rivoluzione totale e globale del primo tempo ungarettiano —, ma in esso, pensiero e linea, scava addentro, nel profondo, con risultati di interessante poliedrismo. E il richiamo al « classico », alla « tradizione », urta contro le nuove crisi (filosofica e religiosa), urta anche contro la ritornante illusione del « nuovo ordine », destinata poi a nuovamente crollare con lo strazio delle rovine della nuova guerra;



3 - Jos Albert: *Le pot bleu* (1963)



4 - Jos Albert: *Les pommes frites* (1961)

induce a un dramma complesso fin nelle immagini di natura e di paesaggio. Come, ad esempio, in *Nascita d'aurora*:

*Nel suo docile manto
e nell'aureola,
dal seno, fuggitiva,
deridendo, e pare inviti,
un fiore di pallida brace
si toglie e getta, la nubile notte.*

*È l'ora che disgiunge il primo chiaro
dall'ultimo tremore.*

Dal cielo all'orlo, il gorgo livida apre.

*Con dita smeraldine
ambigui moti tessono
un lino.
E d'oro le ombre, tacitando alacri
inconsapevoli sospiri,
i solchi mutano in labili rivi.*

Se il barocco è — come è stato acutamente osservato — « dolorosa coscienza della instabilità delle forme », il riacquisto che ne fa Ungaretti s'accorda perfettamente alla crisi, alla instabilità; degli anni '30: d'un'epoca, cioè, di cui non può darsi un'uniformità profilata; dove le vittime di fondo del neo-hegelismo, lo spazio e il tempo, si vendicano della distruzione provocando una sorta di perpetua mobilità e mobilitando la memoria alla ricerca di uno stato di primigenia « innocenza »; che non si manifesta più — come negli anni di *Porto sepolto* — come ingenua aspirazione a un « paese innocente », ma s'arricchisce di sfumature e di analisi disperate. L'anima, nuda e sola, in altre parole, riacquista piena consapevolezza del gran dramma umano che si recita, e dinanzi ad esso si pone insieme col grido del raccapriccio e con la medicina della ragione.

È l'esperienza, di grande portata, degli *Inni* ungarettiani.

Ungaretti ci avverte a chiare note, insistendo sul fatto che i vari « capitoli » dei suoi libri debbono esser letti e intesi organicamente, che gli *Inni* esprimono « una crisi religiosa, veramente patita, da milioni di uomini e da me, in uno degli anni più oscuri del dopoguerra ». Per comprendere questo avvertimento, gioverà ancora ricordare che, nonostante tutti i possibili dati esterni contraddittori, la letteratura italiana più valida di quegli anni è anticonformista. Le facili « conversioni », così come i facili adattamenti al « regime », generano scrittori e prodotti che sono materia di storia solo in quanto forniscono dati ed

elementi di costume; ma non toccano mai il segno del contributo positivo, né artistico né culturale. Di facili soluzioni e della crisi politica e di quella spirituale ce n'erano state negli anni '20, e ce ne saranno negli anni '30: lo storico le nota, le accenna, le classifica, e passa oltre, per fermarsi con maggiore insistenza su quelle espressioni di crisi realmente sofferta che si pongono come componenti di fondo di un discorso sulla condizione culturale di un tempo, al di là dei loro valori universalizzati.

Ora, vi fu un tempo in cui Ungaretti fu classificato fra i calligrafi da gran parte della critica d'ispirazione crociana; e non si volle, pure in anni nei quali urgevano i drammi della violenza e della pietà, prendere atto di un impegno inconsueto della nostra poesia moderna (unica eccezione la poesia leopardiana), nell'affrontare coraggiosamente tutti i rischi di una poesia filosofica. L'ironia della sorte volle che proprio dai crociani, nemici dichiarati della cosiddetta « poesia pura », venisse l'insofferenza per un poeta « puro » che urlava tormento e disperazione, che riempiva di « pensiero » la propria pagina.

Il capitolo degli *Inni* è costituito, nella prima edizione del *Sentimento*, di cinque poesie: *Danni con fantasia*, *La Pietà*, *Caino*, *La preghiera*, *Dannazione*, *Sentimento del Tempo*. Nella edizione del '36 si aggiunse, ultima del capitolo, *La pietà romana*, divenuta penultima nell'edizione definitiva del '43. Le date delle cinque composizioni originarie sono 1928-'31.

Il punto di partenza della lunga, ossessiva serie di ansiose interrogazioni che caratterizzano il capitolo degli *Inni* (diciassette clausole interrogative) è nella domanda abbastanza caratterizzante di una crisi « filosofica »:

Perché le apparenze non durano?

(Non sarà forse inutile ricordare, nel primo libro di Montale, uscito in quegli stessi anni, le « apparenze malfide »). È la crisi determinata da un iniziale accostamento del neo-hegelismo: la varietà, informalità delle apparenze, il continuo trasformarsi del « reale »:

*Se ti tocco, leggiadra, geli orrenda,
nudi l'idea e, molto più crudele,
nello stesso momento
mi legghi non deluso ad altra pena.*

Dove il « nudi l'idea » è espressione efficace ad indicare il risultato ambito, ma sempre illusorio, del guardare nel « cuore del mondo ». Ma, nudata l'idea, ascoltata la mente che crea « corrompendo », potrà l'uomo rifiutarsi alla « felice colpa » che è nell'adesione al gran variare delle cose del mondo?

*Silenzi trepidi, infiniti slanci,
corsa, gelose arsurre, titubanze,
e strazi, risa, inquiete labbra, fremito,*

*e delirio clamante
e abbandono schiumante
e gloria intollerante
e numerosa solitudine,
la vostra, lo so, non è vera luce,
ma avremmo vita senza il tuo variare,
felice colpa?*

L'impostazione tematica è netta e chiara: le non durevoli apparenze, la mente indagatrice che nuda l'idea; e la « fantasia » che, instancabile, riattacca l'uomo ad altre apparenze, ad altri sogni. È un'apertura « laica » che Ungaretti pone come frontale del suo esame di coscienza religioso.

I versetti, scarni e disadorni, quasi prosastici, della *Pietà* s'innestano su questa apertura a modo di litania, o forse di salmodia, che dalla visione dell'« uomo ferito », abbandonato alla sua solitudine in mezzo agli uomini, sbandato nei dubbi e nelle titubanze, cerca faticosamente una « certezza »: i toni di questa celebre invocazione ci appaiono piuttosto biblici che cattolici, e sfociano in alcuni versi che la memoria di due generazioni di lettori ha isolato in una loro perentoria epigraficità: « Ho popolato di nomi il silenzio », « Sono stanco di urlare senza voce », « Siamo noi la fiumana d'ombre », « Ripara il logorio alzando tombe ».

In *Caino* (una delle grandi poesie del Parnaso italiano moderno) sarà da isolare, ai fini di questa nostra rapidissima indagine, la quartina dell'apostrofe alla Memoria:

*Figlia indiscreta della noia,
memoria, memoria incessante,
le nuvole della tua polvere,
non c'è vento che se le porti via?*

Sotto la quale vorremmo ribadire la data: 1928, a segnare, dall'intuizione di un poeta, la fissazione di uno dei grandi temi di tutta la più valida letteratura europea moderna. L'appello alla divinità non si placa nel clima della preghiera; se ritorna il terrore, alla fine, della dannazione, e l'ansia dell'invocazione disperata si placa soltanto nell'invito al tempo a porre sulle labbra dell'uomo le sue « labbra ultime ». Si aprono, da questo finale di capitolo, le ulteriori, celebri salmodie della *Morte meditata*, dove il giuoco memoria-morte chiude il ciclo delle componenti strutturali del dramma religioso ungarettiano.

Nell'edizione del '36, s'è visto, l'ansia, veramente, si placherà nella *Pietà romana*: vorrà essere una conclusione positivamente « laica » del dramma, segnare, ancora una volta, l'illusione del poeta che, passati gli anni della grande crisi mondiale, pacificati anche, con la sanzione di accordi ufficiali, i contrasti in Italia fra Chiesa e Stato, si preparasse un'era nuova. Lo spostamento notato nell'edizione definitiva — s'era intanto aperta la nuova

grande crisi della seconda guerra mondiale — ci avverte che il poeta si accorse dell'illusione: ed è di nuovo il *Sentimento del tempo* che torna a chiudere il capitolo ancora quelle « labbra ultime ».

L'analisi delle frequenze metrico-ritmiche vuol chiudere questa breve indagine sugli *Inni*: dimostrativa, nei fatti, della funzionalità metrica anche di questa nuova fase della poesia ungarettiana, se vien posta in evidenza la minor frequenza del periodo lungo in un canto come la *Pietà* rispetto agli altri. Si noti dunque:

- 1) *Danni con fantasia*: 1/4/2/2/5/7/1/2;
- 2) *La Pietà*: 1/4/1/1/1/1/2/1/2/2/2/1/1/1 - 1/2/2/1/1/1/1/2/1/1/2/1 - 5/1/1/1/1/2/1/2/1/3/1 - 2/1/1 - 4/4/3;
- 3) *Caino*: 2/3/4/3/3/1/3/1/1/4/2/2;
- 4) *Pregbiera*: 2/4/3/3/1/3/1/3/6;
- 5) *Dannazione*: 6/6/2/1/2;
- 6) *Sentimento del tempo*: 8.

L'aggiunta *Pietà romana* risulta, anche alla prova metrico-ritmica, tardivamente inserita nel discorso, discorsiva e quasi disaccentata: 3/3/4/3.

Ma non debbono sfuggirci, nelle *Prime*, tutti gli elementi di una preparazione tematica allo scoppio degli *Inni*. Una secca elencazione val più d'ogni discorso: « È mutevole il vento, / illusa adolescenza » (*Le stagioni*); « Ancella di follia, noia, / troppo poco fosti ebbra e dolce. // Perché non t'ha seguita la memoria? // Memoria, fluido simulacro, / malinconico scherno, / buio del sangue » (*Alla noia*); « Con impazienza le apparenze muti », « con varietà d'inganni » (*Sirene*); « folle la fantasia » (*Ricordo d'Africa*).

La nostra insistenza sugli *Inni* ha, naturalmente, un valore esclusivamente di lettura sintomatica: uguale impegno d'indagine vorrebbero infatti gli altri capitoli del libro, dalla *Fine di Crono* (che comprende l'*Inno alla Morte*) ai *Sogni e accordi* (che comprendono *Dove la luce*), alle *Leggende* (fondamentale *Il capitano*), alla *Morte meditata*, a *L'amore*. Un cenno particolare riserveremo al capitolo dei *Sogni e accordi*, silloge di quindici madrigali, dove la capacità e l'esperienza di questo « secondo » Ungaretti potrebbero essere indicate da un risultato come *Quiete* (del '29), in cui tutto il lavoro ideologico è come riassorbito nella stupenda fissità delle immagini:

*L'uva è matura, il campo arato,
si stacca il monte dalle nuvole.
Sui polverosi specchi dell'estate
caduta è l'ombra,*

*tra le dita incerte
il loro lume è chiaro
e lontano.*

*Colle rondini fugge
l'ultimo strazio.*

L'ulteriore sviluppo della poesia ungarettiana si ferma, per il periodo che c'interessa, alla raccolta *Il dolore* (1937-'46), dove segheremo, in maniera particolare, le poesie per *Roma occupata*, ripresa e corollario degli *Inni* (*Mio fiume anche tu*) e palinodia della *Pietà romana* (*Accadrà?*). Ma non si possono ignorare le due liriche d'apertura della nuova raccolta, datate 1937, in particolare *Se tu mio fratello*, nella quale è evidente la ripresa e lo sviluppo di temi già notati, come nella conclusione:

*La memoria non svolge che le immagini
e a me stesso io stesso
non sono già più
che l'annientante nulla del pensiero.*

Un esame dei manoscritti della *Terra promessa*, datati, secondo la testimonianza di Leone Piccioni che se ne fece primo editore, 1935-37, ci condurrebbe assai lontano, alla fissazione di un vero e proprio « terzo tempo » della poesia ungarettiana, che, intramezzato dall'esperienza drammatica dei versi-diario per la morte del figlio (1940-46), reca ad ulteriore maturazione la riflessione critica ungarettiana sul petrarchismo e il barocco. Ungaretti, nella nota introduttiva all'edizione dal '36 di *Sentimento del tempo*, preannunciando le *Quartine dell'Autunno* e la *Fedeltà di Palinuro*, diceva di un suo attaccamento « a quello che ho sempre ritenuto fosse l'indirizzo unico della poesia »: non intendendo, certamente, con tale affermazione negare i « tempi » diversi d'esperienza, che invece nello stesso luogo son ribaditi, dicendosi che il *Sentimento* « chiude » il secondo ciclo d'esperienza, come l'*Allegria* aveva chiuso il primo. Per unità d'indirizzo s'intendeva, evidentemente, riferirsi, in forme, alla « lirica », in sostanza umana alla impossibilità di rinunciare a una continua escavazione di se stesso, di interrompere un proprio monologo interiore. Dall'annunciata *Fedeltà di Palinuro* sono poi derivate le sestine del *Recitativo di Palinuro*, che attestano, fin nella ricostruzione di una vecchia e gloriosa forma metrica, la fedeltà alla linea petrarchista.

Ma qui basti aver notato non solo l'irripetibile posizione primaria della poesia ungarettiana in un capitolo che si intitola « nascita della nuova poesia »; ma soprattutto la ricchezza di una tematica nuova, veramente « moderna », che Ungaretti generosamente offriva in tempi assai difficili, in una provincia letteraria e culturale nella quale una poesia del genere

non poteva avere che pochi lettori, e di fronte ad un'arte ufficiale di regime, nella quale sempre più apertamente trionfavano retorica e mediocrità.

Dell'impegnato lavoro del traduttore s'è qualche volta accennato: qui è necessario, ricordando tutto il lavoro che dalle versioni del 1930, in particolare dall'*Anabasi* di Perse, porta il segno di interessi verso classici e moderni — Paulhan, Blake, Gongora, Mallarmé, Shakespeare, Racine — insistere sulla persuasione ungarettiana della primarietà della tradizione petrarchesca, e sulla sua aspirazione a vedere nella propria poesia «finalmente immerse la naturalezza e la potenza espressive del Barocco». È significativo, se non altro, che Ungaretti non abbia voluto confinare il proprio lavoro di traduttore in un antefatto o in una pezza d'appoggio alla poesia originale; ma che le traduzioni abbia incluso nel diario poetico che s'intitola *Vita d'un uomo*.

IV.

Dannunzianesimo, pascolismo, « crepuscolarismo », una brevissima esperienza futurista sono i segni dell'Onofri giovanile: fino ad esiti di « poesia in prosa », fino al « frammento » d'indole vociana. La linea, tuttavia, che già alle origini guida tutta l'esperienza poetica onofriana è un misticismo, o « spiritualismo », che s'innesta sul fondamento d'una adesione all'idealismo crociano, ma che ben presto ne evade — già al tempo di « Lirica », negli anni '12 — per avviarsi ad esiti nuovi, desueti nella nostra letteratura di quegli anni. Il poeta esistente come sola « attività creatrice », invasato dal « divenire »; e la poesia è « mera emozione estetica del Verbo ». Giustamente il Bocelli ha parlato di « uno sviluppo mistico in senso vagamente cristiano di quel superumanesimo », che pur consentendoci di distinguere questo primo Onofri dagli sviluppi successivi, che hanno inizio dalla data 1925, non autorizza tuttavia una rottura netta fra i due cicli di sviluppo.

Il punto di maturazione, che il poeta stesso pone al 1924, con le prose ritmiche di *Trombe d'argento*, e che ha la sua manifestazione « ufficiale » col *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io*, del '25, può farsi risalire, sempre secondo una felice indicazione del Bocelli, alla « guida » al *Tristano e Isotta* di Wagner, pubblicata nel 1922 nella rivista « Le cronache d'Italia ». Già in questo scritto affiorano in primo piano il misticismo eroico, l'antroposofia, gli influssi evidenti di Rudolf Steiner. Nel *Nuovo Rinascimento*, il « poeta dell'avvenire » (non sfugga il parallelismo con la wagneriana « musica dell'avvenire ») verrà così definito come « un innamorato di parentele, uno scopritore di relazioni, per quanto apparentemente lontane, un maestro di simpatie, un'anima d'amore che anela a farsi ostia di comunione parlante

fra gli esseri separati, un articolatore nel suono del cuore umano, un illuminato-illuminatore per mezzo della parola d'uomo, la quale è l'immagine più alta del Verbo divino, un ministro della Parola ».

Per comprendere le ragioni originarie di una professione di fede poetica, che sancisce come tipico e determinante dell'arte non più l'elemento irrazionale (o prefilosofico), « bensì un elemento ultrarazionale, post-filosofico, che vuole sorgere dall'interna coscienza dell'uomo odierno », occorre tener presente, oltre al richiamo alla « filosofia » operato dal Croce, tutta un'attività di diffusione degli studi mistici, antroposofici, dei libri delle religioni orientali, di cui lo stesso Croce si fece indirettamente promotore attraverso l'impegno editoriale laterziano concretizzatosi in una nota collana nella quale accanto ad opere steineriane apparvero traduzioni dei libri di Budda e studi vari di carattere misteriosofico ed orfico. L'attività laterziana in questo settore s'affiancava all'azione svolta per lungo tempo dall'editore Bocca di Milano, in genere portando nei prodotti un maggiore impegno scientifico. (Del Bocca dovremmo almeno citare la collezione dei « Breviari mistici », che pubblicò, fra gli altri, testi di Santa Teresa d'Avila, del Bohme, di Ermete Trimegisto, di Paracelso, e la *Gerusalemme* di William Blake. Ma soprattutto scritti wagneriani. Né va dimenticata la tradizione instauratasi con la collezione carabbiana della « Cultura dell'anima »). In questo territorio, dunque, Onofri entrava con la mediazione filosofica mutuata dal Croce: ne derivò una poesia programmata sui principi di un misticismo razionalizzante, che tendeva ad una « ricostruzione », dopo la rottura provocata dalle paleoavanguardie dei primi anni del secolo, concettualmente elaborata. « Dopo le *Trombe d'argento* — scriveva Arturo Onofri, presentando nel 1925 *Terrestrità del Sole* — il presente poema lirico è come il secondo frutto di quell'albero al cui fusto si è già dato consapevole disegno e forma di concreta attuazione nel nostro *Nuovo Rinascimento*. Questa *Terrestrità del Sole* è da accogliersi nel significato ivi delineato, secondo il piano di una nuova volontà artistica, o, più precisamente, poetica, all'adempimento della quale stiamo dando vigoria di realtà, col meglio del nostro amore cosciente ».

Il « poema » che l'Onofri proponeva avrebbe dovuto comporsi, sotto il titolo generale di *Terrestrità del Sole*, dell'omonimo volume, di *Vincere il Drago!*, *Zolla ritorna cosmo*, *Suoni del Gral*, *Aprirsi fiore*. Vivente il poeta — che morì nel '28 — apparvero solo i primi due cicli; gli altri furon pubblicati postumi a cura degli amici.

Si può dire che fino alla riscoperta operata nel periodo di polemiche sulla poesia « ermetica », la nuova poesia onofriana non abbia avuto molto corso nel dibattito letterario degli anni trenta: non dobbiamo tuttavia passar sotto silenzio il fatto che in due « omaggi » collettivi che furono dedicati al poeta compaiono contributi particolarmente significativi,

quasi a segnare elementi di sviluppo nell'ambito della cultura degli anni più tardi: Nicola Abbagnano collabora al fascicolo unico de « Il Vesuvio », uscito nel '29, Antonio Banfi è presente nel volume dedicato ad Onofri, nel '30, dall'editore Vallecchi; omaggi di filosofi, ripetiamo, ben rari, se non unici, a poeti del Novecento.

La fitta selva di questa matura poesia onofriana è oggi solo leggibile come un fatto culturale, come un testo che raccoglie le già citate sollecitazioni filosofiche e mistiche, e anticipa sviluppi che si noteranno in alcuni poeti « ermetici » degli anni '40; mentre l'esperienza di lettori esercitati dai successivi sviluppi del linguaggio poetico italiano si ferma non tanto su risultati definibili come poeticamente più validi, quanto su inviti stilistici estremamente importanti, indispensabili alla lettura del contesto generale della nuova poesia italiana. Si veda ad esempio, la quinta poesia di *Terrestrità del Sole*, nella quale un tentativo assai impegnato di offrire una « poetica » sfocia in un testo linguistico che giova all'intendimento della storia della nostra poesia contemporanea meglio di una lunga indagine a posteriori:

*Con la più cruda scarica di gelo
ho toccato lo schema del possibile:
l'impalcatura di montagne ancora
insite (e i piani suoi sgorgano in popoli)
nell'algebra di amori delinquenti
e di fiori che parlano preghiere.*

*È il punto nullo, ove converge il corpo
fuor d'ogni suo disegno abituale,
nato pianeti e sfere di potenza.
È l'attimo turchino, senza scopi,
di là d'ogni durata:
l'eterno Incominciare,
che riprende ogni dianzi, ogni fra poco
nel suo fiat senza tregua,
astratto da qualunque calcolarsi.
È l'esser nulla, essendo Io solamente.*

*Folgore d'un crearsi onnimondiale,
tu dormivi negli umidi recessi
del mio vegliare addormentatamente,*

*ma il tuo risveglio è forza di quiete,
come una sparsa musica
rappresa in un tacersi.*

O si legga la ventiquattresima poesia dello stesso libro, ove sarà possibile, e non azzardato, trovare moduli che ritorneranno nella poesia delle recentissime neoavanguardie:

*La polpa genitale d'una bionda
dà flatulenze e fantasie regali
ai fiori succulenti delle aiuole,
dove gli insetti gèmmei
sognano dentro il gulf-stream degli odori,
d'abitare pianeti, anziché fiori.*

*Boccheggiano i polmoni delle foglie
rantoli e passioni
su guance e su mammelle di splendori
che sembrano tramonto.
Ma, misurando in orgie di confronto
l'innocente sdraiarsi vegetale
con quelle calde curve in movimento
che si snodano in danza nel suo passo,
s'apre in immateriali algebre-odori,
nel crollo d'impalpabili disastri,
l'amplesso-di-congiungersi degli astri.*

*E dal ritmico scambio di ginocchia
sale per l'anche, fino alla sua bocca,
il sorriso lunghissimo d'un bacio.*

Ma certamente sarebbe assurdo spezzare l'organismo della poesia onofriana, operando da antologisti o da ripristinatori di un dissidio fra « struttura » e « poesia »: tanto più che, in senso crociano se così può dirsi, è la « struttura » alla quale si affida l'interesse storico dell'opera di Arturo Onofri. Cercando una definizione storicamente concreta, dell'opera di Onofri, non sapremmo se non ripetere quella felicissima che, nel citato scritto del 1930,

ne dette Antonio Banfi: di « poesia metafisica », notando che « infinite » sono le forme di esperienze e di vita che possono trasfigurarsi metafisicamente, secondo le linee di quel mondo ideale — vario di prospettive — in cui l'umanità ha consacrato e riconsacra ogni giorno la sua fede, e questo loro senso, questa loro ideale vita interiore, come può trasporci nella unità sistematica della ragione, o interpretarsi in funzione dell'esigenza religiosa, può essere assunto nell'intuizione estetica ed espresso nell'arte ».

V.

Clemente Rebora, dopo gli inizi dei *Frammenti lirici*, si pone, negli anni '20, al centro d'una crisi di misticismo, che sfocerà, un decennio più tardi, nel cattolicesimo e nella vocazione sacerdotale nell'ordine dei Rosminiani (1933). Sono del 1920 certe *Annotazioni* che egli stese per la versione del *Cappotto* di Gogol (pubblicata nel '22), nelle quali l'importanza del grande racconto dello scrittore russo è particolarmente affidata al messaggio d'amore, anzi ad una « fratellanza mistica » che si tradurrebbe in « solidarietà concreta » e ad un « amore per gli umiliati e la pietà verso i sofferenti in aiuto e comunione di vita ». Tale giudizio appare — come ebbe a notare il Borgese — un vero e proprio « sviluppo mistico e trascendentale » dell'ispirazione che è alla base dell'opera gogoliana. E un simile sviluppo, una proposta di sfocio nel misticismo dovette certamente Rebora cercare in uno scrittore che come mistico si presentava in una tradizione recente nella quale spiccava particolarmente l'assunzione a modello e simbolo fattane dal Pascoli: nel '20, infatti, Rebora pubblicò una versione della *Felicità domestica* di Leone Tolstoj, che, accanto alla versione di *Lazzaro ed altre novelle* di Leonida Andreef, segna qualcosa di più di un episodico interesse per la letteratura russa dell'Ottocento: diviene una tappa di sviluppo di quel misticismo reboriano che può essere, ad uno stadio anteriore, rinvenuto negli interessi per gli studi esoterici, e in modo particolare per il buddismo e per le religioni indiane; nel '21 tradusse « una novella religiosa uscita anonima in Londra nel 1905, dovuta alla penna di uno scrittore volteggiante nell'atmosfera spirituale indiana, ma dentro il sole del Cristo » (*Colui che ci esaudisce: Gianardana*). La tendenza del misticismo reboriano era dunque, negli anni in cui uscirà la sua nuova raccolta di poesie, i *Canti anonimi*, ad una religione universale, o meglio ad una « unificazione del sentimento religioso mondiale », per la quale indicava espliciti precedenti: dalla « Città del Sole » di Campanella, alla monarchia universale di Dante, alla « Roma Celeste » di Mazzini.

Questa tendenza si esprime, nei *Canti anonimi*, in almeno due direzioni: da un lato in una poetica programmata che fissa nella voce « anonima » e in un tentativo talora riuscito in pieno di « musa popolare », che va d'accordo con una vera e propria « saggezza popolare », il segno di una letteratura e di una poesia riscattate dall'edonismo di una tradizione aulica; dall'altro nella ritornante insistenza di un'« attesa » di una mistica voce che lo tragga da una condizione di provvisorietà e di ansia. Esempi da antologia non mancano né per l'uno né per l'altro aspetto: si citano di solito *Campana di Lombardia* e *Dall'immagine tesa*, per l'uno e per l'altro riguardo. Ed effettivamente, per il secondo esempio, la proposta di un collegamento fra i canti del '22 e le molto più tarde poesie religiose e i « canti dell'infermità », cioè con la lirica d'aspetto esplicitamente agiografico, non sembra da scartare:

*Dall'immagine tesa
vigilo l'istante
con imminenza d'attesa —
e non aspetto nessuno :*

*nell'ombra accesa
spio il campanello
che impercettibile spande
un polline di suono —
e non aspetto nessuno :*

*fra quattro mura
stupefatte di spazio
più che un deserto
non aspetto nessuno.*

*Ma deve venire,
verrà, se resisto
a sbocciare non visto,
verrà d'improvviso
quando meno l'avverto.
Verrà quasi perdòno
di quanto fa morire,
verrà a farmi certo
del suo e mio tesoro,
verrà come ristoro
delle mie e sue pene,
verrà, forse già viene
il suo bisbiglio.*

Mentre l'esempio di *Campana di Lombardia* può essere utile a capire il crearsi, dall'esperienza reboriana, di una particolare musica popolare nella lirica, che troverà un decennio più tardi una importante ripresa nella poesia di Carlo Betocchi.

Un accostamento, per pure ragioni didattiche, fra la crisi religiosa ungarettiana, il costruito misticismo di Onofri e gli sviluppi della poesia reboriana, è ammissibile? — È almeno suggestivo, anche se pieno di pericoli. Autorizzabile, soprattutto, nell'indicazione di un contesto mosso d'esperienze, di fronte non soltanto al fatto storico « guerra », ma ad una fase di transizione segnata dalla caduta del positivismo, dall'incerto e contraddittorio affermarsi del neohegelismo, dall'affacciarsi anche nella nostra cultura del bergsonismo. Di fronte alla più generale crisi mondiale, la situazione della cultura in Italia — sarà da ribadire — segna i consueti, quasi tradizionali, ritardi di fronte a culture europee più avanzate, o quanto meno più organicamente spinte a rinnovarsi sulla base di un discorso teorico. Ora, a questo ritardo, Ungaretti risponde con una fede ferma nella letteratura e nelle poetiche: Onofri, pur partendo da premesse teoriche crociane, ne tenta un difficile connubio con le sollecitazioni esoteriche e teosofiche; Reborà è il più organicamente « mistico ». Senza dubbio, i tre poeti, le tre diverse esperienze, possono essere storicamente accomunate dalla ricerca di una soluzione trascendente: ma, storicamente, è altrettanto vero che l'approdo metafisico non sarà stabile; stabile soltanto, in veste umana, l'approdo cattolico di Reborà. Né l'appello frequente al dio dei padri aveva del resto risolto la crisi definita in immagini desertiche tipica di Saba.

NOTA. - I paragrafi che precedono, e che fanno parte di una serie di materiali che l'autore va preparando in vista di una storia della letteratura italiana dagli anni Venti ai Quaranta, non hanno, logicamente, nessuna pretesa di compiutezza, e neppure quella — così assurda, oggi, mi sembra — di chiudere in termini di perentorie definizioni una materia sottoposta a discussione e revisione. Qualche altro tratto di questo lavoro, p. es. gli scritti su Campana e Montale, ha già visto la luce in tempi recenti: l'esperienza mi ha insegnato che in operazioni del genere è necessario, soprattutto, non aver fretta. Non ho ritenuto indispensabile apporre note ai riferimenti critici che abbastanza frequenti affiorano in queste pagine. Voglio soltanto indicare che, a pag. 21, l'espressione definitiva del barocco come « dolorosa coscienza della instabilità delle forme » è tratta dalla « Nota critica » di Maria Luisa Doglio all'edizione critica delle *Lettere* di Fulvio Testi (ediz. Laterza, vol. III, 1967, pag. 619), che, come ebbi già a scrivere altrove, costituisce uno dei momenti più alti raggiunti dai moderni studi sul Seicento italiano.

Documenti

CLUB D'ASCOLTO: LA VOCE CHE GRIDA DA GANDERSHEIM

IL TEATRO MEDIEVALE DI ROSVITA

Un programma di Bianca Sermonetti - Regia di Giandomenico Giagni.
(in onda sul Terzo Programma il 18 gennaio 1970)

ROSVITA — « Io, la voce che grida da Gandersheim, non volli mai esimermi dall'imitare, scrivendo, colui che altri coltivano leggendo: così per celebrare con le risorse del mio povero ingegno la lodevole castimonia delle sante vergini cristiane, mi sono servita dello stesso genere di letteratura con cui un tempo si rappresentavano le turpi oscenità di donne sfrontate... ».

PRIMO NARRATORE — Così Rosvita, monaca sassone del decimo secolo, presentava le sue opere drammatiche, sei brevi composizioni destinate alle recite conventuali e svolte in prosa sulla falsariga delle sei commedie di Terenzio, definito, per l'appunto, « colui che altri coltivano leggendo ».

SECONDO NARRATORE — Di lei, si sa molto poco. Le informazioni meno approssimative che abbiamo sul conto di Rosvita ce le forniscono i suoi stessi scritti, ma la brava religiosa si diverte a farci su dei giochi di parole e complica la faccenda in modo irrimediabile. Nel prologo al *Carmen de constructione sive de primordiis Cænobi Gandersheimensis* se n'esce a dire che è nata molto tempo dopo la morte di Ottone l'Illustre, duca di Sassonia, avvenuta nel 912. Nella prefazione all'*Opera carmina conscripta* tira fuori che è un po' più grande della figlia di Enrico di Baviera, Gerberga Seconda, badessa di Gandersheim dal 959, nata con ogni probabilità intorno al 940.

Se ne deduce che sarebbe nata fra il 912 e il 940, ma siccome dice, in sostanza, di essere nata molto dopo il 912 e poco prima del 940, ci si può orientare sul 935. L'ipotesi è suffragata anche da altre allusioni anagrafiche, che lei stessa ci suggerisce, sempre avvolgendo i dati anagrafici in una matassa di riferimenti cronologici.

PRIMO NARRATORE — Il che, nella cultura medievale, non era un semplice vezzo, ma un modo di qualificare la propria presenza nel mondo, nel tempo storico, nel « secolo ».

SECONDO NARRATORE — Dal tipo di monastero in cui si ritirò si può senz'altro contare che fosse di famiglia nobile. Quanto alla data della sua morte ella, ovviamente, non ce la poteva precisare.

Per certo nel 968 Rosvita era ancora viva, perché nel *Gesta Ottonis* parla di eventi accaduti in quell'anno; anzi, questo *terminus a quo* va preso con una certa larghezza, perché sappiamo che il *Gesta* non è la sua ultima opera. D'altronde altre considerazioni, sempre di suo pugno, ci porterebbero ad avvicinare molto la data della morte all'anno 1000, se non addirittura a superarlo. È tutto.

PRIMO NARRATORE — Se poco si sa della vita di Rosvita, in compenso un manoscritto reperito a Monaco e datato al decimo secolo (contemporaneo all'Aurice e quindi molto attendibile) ci ha trasmesso tutte le sue opere. Il manoscritto consta di tre volumi e contiene, oltre ai sei drammi di cui ci occuperemo diffusamente, i *Gesta Ottonis* e otto poemetti in versi che celebrano: la nascita della Beata Vergine, l'Ascensione, le Passioni di S. Gandolfo, di S. Dionigi e di Sant'Agnese, il martirio di Pelagio, la conversione di Teofilo e di uno schiavo ad opera di S. Basilio.

Tutte le opere sono scritte in latino, né avrebbe potuto essere diversamente, dato che, nel decimo secolo, la letteratura tedesca non era ancora cominciata; il tedesco, in altre parole, non era che un sistema di dialetti molto indisciplinati.

Se aver usato la lingua latina, per una persona erudita quale suor Rosvita fu indubbiamente, non rappresentava in sé una singolarità, degno di ben maggiore meraviglia e curiosità è il linguaggio che ella pone sulle labbra dei suoi personaggi. Oggi si parlerebbe di « spregiudicatezza », di « non conformismo », ma attribuire questi atteggiamenti di ribellione alla monaca medievale, che tra le mura del bel convento di Gandersheim trascorse tutta la sua vita di preghiere e di studio, sarebbe quanto mai errato e risulterebbe assolutamente arbitrario.

Va tenuto presente invece che se i personaggi e le situazioni delle opere di Rosvita (e non soltanto dei sei brevi drammi che formeranno l'oggetto della trasmissione)

appaiono a volte ispirati a un realismo qua e là perfino aggressivo, ciò va attribuito proprio al fatto che la monaca medievale ne fa uso espressamente per svelare in modo immediato, senza reticenze, le miserie e l'intima volgarità della carne. Sotto questo aspetto, Rosvita non rappresenta davvero un caso clamoroso nella letteratura cristiana dell'età di mezzo: da Sant'Agostino a Dante, gli scrittori medievali si servirono liberamente di una lingua umile e spiccia per trattare temi religiosi, rifacendosi, in questo, al concreto e vivo linguaggio evangelico.

A questo si aggiunga un insopprimibile e plausibile compiacimento di erudita, di persona che praticava i classici da Terenzio a Svetonio, cosa che Rosvita non si lasciò sfuggire occasione di testimoniare.

COSTANTINO — Ti ho aspettato a lungo, o Gallicano, per conoscere le vicende e l'esito della lotta.

GALLICANO — Te ne parlerò diffusamente, o Costantino.

COSTANTINO — Questo m'interessa poco, c'è un'altra cosa che mi sta più a cuore.

GALLICANO — Cos'è?

COSTANTINO — Perché, all'andata, sei entrato nei templi degli dei, e al ritorno nella Chiesa degli Apostoli?

GALLICANO — Vuoi proprio saperlo?

COSTANTINO — Proprio.

GALLICANO — Te lo dirò.

COSTANTINO — Ci tengo.

GALLICANO — Lo confesso, Signor Imperatore, all'andata sono entrato nei templi e mi sono affidato supplicando a demoni e a dei.

COSTANTINO — Questo è costume dei Romani fin dai tempi più antichi.

GALLICANO — Cattiva abitudine.

COSTANTINO — Pessima.

GALLICANO — Andammo, ci imbattemmo nel nemico, pugnammo, fummo vinti.

COSTANTINO — Vinti i Romani?

GALLICANO — Totalmente!

COSTANTINO — Orrore nei secoli inaudito!

GALLICANO — Qui ho reiterato gli empî sacrifici: non s'è visto neanche un dio. Anzi, col progredire dei combattimenti, molti dei nostri ci lasciarono.

COSTANTINO — Non seguo.

GALLICANO — Finché i tribuni mi piantaron lì e si arresero.

COSTANTINO — Al nemico?

GALLICANO — Sissignore!

COSTANTINO — E tu che hai fatto?

GALLICANO — Che potevo fare, sono scappato!

COSTANTINO — No!

GALLICANO — Quale « no », sì!

COSTANTINO — Chissà che dolore per quel cuore gagliardo!

GALLICANO — Guarda, il peggiore!

COSTANTINO — E in che modo ne sei venuto fuori?

GALLICANO — I miei due amici Giovanni e Paolo mi han persuaso a rivolgermi al Creatore.

COSTANTINO — Un toccasana!

GALLICANO — Lo dici a me? Come apersi bocca per proferire l'invocazione: tac, sentii arrivare l'aiuto celeste.

COSTANTINO — In che modo?

GALLICANO — Mi si parò di fronte un giovanotto altissimo con la croce sulle spalle e mi esortò a seguirlo con la spada in pugno.

COSTANTINO — Sai che ti dico? Quello te l'aveva mandato il cielo.

GALLICANO — In un batter d'occhio mi trovai soldati armati a destra e a sinistra: gente mai vista, e tutti che mi garantivano il loro aiuto.

COSTANTINO — Ci sono: era l'esercito celeste.

GALLICANO — Ah, questo è certo! Mi misi dietro la mia guida, mi gettai tranquillo tra le linee nemiche e mi trovai davanti al loro re; certo Bradano il quale, devastato da repentino e stupefacente terrore, mi s'arrese con tutti i suoi.

COSTANTINO — E ringraziamo Iddio, che non ci dà mai modo di pentirci di aver fidato in Lui!

GALLICANO — Quanto è vero!

COSTANTINO — Ora vorrei sapere che cosa combinarono i tribuni che erano fuggiti.

GALLICANO — Si davano d'attorno per vedere di far pace.

COSTANTINO — E tu li hai riassunti gratis?

GALLICANO — Io, gratis quei traditori che mi avevan piantato in mezzo ai guai? Eh, no!

COSTANTINO — E allora?

GALLICANO — Ho posto una condizione in cambio del perdono.

COSTANTINO — E cioè?

GALLICANO — Chi avesse accettato di farsi cristiano sarebbe stato reintegrato nel grado, anzi gli davo pure una promozione; chi si fosse rifiutato, sarebbe stato punito con la degradazione.

PRIMO NARRATORE — L'atteggiamento di Gallicano (protagonista dell'omonimo dramma, prima opera teatrale di Rosvita), può apparire quasi ricattatorio e meschino, ma si tratta, quanto meno, di un pio ricatto, se costringeva i ricattati ad incamminarsi verso il Regno dei Cieli.

SECONDO NARRATORE — La scena si svolge in Roma, nell'anno 322. Gallicano, generale dell'imperiale esercito romano, è appena tornato dalla campagna di Tracia, e l'impera-

tore Costantino si prende tanto a cuore la situazione confessionale del generale perché ha paura che questi esiga la mano della principessa Costanza, sua figlia, che gli era stata formalmente promessa, se egli avesse vinto. E sarebbe stato un dramma, perché la figlia di Costantino, cristianissima naturalmente, aveva fatto voto di castità. Ma per fortuna Gallicano è tornato cristiano e gli va benissimo anche il rifiuto preparatogli da Costanza:

GALLICANO — Quanto a me, o mio Imperatore, una volta ricevuto il battesimo, son tutto di Dio, al punto di rinunciare anche a quella tua figliola che pur amai sopra ogni cosa al mondo. Voglio restar celibe, per compiacere al Figlio della Vergine!

COSTANTINO — Vieni più vicino, o mio generale, ché mi ti voglio abbracciare! Ora soltanto posso comunicarti una faccenda che mi teneva sulle spine.

GALLICANO — E cioè?

COSTANTINO — Questa: che la mia e le tue figlie già professano la religione che tu hai scelta...

GALLICANO — Che bellezza!

COSTANTINO — E con un tal trasporto che né con le buone né con le cattive riusciresti a far cambiare il loro proposito di rimanere vergini.

GALLICANO — Che perseverino! Io non chiedo di meglio!

PRIMO NARRATORE — Rosvita, fedele vestale della esegesi cristiana, considera, è evidente, la verginità come lo stato ideale della donna, stato che non è affatto incompatibile, nella sfera mistica beninteso, con l'ideale puro della maternità. Non si può negare, peraltro, che nell'applicazione rigida e letterale che ella fa di queste verità ideali, Rosvita tradisca un po' di suscettibilità monacale. La trama del *Callimaco*, la seconda commedia della nostra sommaria antologia, ne è una patetica conferma.

SECONDO NARRATORE — Callimaco, giovanotto pagano e sensuale, confida agli amici la sua ferma determinazione di insidiare la virtù di Drusiana, la bellissima sposa di Andronico, per cui è impazzito d'amore. La giovane donna, però, seguendo la predicazione dell'apostolo Giovanni, si è fatta cristiana e pratica la più rigorosa astinenza. Data la situazione, gli amici si accaniscono per far desistere Callimaco dai suoi folli propositi di conquistare la santa creatura: fiato sprecato!

CALLIMACO — Ho una cosa da dirti, Drusiana, stella del mio cuore.

DRUSIANA — Callimaco, ma che vuoi da me?

CALLIMACO — Non te l'immagini?

DRUSIANA — Assolutamente!

CALLIMACO — Allora ti parlo subito d'amore.

DRUSIANA — Quale amore?

CALLIMACO — Quello, s'intende, per cui ti amo sopra ogni cosa al mondo.

DRUSIANA — Mi sei parente, affine o cos'altro per pretendere d'amarmi?

CALLIMACO — No, è soltanto per la tua bellezza.

DRUSIANA — Per la mia bellezza?!

CALLIMACO — Proprio!

DRUSIANA — Perché? Ti riguarda?

CALLIMACO — Ahimè! Finora poco, ma spero che mi riguardi un domani.

DRUSIANA — Vattene, vattene subito, infame seduttore! Se continui su questo tono riuscirai a sconvolgermi! Sei peggio del demonio!

CALLIMACO — Drusiana mia, non respingere quest'amante che spasima per te, ma rispondi all'amore con l'amore.

DRUSIANA — A questi tuoi allettamenti, non rispondo affatto. La tua sensualità mi repelle e ti disprezzo profondamente.

CALLIMACO — Finora non mi sono arrabbiato perché credevo che, per pudore, tu nascondessi l'effetto che ti suscitava la mia passione.

DRUSIANA — Mi suscita soltanto sdegno.

CALLIMACO — E io credo proprio che cambierai idea!

DRUSIANA — Mai, ci puoi contare!

CALLIMACO — Si vedrà!

DRUSIANA — Pazzo insensato, ti vuoi illudere per forza! Perché ti covi questa speranza vana? Per quale intento, per quale follia hai deciso che io debba cedere ai tuoi capricci, proprio io che da molto tempo ormai mi tengo lontana anche dal talamo coniugale?

CALLIMACO — Guarda, lo giuro su Dio e sugli uomini: non avrò pace e non ti darò tregua finché non ti avrò, foss'anche con le astuzie più subdole! Ci vediamo.

DRUSIANA — Ahimè, Signore Gesù Cristo! A che mi serve aver fatto voto di castità se questo pazzo è rimasto folgorato dalla mia bellezza! Comprendi, o Dio, il terrore, vedi che dolore mi tocca. Che debbo fare? Io proprio non lo so! Se lo denuncio, provo un processo, se taccio e Tu non m'aiuti, non ce la farò a resistere alle sue diaboliche insidie. O Cristo, fammi morire subito nel Tuo nome, perché io non sia la rovina di questo giovane che mi sconvolge.

PRIMO NARRATORE — Non saran pochi coloro che resteranno perplessi di fronte alla disinvoltura del linguaggio di Rosvita in questa scena che si chiude con la morte di Drusiana. Ella pare qui una donna come tante, con la sua bella esperienza di mondo, sicché viene proprio da chiedersi che vita abbia mai fatto prima di farsi suora.

SECONDO NARRATORE — Curiosità destinata a rimanere inappagata. Tutto quel che ci è dato sapere è che a ventitré anni varcò la soglia del convento di Gandersheim, e non ne uscì più. Questo dato ha però soltanto un'importanza marginale per definire il grado di mondanità di Rosvita. Gli elementi per valutare l'uso di mondo di una suora dell'epoca e del rango dell'autrice di questi drammi riguardano piuttosto considerazioni di ordine generale che non personale.

PRIMO NARRATORE — In effetti, i contatti delle suore del decimo secolo con il mondo esterno erano molto più frequenti e vari di quelli di oggi e i loro conventi erano ricchi cenacoli di cultura e ritrovi conviviali. A proposito di queste opere di teatro, ad esempio, esse venivano rappresentate con considerevole affluenza di pubblico, e del più vario.

SECONDO NARRATORE — Oltre alle suore ospiti, vi convenivano prelati e spesso lo stesso vescovo della diocesi col suo seguito di chierici, e nobili dame della famiglia ducale di Sassonia con il loro giro di accompagnatori, dignitari imperiali, eccetera. In fondo alla grande sala del Capitolo, poi, si stipavano gli artigiani dei dintorni e i servi della

gleba della potente e doviziosa abbazia, che, se non avevano proprio ricevuto l'invito, erano pur sempre benevolmente accolti. Non è quindi esatto affermare che Rosvita abbia scritto soltanto per le consorelle operette, per dire, da teatrino di collegio ad uso esclusivo della comunità in ricorrenza di qualche gran festa religiosa, come si usa fare oggi tra le alunne degli istituti retti da monache.

Altra considerazione: l'importanza dell'esperienza culturale. Si tenga presente la grande dimestichezza che Rosvita aveva con la letteratura classica. Tra Ovidio e gli altri poeti elegiaci, Orazio e lo stesso Virgilio, aveva di che attingere esempi di linguaggio amoroso finché ne voleva. Ecco come si spiega la disinvoltura del suo Callimaco, anche nella scena che segue.

SECONDO NARRATORE — Callimaco, disperato per la morte dell'amata, va a trovare Fortunato, il servo che ha in consegna la tomba di Drusiana:

CALLIMACO — Che faccio, Fortunato? Non riesco a strapparmi dal cuore Drusiana, neanche ora che non è più!

FORTUNATO — Poveraccio!

CALLIMACO — Morirò, se tu non inventi qualche cosa.

FORTUNATO — E che ti posso fare?

CALLIMACO — Fammela vedere, anche se è morta!

FORTUNATO — Secondo me, il suo corpo dev'essere intatto, perché come sai, non è stata consunta da una lunga malattia, ma se n'è andata con una febbretta.

CALLIMACO — Come sarei felice, se potessi assicurarmene.

FORTUNATO — Tu pensa a ricompensarmi per bene, e io ti lascio fare quel che vuoi.

CALLIMACO — Intanto prenditi questo poco che ho in tasca, ma stai pur certo che te ne darò ancora, e più di quel che tu t'aspetti.

FORTUNATO — E allora che aspettiamo, andiamo di volata.

CALLIMACO — Voliamo!

FORTUNATO — Eccoti il corpo: non ha volto cadaverico né membra sfatte, fanne un po' quel che vuoi.

CALLIMACO — O Drusiana, animuccia mia, tu non hai mai capito il bene che t'ho voluto, quanto ti ho amato con tutte le forze dell'anima! E tu sempre a respingermi, a contrastare i miei desideri! Ma ora sei in mio potere e posso far di te quel che mi pare.

SECONDO NARRATORE — C'è pronto a questo punto un serpentaccio quanto mai tempestivo che stecchisce amante e complice prima che possano muovere un dito.

PRIMO NARRATORE — La rappresentazione del male nelle sacre allegorie medievali è informata spesso ad un preciso e marcato naturalismo, che esclude, in linea di principio, il compiacimento morboso. Anzi, la rappresentazione corporosa del male è elemento base per conoscerlo e quindi esorcizzarlo. È proprio il carattere iperbolico di certe immagini e situazioni peccaminose che le addita manifestamente al ribrezzo dello spettatore. Esempi di rappresentazioni di tono realistico si hanno del resto anche in affreschi di diverse cattedrali gotiche europee, francesi per lo più. In conclusione le rappresentazioni teatrali alle quali Rosvita destinava queste sue commedie edificanti avevano tutto il tono ed il significato di un rito. L'impegno veristico risultava schiacciato dall'astrazione della rappresentazione, che si risolveva in un puro atto simbolico con il contributo, a quanto ci è dato di sapere, dell'abbigliamento delle suore interpreti, modificato solo leggermente durante le recite.

Puntuale ed immancabile è, infatti, anche in questo *Callimaco* l'ascesa verso la salvezza finale a cui ci si avvia grazie al provvidenziale intervento di Dio in persona e, in un secondo momento, dell'apostolo Giovanni in Sua vece, artefice, questi, di una resurrezione globale, sia pur con esito molto diseguale.

CALLIMACO — Come rimossi il sudario e tentai di violare oltraggiosamente la cara salma, codesto Fortunato lì, che incoraggiò e facilitò il mio delitto, morì per il veleno di un serpente. Ed ecco che mi apparve un giovane dall'aspetto terribile che si affrettò a coprire riguardosamente il corpo denudato. Dal suo volto splendido rimbalzavano sulla tomba faville incandescenti, ed una di queste, di rimbalzo, mi colpì il viso, mentre una voce diceva: « Callimaco, muori per rivivere ». A queste parole spirai.

GIOVANNI — Drusiana, in nome di Cristo, signor nostro, io Giovanni, Suo apostolo, ti dico: resuscita anche tu.

DRUSIANA — Onore e gloria a te, Cristo, che mi hai richiamato in vita.

CALLIMACO — Ora rendiamo grazie al nostro Salvatore che ha fatto risorgere nella gioia anche te, Drusiana cara, che per colpa mia passasti in gravi angustie la tua ultima giornata terrena.

DRUSIANA — O mio venerando padre, beato Giovanni, si addice alla vostra fama di santità, dopo Callimaco, che mi amò di colpevole amore, tirar su anche questo schiavo che gli diede libero accesso al mio corpo dissepolto.

CALLIMACO — No, no! Non si merita la resurrezione chi fu causa dell'altrui perdizione.

GIOVANNI — Ma la nostra religione insegna che chi vuol essere perdonato da Dio in cielo deve perdonare il prossimo suo sulla terra! Per farti contento, comunque, non lo resusciterò io, ma lo farò resuscitare da Drusiana, che ha avuto da Dio questo potere.

FORTUNATO — Chi mi tira su per la mano, chi ha messo una buona parola perché io, Fortunato, rivivessi?

GIOVANNI — È Drusiana.

FORTUNATO — Giovanni, che dici? Drusiana mi ha fatto resuscitare?

GIOVANNI — Per l'appunto.

FORTUNATO — Ma se una morte improvvisa se l'è portata via qualche giorno fa.

GIOVANNI — Sì, ma vive in Cristo.

FORTUNATO — E Callimaco, perché mai se ne sta tutto serio e queto e non dà in ismanie come al solito di fronte a Drusiana?

GIOVANNI — Perché liberato dalla sua insana passione, ora è un vero allievo di Cristo.

FORTUNATO — Ma va!

GIOVANNI — Proprio così!

FORTUNATO — Ah, ma se tu mi dici che Drusiana mi ha resuscitato e che Callimaco crede in Cristo, allora io che campo a fare? Meglio morto che star qui a sorbirmi la loro stucchevole abbondanza di grazie e di virtù!

GIOVANNI — O stupefacente livore del demonio, o malvagità dell'antico serpente che diede ai nostri padri la morte eterna e sempre si dispera sulla gloria dei giusti. Questo scia-

gurato Fortunato, devastato dall'amarissimo veleno del diavolo, è come un albero guasto che produce solo frutti marci. Che sia quindi espulso dal novero dei giusti e cacciato dalla comunità degli uomini timorati di Dio. E se ne vada nel fuoco eterno del supplizio, dove non c'è un attimo di refrigerio.

CALLIMACO — Ecco, guardate, le ferite dei morsi del serpente si gonfiano ed egli si avvia a nuova morte in un baleno.

GIOVANNI — Muoia questo cittadino dell'inferno che per l'invidia del bene altrui rifiutò di vivere!

CALLIMACO — È terribile!

GIOVANNI — Nulla è più terribile dell'invidia, nulla è più scellerato della superbia.

PRIMO NARRATORE — Conclusione davvero edificante, che tra le austere mura di un convento doveva sembrare addirittura esaltante. Lo zelo di missionaria sovrasta tutta l'opera di Rosvita e infonde a queste sue opere per teatro un'innocenza e una purezza d'intenti che traspare anche in scene difficili come quella che segue, tratta dall'*Abramo*:

ABRAMO — Salve, buon oste.

LOCANDIERE — Chi è? Ah, salve viaggiatore.

ABRAMO — Hai un posto per passare la notte?

LOCANDIERE — Sì, certo. La nostra modesta ospitalità la offriamo a tutti.

ABRAMO — E bravo!

LOCANDIERE — Entra, ti faccio preparare subito la cena.

ABRAMO — Grazie mille per la tua calda accoglienza, ma ho da chiederti un favore più grande.

LOCANDIERE — Se posso!

ABRAMO — Prendi questo po' di denaro e fammi venire al tavolo quella splendida figliola che m'han detto che sta qui da te.

LOCANDIERE — E perché la vuoi vedere?

ABRAMO — Ho una gran voglia di conoscerla: m'hanno tutti riempito la testa con la sua bellezza!

LOCANDIERE — E non a torto! È di una bellezza che non ce n'è l'eguale.

ABRAMO — E perciò son pazzo di lei.

LOCANDIERE — Caspita! Vecchio decrepito come sei, ti piacciono ancora le ragazzine! Maria! Vieni un po' a farti vedere da questo nuovo cliente quanto sei bella. Vieni avanti, su!

MARIA — Arrivo!

ABRAMO (*a parte*) — Che coraggio e che forza di volontà mi ci vuole a star qui a vedere questa creatura che ho allevato nella celletta di un eremo, combinata come una meretrice! Ma non debbo assolutamente far trapelare quel che ho nell'animo. Inghiotti le lacrime, vecchio mio!

LOCANDIERE — Hai una bella fortuna, Maria; non soltanto i tuoi coetanei vengono a cercare il tuo amore, ma ora ci si mettono anche uomini frolli di vecchiaia.

MARIA — A chiunque mi ama rendo amore per amore.

ABRAMO — Maria, vieni qui a darmi un bacio!

MARIA — Non solo ti do un bacetto, nonno, ma voglio buttarti le braccia intorno a quel tuo collo di vecchio e coprirti di carezze.

ABRAMO — Son qui per questo!

MARIA (*a parte*) — Che cos'è questo strano odore? Che profumo stranissimo respiro? Ah, ecco che cosa mi ricorda: è l'aroma particolare della mia lontana purezza.

ABRAMO (*a parte*) — Adesso mi tocca recitare la parte del galletto. Non mi devo assolutamente far riconoscere, se no la ragazza scappa a nascondersi per la vergogna.

MARIA — Oh, povera me! Com'ero in alto e in che abisso di perdizione sono precipitata!

ABRAMO — Suvvia! Questo è il luogo per far bisboccia, non per lagnarsi!

LOCANDIERE — Maria, ma che ti prende, perché tiri di quei sospiri? Perché hai il viso rigato di lacrime? Son due anni che pratici questa casa, e non ti sei mai lamentata di nulla, non hai mai detto una sola parola un po' triste.

MARIA — Ah, magari fossi morta tre anni fa! Non sarei arrivata a questa vergogna!

ABRAMO — Oh, io non son venuto qui per piangere i tuoi peccati, ma per spassarmela con te. Animo!

MARIA — Ho avuto un momento di rimorso che mi ha fatto parlare così. Ma ora via, mangiamo e stiamo allegri. Come hai detto bene tu, questo non è il momento del « mea culpa ».

ABRAMO — Bene, bravo oste, ci hai dato da bere e da mangiare proprio come si deve. E adesso fammi alzare e lascia che riposi le mie stanche membra su un buon letto e in santa pace.

LOCANDIERE — Come comandi.

MARIA — Tirati su, signor mio, che vengo con te.

ABRAMO — Ah, questo sì che mi garba. Nessuno mi smuoverebbe di qua se tu non venissi con me.

PRIMO NARRATORE — Era Abramo un santo eremita che aveva raccolto nel suo rifugio solitario la nipote Maria, quand'era ancora una bimbetta di otto anni, rimasta orfana. Cresciuta nelle mortificazioni e nei digiuni, la ragazza se n'era fuggita con un falso monaco e, abbandonata da costui, s'era ridotta a far la prostituta. Lo zio Abramo, sant'uomo, si sobbarca ad andare a trovarla per ricondurla sulla retta via.

SECONDO NARRATORE — La pur improba fatica di Abramo è un giochetto da ragazzini in confronto all'impresa che si accolla un altro eremita, Pafnuzio, nel dramma omonimo che Rosvita scrisse dopo l'*Abramo*, forse stimolata dalle lodi che questo aveva riscosse. Pafnuzio è alle prese con una meretrice incallita con la quale non ha niente da spartire, ma che si è fitto in capo di redimere ad ogni costo per moralizzare la vita della città « appetata » dalle arti di Taide.

PAFNUZIO — Sei qui dentro, Taide, sto cercando di te.

TAIDE — Chi è questo sconosciuto che mi parla?

PAFNUZIO — Un tuo spasimante.

TAIDE — Beh, a chiunque m'ama rendo amore per amore.

PRIMO NARRATORE — La battuta « A chiunque m'ama rendo amore per amore » è pressoché identica a quella dell'*Abramo*, proprio perché essa costituiva una formula convenzionale usata per designare il personaggio della prostituta nella commedia classica, formula che Rosvita tiene ad esibire con un pizzico di vanità letteraria. Al nostro gusto, avvezzo a considerare le opere di teatro in termini di rappresentazioni di caratteri psicologici, essa può sembrare una stanca ripetizione, ma Rosvita a corredare di sfumature caratteriali i suoi personaggi, a farne dei tipi complessi ed autonomi non ci pensava per niente. A lei interessava la rappresentazione della lotta tra il bene e il male, e l'incontro della peccatrice col suo redentore si prestava ottimamente allo scopo per la particolare pertinenza simbolica. In altri termini, proprio per la semplicità del simbolo: la vittoria sul male che portiamo dentro, ottenuta grazie alla mediazione di una coscienza illuminante. In questo senso il teatro di Rosvita partecipa di un tratto essenziale di tutta la produzione drammatica sacra del Medioevo, che, dopo di lei, avrà questo carattere fondamentalmente e deliberatamente rituale per oltre cinque secoli.

Non è possibile infatti supporre che la ripetizione della battuta possa essere frutto di una svista dell'autrice! Si tratta, invece, proprio di un'autocitazione fatta allo scopo di sottolineare la identità del tema e di prospettare questo *Pafnuzio* come una variante dell'opera precedente. Più o meno secondo lo schema delle « variazioni musicali », con gli stessi caratteri di autonomia e di originalità nei confronti dell'opera-base.

SECONDO NARRATORE — E infatti le differenze tra le due opere, a parte le pochissime battute registrate poc'anzi, sono radicali: i due protagonisti pur esercitando, diciamo così, la stessa professione, riflettono due schemi tipologici distinti: eremita semplice, accorato, un po' grezzo l'*Abramo*, monaco raffinato erudito e controllato il Pafnuzio, che, tra l'altro, si circonda della sua brava corte di discepoli. Atto primo, scena prima.

DISCEPOLO — Maestro, perché mai hai il volto scuro e non sereno come al solito?

PAFNUZIO — Chi ha il cuore preoccupato, ha il volto contristato.

DISCEPOLO — E perché sei preoccupato?

PAFNUZIO — Per un'offesa fatta al Creatore.

DISCEPOLO — Quale offesa, di grazia?

PAFNUZIO — Quella ch'egli sta patendo proprio dalla creatura che fece a sua immagine.

DISCEPOLO — Parli che metti paura!

PAFNUZIO — Sebbene la sua maestà impassibile non possa essere scalfita dalle offese, tuttavia, se con una metafora mi è consentito attribuire a Dio un po' della nostra fragilità, dimmi tu quale più grande oltraggio si può concepire della ribellione del mondo minore contro colui che tiene sottoposto e perfettamente obbediente al suo comando il mondo maggiore.

DISCEPOLO — E chi sarebbe il mondo minore?

PAFNUZIO — L'uomo.

DISCEPOLO — Ma quale uomo?

PAFNUZIO — Tutti gli uomini.

DISCEPOLO — Non capisco.

PAFNUZIO — Non è da tutti.

DISCEPOLO — Spiegamelo!

PAFNUZIO — Sta' a sentire.

DISCEPOLO — Son tutt'orecchi.

PAFNUZIO — Così come il mondo maggiore, quantunque costituito da quattro elementi fra loro contrari, tuttavia, in conformità con...

PRIMO NARRATORE — L'esposizione delle teorie sull'umanità di maestro Pafnuzio potrebbe risultare un po' pesante per gli ascoltatori, benché sarebbe molto interessante starla a sentire, in quanto, nel corso della lunga dissertazione, Rosvita ci si rivela, con un po' di ostentazione, ammettiamolo pure, donna di vastissima cultura e dimostra di conoscere a menadito molte opere di teorici medievali come *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella, il *Fragmentum Censorini*, le *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* di Cassiodoro, il *De Musica* di Boezio, nonché la filosofia dei Pitagorici. A questi elementi di cultura per lei contemporanea, venivano ad aggiungersi la conoscenza profondissima delle Sacre Scritture da un lato e la dimestichezza con gli scrittori latini da Terenzio a Orazio, da Ovidio a Virgilio dall'altro, a formare un quadro davvero ragguardevole della cultura di questa monaca dell'età

di mezzo. Mi è sembrato doveroso mettere in luce questo bagaglio di erudizione letteraria della Monaca di Gandersheim, ed ora andiamo pure avanti.

SECONDO NARRATORE — A questo nostro panorama antologico dell'opera di Rosvita mancano ancora il *Dulcizio* e la *Sapienza*. Ometteremo il primo sia perché potrebbe apparire quasi un abbozzo della seconda, sia perché il suo piglio decisamente farsesco, non supera i limiti del proprio schema, manipolando con frettolosa goffaggine clamorosi espedienti comici, tutti affidati a soluzioni mimiche e al gioco scenico.

PRIMO NARRATORE — Il dramma di *Sapienza* si ispira anch'esso alla tradizione agiografica latina e greca del quinto e sesto secolo, che però, in questo frangente, è molto avara di particolari, al punto che fin la data e il luogo della vicenda sono incerti e si sbanda dai tempi di Adriano a quelli di Diocleziano e tra le località di Roma e di Bitinia in Asia Minore.

SECONDO NARRATORE — È comune convincimento di studiosi, quindi, che Rosvita, a corto di documentazione, abbia qui lavorato di fantasia più del solito, anche perché aveva a portata di mano uno spunto ispiratore.

PRIMO NARRATORE — Sul monastero di Gandersheim aleggiava, al suo tempo, lo spirito indomito della duchessa Oda di Sassonia, moglie del fondatore dell'Abbazia, il duca Liudolfo, morta alla fine del secolo nono ultracentenaria proprio a Gandersheim, dove si era ritirata con tre figlie, tutte premorte. Il personaggio era oggetto di particolare venerazione presso le suore della generazione successiva (tra le quali era appunto Rosvita), che ne attendevano la beatificazione, destinata ad accrescere il lustro del già famoso monastero.

Dunque, *Sapienza* è giunta a Roma con le tre figlie: *Fede*, *Speranza* e *Carità*...

SECONDO NARRATORE — Si tratta ovviamente di nomi allegorici! A qualcuno potranno sembrare frutto di scarsa fantasia, ma sarebbe fuori luogo andare a cercare la fantasia nella scelta dei nomi allegorici e pretendere di giudicarli alla stregua della trovata di una barzelletta in cui ci fosse, poniamo, un signore che si chiamasse *Beoncini*. Perché *Beoncini* vuol essere uno pseudonimo grottesco di un signore che beve vino, mentre in Rosvita la bambina che si chiama *Fede* significa proprio la *Fede*, la piccola *Speranza* la *Speranza*, e *Carità* esattamente la *Carità*. Non si tratta di nomignoli allusivi, bensì di riferimenti allegorici.

PRIMO NARRATORE — Dunque, *Sapienza* è arrivata a Roma con le figlie:

ANTIOCO — Grande Imperatore Adriano, abbiamo un guaio: una donna straniera è giunta ora a Roma accompagnata dalle sue tre creature.

ADRIANO — E dimmi, fido Antioco, di che sesso sono le creature?

ANTIOCO — Tutte femmine.

ADRIANO — E allora, che danno vuoi che possa venire allo stato dalla presenza di queste femminucce?

ANTIOCO — Guarda, enorme!

ADRIANO — E quale?

ANTIOCO — È finita la pace!

ADRIANO — In che modo?

ANTIOCO — Nel modo peggiore che esiste per rovinare la concordia e la pace in un paese: con la differenza di religione.

ADRIANO — Ah, nulla di più grave e di più deleterio. Basta vedere il mondo romano da ogni parte infettato dal sangue versato dai Cristiani.

ANTIOCO — Questa donna di cui ti parlo va esortando tutti ad abbandonare il culto dei nostri avi e a votarsi alla religione cristiana.

ADRIANO — E le sue esortazioni hanno effetto?

ANTIOCO — Altro che! Le nostre mogli hanno già cominciato a dar segni di intolleranza e a non voler più mangiare nè dormire con noi.

ADRIANO — Confesso che è pericolosa, chiamatela.

ANTIOCO — Come ti chiami, straniera?

SAPIENZA — Sapienza.

ANTIOCO — Non far tante chiacchiere e vieni a palazzo.

ANTIOCO — Quello che vedi lì seduto sul trono è l'Imperatore in persona: preparati bene quel che devi dire.

SAPIENZA — Il precetto di Cristo ce lo proibisce, promettendoci in cambio una insuperabile sapienza.

ADRIANO — Sono queste, Antioco?

ANTIOCO — Proprio loro, Adriano.

ADRIANO — Sono incantato dalla loro bellezza e non posso non ammirare assai la dignità del loro portamento.

ANTIOCO — Signor mio, adesso non ti mettere ad ammirarle! Ma cerca di convincerle a venerare gli dei!

ADRIANO — Che ne diresti se introducessi un discorso cortese, per vedere se mi danno retta?

ANTIOCO — Sarebbe meglio; la fragilità femminile cede facilmente alla cortesia.

ADRIANO — Illustre matrona, ti invitiamo con calma e cortesia a venerare gli dei. Così facendo, potrai anche godere della nostra amicizia.

SAPIENZA — Non ho nessuna intenzione di compiacerti né adorando gli dei, né diventando tua amica.

ADRIANO — Non ci far perdere la pazienza, vero? Finora nutriamo soltanto paterno affetto per te e per le tue figliole.

SAPIENZA (*a parte*) — Bambine mie, non vi fate intenerire dalle ruffianerie di questo serpe infernale, ma schifatelo come me.

FEDE (*a parte*) — Mamma, ci dà la nausea e disprezziamo le sue sciocchezze.

ADRIANO — Che vai mormorando?

SAPIENZA — Niente, dicevo due parole alle bambine.

ADRIANO — Mi sembri di stirpe nobile, dimmi di dove vieni, come nasci e come ti chiami.

SAPIENZA — Benché noi cristiani non dobbiamo dare gran peso alla nobiltà del sangue, non nego di essere d'illustre famiglia.

ADRIANO — Non ne dubito davvero!

SAPIENZA — I miei genitori furono tra i più insigni principi della Grecia e mi chiamo Sapienza.

ADRIANO — Lo splendore della nobiltà illumina la tua persona e la sapienza del tuo nome è riflessa sul tuo volto.

SAPIENZA — Invano mi vai lusingando: non mi piegherò ai tuoi complimenti.

ADRIANO — Ora dimmi, perché sei venuta a Roma e perché te ne vai fra la nostra gente.

SAPIENZA — Semplicemente per diffondere la Verità, far conoscere alle genti la Fede che voi combattete e consacrarmi a Cristo con le mie figliole.

ADRIANO — Dimmi i loro nomi.

SAPIENZA — La maggiore si chiama Fede, la seconda Speranza, la più piccola Carità.

ADRIANO — E quanti anni hanno?

SAPIENZA (*a parte*) — Bambine, vi piacerebbe che confondessi questo sciocco con una dissertazione d'aritmetica?

FEDE — Sì, sì, mamma, staremo attentissime.

SAPIENZA — Imperatore, vuoi sapere l'età delle mie piccole? Ti servo subito: Carità ha compiuto un numero d'anni diminuito parimenti pari, anche Speranza un numero diminuito, però parimenti dispari; Fede, invece, un numero superfluo parimenti pari.

ADRIANO — Con una risposta simile hai fatto in modo che io ignori totalmente quello che ti ho chiesto.

SAPIENZA — È logico, perché queste definizioni non si riferiscono ad un numero solo, ma ne comprendono parecchi.

ADRIANO — Parla più semplicemente, guarda, perché io non ci arrivo.

SAPIENZA — Carità ha compiuto due olimpiadi, Speranza due lustri e Fede tre olimpiadi.

ADRIANO — Chiaro, ma perché il numero otto, che forma due olimpiadi e il dieci che fa due lustri me li chiami diminuiti, e invece il numero dodici, che comprende tre olimpiadi, pretendi che sia superfluo?

SAPIENZA — Perché si chiamano diminuiti tutti i numeri le cui parti sommate fanno una cifra inferiore a quella che compongono, come l'otto. Infatti, la metà di otto è quattro, la quarta parte è due, e l'ottava parte è uno: quattro, più due, più uno fanno sette. Allo stesso modo il dieci ha per metà il cinque, per quinta parte il due e per decima l'uno che, sommati insieme, fanno otto. Al contrario si chiama superfluo quel numero che risulta inferiore alla somma delle sue parti, come il dodici. Sta' attento, Imperatore: la metà di dodici è sei, la terza parte è quattro, la quarta parte è tre, la sesta parte è due e la dodicesima parte è uno: sommali tutti e hai sedici. Né posso tacerti del nu-



3 - Carlo Corci: *La baladiera verde* (1978)



6 - Carlo Coresi: *Tre figure* (1942-43)

mero principale, che è quello che si trova come termine medio tra due contrari uguali, mentre si dice perfetto quel numero che è esattamente eguale alla somma delle sue parti, senza aumenti né diminuzioni, come è il sei le cui parti, vale a dire tre, due e uno, addizionate, danno proprio il sei. Per la stessa ragione ventotto, quattrocentonovantasei e ottomilacentoventotto si chiamano numeri perfetti.

ADRIANO — E i rimanenti numeri?

SAPIENZA — Tutti superflui o diminuiti.

ADRIANO — E il numero parimenti pari, qual'è?

SAPIENZA — Quello che si può dividere in due parti eguali, e queste parti ancora in due eguali, e le parti delle parti in due parti eguali ancora e così via finché non si arriva all'unità indivisibile, come l'otto, il sedici e tutti i loro multipli.

ADRIANO — E i numeri parimenti dispari quali sono?

SAPIENZA — Tutti quelli che consentono, sì, la divisione in due parti eguali, ma queste parti risultano subito indivisibili, come il dieci e tutti quelli che risultano nel raddoppio di un numero dispari. Infatti numeri tali sono il contrario di quelli di prima, perché in quelli è divisibile anche il termine parziale, mentre in questi se sarà pari la denominazione, la quantità sarà dispari, se la quantità sarà pari, sarà dispari la denominazione.

ADRIANO — Scusa, sa', ma io non so che vogliono dire le espressioni: termine, denominazione e quantità che hai menzionato finora.

SAPIENZA — Quando un certo numero di numeri è disposto nell'ordine il primo termine si chiama il minore, e l'ultimo il maggiore. Quando nel fare una divisione indichiamo di quale parte del numero si tratta, facciamo una denominazione; quando invece diciamo quante unità stanno in ogni parte, quella è una quantità.

ADRIANO — Uhm... e dimmi, qual'è il numero disparimenti pari?]

SAPIENZA — È quello che consente non una divisione sola, come il parimenti pari, ma anche due e talvolta tre e più ancora, e tuttavia non arriva mai all'unità indivisibile.

ADRIANO — Oh, che meticolosa e intricata disquisizione è nata dall'età di queste ragazzine!

STORICO — Ci pare d'obbligo informare chi ascolta che Rosvita trae tutta la sua sapienza matematica qui sfoggiata con legittima ostentazione dal *De Institutione Arithmetica* di Boezio, autore che la Nostra conosceva benissimo. E mi permetto di aggiungere che, se

avessimo ascoltato anche le teorie di Pafnuzio, avremmo potuto renderci conto assai meglio della vastità della sua cultura. Riconosco che Rosvita fa un certo sfoggio di erudizione in questo passo della sua *Sapienza*, e del resto anche altrove mostra un notevole apprezzamento delle proprie doti intellettuali. Nella lettera di accompagnamento di queste sue commedie, che inviava a certi sapienti protettori per averne un giudizio, comincia, è vero, col definirsi « una povera ignorante priva di qualsiasi dote particolare », ma poi finisce per riconoscere che « la bontà divina » le ha dato « uno spirito acuto » e aggiunge che, per metterlo a frutto:

ROSVITA — « Se mai potei raccogliere qualche filo, o anche qualche brandello strappato al vecchio abito della filosofia, ho cercato di introdurlo in questo libretto... Perché il Dispensatore dell'ingegno fosse lodato in me tanto più giustamente, quanto più tarda si ritiene che sia la mia intelligenza di donna ».

PRIMO NARRATORE — Del resto, se era veramente donna eccezionale, non c'è da scandalizzarsi se ogni tanto le scappa di darne un saggio! E ora vediamo Sapienza e prole come vanno a finire.

SECONDO NARRATORE — Rendendosi conto che con la madre non ci può, Adriano prova con le bambine.

ADRIANO — Fede, guarda, l'immagine veneranda della grande Diana, offri sacrifici alla sacra dea, perché ti sia propizia.

FEDE (*a parte*) — Che razza di ordine stupido, degno di tutto il disprezzo possibile.

ADRIANO — Che vai mormorando con tanto sussiego, chi prendi in giro con quelle smorfiette?

FEDE — Schernisco la tua scemenza e prendo in giro la tua insensatezza.

ADRIANO — La mia, che?

FEDE — La tua insensatezza, sì!

ANTIOCO — Fede, parli dell'Imperatore?

FEDE — Proprio di lui, Antioco.

ANTIOCO — Ma vergognati!

FEDE — Come si fa ad essere così stupidi ed insensati da pretendere che uno veneri un metallo e disprezzi il Creatore dell'universo?

ANTIOCO — Fede, sei ammattita?

FEDE — Antioco, sei un bugiardo!

ANTIOCO — Questo è il massimo della follia, è il colmo della deficienza! Oooooh, ti rendi conto che hai dato dello scemo al signore del mondo?

FEDE — Gliel'ho dato, glielo do e glielo darò finché vivrò.

PRIMO NARRATORE — Maleducatina la ragazzina, penserà qualche ascoltatore e gli sarà sembrato di sentir parlare una bambina educata col metodo Montessori, quando è in vena di far capricci. Ma i raffronti con il mondo d'oggi risultano vieppiù inattuabili. Provi un po' l'incauto ascoltatore ad immaginare la sua piccola montessoriana flagellata, messa sulla graticola con i seni amputati, come capitò a Fede oppure frustata, dilaniata e gettata in una pentola d'olio bollente come fu Speranza, resistere imperterrita fino alla morte, e cerchi di figurarsela a patire quel che toccò a Carità.

ADRIANO — Antioco, che ti succede, perché mi torni più tetro del solito?

ANTIOCO — O sommo Adriano, quando saprai il perché non sarai allegro neanche tu!

ADRIANO — E parla, che aspetti?

ANTIOCO — Quella sfrontata Carità, che mi hai consegnato per la tortura, la ragazzina più piccola, sì, prima è stata flagellata in mia presenza, ma non s'è neanche graffiata la sua pellina delicata. Poi l'ho buttata nella fornace già incandescente di calore...

ADRIANO — Perché la tiri tanto per le lunghe, dimmi com'è finita.

ANTIOCO — La fiamma si è improvvisamente propagata e cinquemila uomini sono morti carbonizzati.

ADRIANO — E quella che ha fatto?

ANTIOCO — Chi, Carità?

ADRIANO — Certo, e chi se no? Dimmi!

ANTIOCO — Se ne andava sorridente, tra lingue di fuoco e nugoli di fumo osannando al suo Dio. Chi l'ha vista più da vicino assicura che tre giovanetti biancovestiti le camminavano accanto.

SECONDO NARRATORE — La bimba foriera di tali disastri nazionali è barbaramente decapitata, e la loro madre d'avorio in capo ai tre supplizi delle figlie è molto giù, e deve

ricorrere alla piet  delle matrone romane perch  l'aiutino a dar sepoltura alle bambine. La baldanza con cui esortava le sue creature a resistere ai tormenti ricordando loro che le aveva nutrite pi  che aveva potuto col latte materno per affidarle allo Sposo celeste, perch  a lei spettasse di chiamarsi suocera del re eterno,   scomparsa dalla sua voce quando, rimasta sola sulle loro tombe, invoca dal Cristo una rapida morte liberatrice.

SAPIENZA — Adoro te, perfetto Dio e vero Uomo, che hai promesso a tutti coloro che nel tuo Nome avessero rinunciato ai godimenti dei beni terreni e avessero amato Te pi  della propria famiglia, la giusta ricompensa e la vita eterna.

Animata dalla speranza di questa promessa, ho fatto tutto quel che mi hai chiesto, sacrificando, di mia volont , tutta la prole che avevo partorito. Ma ora, o Misericordioso, non tardare a mantenere quella tua promessa e fa' che abbia la gioia di riunirmi in cielo alle mie bambine che ti sacrificai senza esitare. Fa' che io possa ascoltarle in letizia quando cantano un nuovo inno seguendo te, agnello della Vergine. Anche se non potr  intonare un canto verginale fammi degna di lodarti con esse, tu che sei come il Padre e con Lui e con lo Spirito Santo sei l'unico re dell'ordine superiore medio e inferiore e regni e governi immortale nei secoli per l'eternit !

PRIMO NARRATORE — Con questa altissima implorazione la monaca di Gandersheim conclude le sue opere drammatiche lasciandoci con la configurazione di una donna che riassume in s  tutta la umanit , la purezza e la forza delle virt  cristiane. Sfuggendo ai moderni schemi di una tipizzazione della donna affidata a generici motivi di fragilit , di civetteria e di sensitivit , Rosvita ci prospetta una dimensione della femminilit  estremamente violenta, fortemente simbolica e molto risentita.

Essere donna, per lei, ha avuto un rilievo che   difficile valutare nella sua entit , anche perch  in gran parte confinato nella sfera dell'inconscio, ma che si impone in modo quasi fisico nel rigore con cui si accanisce a denunciare il male, e trova testimonianza diretta in una sua pagina, testimonianza che appare tanto pi  toccante, quanto pi    acuta e precisa.

ROSVITA — « Se per pudore avessi trascurato di trattare questi argomenti, non avrei potuto condurre a termine il mio proposito, n  avrei potuto esaltare, per quanto sta in me, la gloria delle anime innocenti, poich  quanto pi  le dolci parole degli amanti sono atte a sedurre, tanto pi  alta   la gloria dell'aiuto divino e tanto pi  splendido   il merito di quelli che trionfano, specialmente quando si vede vittoriosa la fragilit  femminile, e la forza maschile domata e confusa. »

LETTERATURA ITALIANA

Narrativa

Tutta la vita di Alberto Savinio

Andrea De Chirico, in arte Alberto Savinio, si era recato ventenne a Parigi, nel 1911, dove, dal professionismo quale concertista di piano, i suoi interessi si vennero orientando verso il teatro d'opera e s'arricchirono d'una attiva partecipazione alle forme d'avanguardia letterarie e pittoriche. La guerra lo riportava in Italia. Combatté in Macedonia, e quell'esperienza militare lievitò a fondo nella sua narrativa. Del '27 la sua prima esposizione di pitture, a Parigi, dove era tornato nel '26. Continuò a coltivare con ricca originalità, anche dopo il definitivo ritorno in Italia, l'opera e il balletto, alle creazioni quale autore in campo musicale accompagnando quelle di regista e scenografo, e sostenendo e chiarendo le forme della propria arte, nei vari campi in cui questa s'esprimeva, attraverso una ricca attività saggistica. A Parigi si era formato nell'ambiente del surrealismo: ma se André Breton gli aveva detto che a capo di quel movimento erano i due fratelli Giorgio De Chirico e Alberto Savinio, questi, per quanto lo concerneva, precisava che se il surrealismo è

la rappresentazione dell'informe, il suo eventuale surrealismo vuole invece « dare forma all'informe e coscienza all'incosciente »⁽¹⁾. Non sorprende quindi che lo ritroviamo collaboratore della « Ronda », che conciliava libertà creativa e coscienza culturale. Riconosceva funzione determinante alle sensazioni e alle esperienze della infanzia, dai primi suoi scritti alle raccolte *Achille Immamorato*, del '38, e *Tutta la vita*, del '45, poi arricchita nel '53 con la raccolta precedente e con un gruppo di inediti. L'editore Bompiani ripresenta ora *Tutta la vita* come occasione a riesaminare nella sua parte centrale l'attività di Savinio. Gli inediti sono da assegnare al periodo successivo alla prima guerra.

Assumono valore nella sua narrativa alcuni temi, nei quali rappresentò quanto attribuiva, all'infanzia, d'illuminante energia destinata a lunghi sviluppi, e le convinzioni politiche della maturità, legate anche all'esperienza della guerra. La responsabilità dei fatti strumentali, con i loro stretti vincoli, nel linguaggio, nella ricerca etimologica, è avvertita da Savinio nella vicenda più terrestre, fisica, dell'uomo, e negli oggetti, nella natura: le soluzioni stratificate nella storia cadono, liberando una possibilità di commutazioni e meta-

(1) Alberto Savinio, *Tutta la vita*, Milano, Bompiani, 1969, p. 8.

morfosi, un alternarsi, in un comune ritmo vitale, di scambi tra oggetti e persone, e una atemporalità che introduce, nel mondo d'oggi, personaggi mitologici. Un processo ininterrotto di metamorfosi si cristallizza, nei racconti, in alcuni valori legittimati con la misura difficile di un'ironia che ha solo sostanza, però, fantastica. Le presenze mitologiche sono comuni alle due raccolte: nella più recente, *Tutta la vita*, prevale il caso narrato, l'esito singolare; nell'altra la struttura è più semplice, sufficientemente espressa nella presenza, nell'intervento, entro il corso delle normali leggi, d'una ulteriore dimensione atemporale e mitica, che richiama ad affermazioni e principii, in arte, ai quali gli sembrava d'essersi solo lui serbato fedele, col passar degli anni. Si ricordi che diceva la pittura un prolungamento delle cose: « dell'essenza delle cose, dell'immagine delle cose ». Tale prolungamento, risulta, nella narrativa, più netto ove si articola in combinazioni mitologiche, in rapporti e commutazioni tra oggetti ed esseri umani, che, con maggior forza sovvertitrice, comunicano alla realtà, alla vita, un senso di liberazione; altre volte, invece, si ordina in episodi narrativi, più diffusamente. E, pur tra questi ultimi, con risultati eccellenti, cioè di libera invenzione, che fanno pensare in qualche caso a Palazzeschi, affine sotto certi aspetti per indipendenza dalla tradizione ma in un fondo di aderenza al passato, sentito come natura e riflessi di questa nelle opere d'arte. Più indiretta qualche consonanza con Bontempelli. Della raccolta più recente, *Tutta la vita*, eccellenti *Il suo nome*, *Paradiso terrestre*, *La pianessa*, che citiamo puramente a titolo indicativo. Diversa intensità e ariosità, tuttavia, nei racconti d'*Achille innamorato*: nel *Frutto del peccato*, *Il vecchio pianoforte*, *Derby reale*, *Villeggiatura*. E anche qui l'elenco potrebbe prolungarsi. La serie dei fatti, in questi racconti, sembra seguire quella particolarissima coerenza che è dei sogni, ma vi agisce sempre una improvvisa tensione ironica, un sorriso che attinge a una complessità, a un intrico quasi di situazioni o di proposte, e che dimostra la presenza, il controllo razionale dello scrittore, che misura valore, e conseguenze, delle apparizioni cui dà vita. Non è possibile cogliere distin-

tamente nei temi o nei singoli casi dei vari racconti, che abbiamo pur voluto indicare come suggerimento per una lettura iniziale, il concretarsi dei modi singolari in cui s'esprime una creatività così sempre in bilico tra un'eccezione e un equilibrio ove tutto viene posto fuor dai cardini, abolito ogni rapporto e tempo reale. È un risultato che non si coglie nelle occasioni narrative, nelle vicende, ma nello svolgersi spaziato e complesso, intricato, e pur col rilievo d'un disegno netto, dei singoli racconti. Ed è a un invito a una lettura, o a una rilettura, che vuol riuscire quanto s'è indicato in questa nota.

Il dissenso di Libero Bigiaretti

Un senso come di disamore ricorre nella narrativa di Bigiaretti: disamore che sa cattivarsi la complicità dei lettori e diventa un interesse indipendente da quanto comunemente si intende per intreccio. Tale interesse, contrastato, amaro, che ha un proprio umore complesso, un'attrattiva segreta, porta l'autore non a descrivere, rappresentare, ma a proporre, ipotizzare, come in una confessione in equilibrio tra ragioni opposte e necessarie al loro chiarirsi reciproco. Gli inizi e lo svolgersi in varie direzioni della sua narrativa convergono in questo carattere, a partire da *Esterrina*, del '42, la cui disponibilità lirica si sostanzia in un domestico demoniaco connesso con la sua passione d'immigrato in Roma, e col gusto di scavare in diversi ambienti della città, ora in forme irreali, ora con analisi d'ordine sociale, coincidenti col neorealismo del dopoguerra: dal *Villino*, del '46, a *Carlone*, del '50. Queste e altre direzioni trovano una mediazione nel prevalere d'un discorso diretto, come in *Un discorso d'amore*, del '48, ripreso con *Disamore*, del '56: una lettera del protagonista a una donna il primo, e la replica di questa, l'altro. La forma più pregnante e intima, di confessione quasi, s'esprime in particolare nelle donne: come ne *La controfigura*, un romanzo del '68, e in questa raccolta di racconti *Il dissenso* (editore Bompiani): figure che emanano una prima

impressione urtante ma necessaria perché l'autore-protagonista ne recuperi la ragion d'essere, aprendo un cerchio d'attivo interesse, un confronto sottile, indiretto, con l'antagonista femminile.

L'autore, nei racconti del *Dissenso*, espone una situazione, scorciata, che pure è sufficiente a caricare d'uno stimolo di ricerca, d'inchiesta, dibattito, il nucleo da cui muove il racconto. Preme all'autore portar casi e figure, in apparenza fortuiti, magari improbabili, a caricarsi d'una tensione razionale: quanto spiega un carattere quasi di racconto « filosofico » e un interesse di natura morale reperibile al fondo dei casi narrati. Ma è da intendersi: l'indole morale si esprime, in Bigiaretti, come bisogno di rendere coscienti e di portare alle ultime conseguenze le ragioni d'una irrisolta interna difficoltà, elemento autobiografico, quasi una offesa o una ferita non sanata ancora, ch'è all'origine non solo ma essenziale a intendere il difficile chiarirsi dei suoi interessi. Di qui viene che non tenda a presentare secondo un ordine cronologico i racconti; che riprende, ritocca: attuali sempre, per la possibilità d'aggiungere una stratificazione, ulteriormente illuminante, nel giuoco di rapporti in cui si esprime la perpetua sospensione che li rende insieme provocanti, e, nel loro ultimo significato, indeterminati. Così ordinò i *Racconti*, nel '61, per motivi, per gruppi; e in quattro gruppi son divisi i dodici racconti del *Dissenso*, scritti negli ultimi cinque anni, ma tutti ripresi nel '69. Titoli dei quattro gruppi: *Dentro Roma*, *Amori carciati*, *Irreale minimo*, *Carta e stampa*. Le ragioni autobiografiche a volte vi sfiorano un animo polemico. Tra i racconti del secondo gruppo, *In bicicletta* si serve d'un ricorso alla memoria, che, frequente in Bigiaretti, non serve bene a quel bisogno di chiarimento razionale, in cui è pur l'aspetto più positivo della sua narrativa. Intensi i ritratti femminili di *L'altra campana* e *L'indolente*. Nel primo, una donna costringe il protagonista a un ricordo da cui vorrebbe rifuggire: nasce, dalle parole della donna, un procedere, più che della memoria, della coscienza: involontario, e che prospetta un'opposta versione di quella, accomodante, in cui s'era placato in apparenza, l'uomo, d'un suo amore finito: ma, finito davvero? La petu-

lante intrusa lascia sconvolto un sottosuolo ch'era già ambiguo. E ne è risolto l'ipocrisia de *L'indolente*: una rivalsa, astratta, di noie e scacchi in amore. *Il trapianto* è la lettera d'un uomo cui è stato fatto il trapianto del cuore, alla donna del donatore: una storia che s'accampa nel vuoto: quello di un'altra esistenza, del morto, donatore, e del passato del protagonista, cui prima dell'intervento era inibita un'esperienza amorosa. Ora cerca di innestarsi in una vita, tenta una relazione sentimentale: ma, conclude la lettera: « Presto, per favore »: che accetti di vederlo; e quel « presto » apre il vuoto d'un passato, che è come una voragine, e d'un futuro estraneo. *Amori carciati*, è il titolo di questo gruppo di racconti; ma vale per tutti, come l'altro, che dal primo racconto passa al volume: *Il dissenso*. Un dissenso intimo, che è la materia non autobiografica ma di una indagine razionale diretta a districare i moventi dei suoi interessi di scrittore, a lungo tenuti su una trama di ipotesi narrative, di esperimenti, espressivi, e strutturali, diversi, ma concorrenti a creare quel taglio indiretto entro strati comunicanti per rapporti d'ipotesi, suggestioni, che è caratteristico del suo narrare, e che abbiamo se pur di scorcio indicato. E come non serve una collocazione cronologica della sua opera, ancora tutta portata su un chiarimento delle sue basi effettive, così poco rende allineare la sua opera per rapporti, come oggi pur usa fare, di generazioni: nato nel 1906, Bigiaretti presenta un'opera indipendente complessivamente da quella degli scrittori della sua generazione e di quelle immediatamente successive: comunica con l'una e con le altre, ma liberamente e indipendentemente, come è pur giusto.

***Il crematorio di Vienna* di Goffredo Parise**

Due romanzi hanno assicurato un generale consenso a Goffredo Parise: *Il prete bello*, del '54, e *Il padrone*, del '65, al quale si richiama per il tema questo *Crematorio di Vienna* (edito da Feltrinelli): trentatré brevi capitoli che, per più d'un terzo, sembrano costituirsi in una libera struttura di

racconto unitario, ma poi cedono a un allineamento occasionale, e la numerazione non risponde più ad alcun senso di continuità coerente. Già negli altri suoi romanzi, sul tema o sui protagonisti centrali prevalevano situazioni marginali, arbitrarie, che gli consentivano di dar sfogo liberamente a umori improvvisi, indipendenti da un qualunque rigido ordine di fatti. Disposizione spontanea in lui, fin dal primo racconto, *Il ragazzo morto e le comete*, del '51, caratterizzato da una prosa lirica, aperta a esiti fantastici o visionari, a cui risalgono una discontinuità, o una indifferenza tematica e stilistica, che si riflettono nel suo esser passato, nei libri successivi, da *La grande vacanza*, del '53, a questo *Crematorio di Vienna*, dal racconto lirico, e dal grottesco, alla scrittura puntualmente satirica, sottilmente raziocinativa. Alla quale ultima ha dato spessore l'attività giornalistica, con l'offrirgli occasioni a violenti accostamenti tra impressioni dirette, e constatazioni di fatto, e a drammatiche considerazioni e sintesi logiche. Si è venuto così arricchendo in Parise un discorso, un comporre, che, impaziente di motivazioni concrete, di controlli portati in un terreno di fattori umani pregiudizialmente dati per esausti o consumati, affida alla stretta deduzione logica le proprie ragioni. I protagonisti dei brevi capitoli del *Crematorio di Vienna* si distinguono con una lettera dell'alfabeto: non hanno, si direbbe, connotati reali: sono pedine d'una situazione che vale per tutti, tutti adegua in una metamorfosi, data per scontata ormai, dell'uomo in oggetto della produzione tecnologica. L'uomo vive in quanto è parte di un meccanismo della produzione, si sente entità solo entro le leggi della macchina di cui è parte sempre passiva, qualunque sia il livello in cui è situato.

La presenza onnivora della macchina-oggetto che tutto e tutti adegua a funzione d'oggetti, è descritta, nella sua presenza attiva, spietata, intollerante, come un'entità mostruosa, e una prospettiva di tal genere può ricordare storie di fantascienza rette a una logica estremamente vigile, di scrittori quali Calvino o Primo Levi; ma il controllo stilistico di questi è impedito qui dall'interesse d'una puntuale documentazione sul mondo

disumanizzante della fabbrica, che, se può richiamare a Volponi, resta deserto in Parise d'un qualunque trasporto interiore. Ma proprio da tale condizione viene l'interesse pregnante che riesce a suscitare dopo aver accumulato le condizioni per un racconto privo di respiro, e cioè dal rapporto ravvicinato tra caso e caso degli A, B, M, e così via, attori-vittima dei vari episodi: tra le funzioni, simili e divergenti, di costoro, e i loro destini. Quel rapporto rende un molteplici irradiarsi, come da sfaccettature che da un'unica fonte emanino un gioco instabile di luci, in cui è quanto ogni caso singolo réperisce d'umano o, almeno, d'umana distruzione, nei protagonisti, di rigido stupore, sia pure in forma fantomatica e abnorme. E ne viene, alla prima parte del libro, l'impressione d'una sia pur aperta libera struttura; poi, per l'istinto dispersivo, frammentario, che è al fondo del suo interesse, si ha un accumularsi di casi solo equivalenti, come in una raccolta di novelle. Parise cerca, evidentemente, altro che questioni di struttura o stile o intreccio. E questo rende diverso, il suo ridurre l'uomo a cosa, da temi in apparenza analoghi della narrativa di Moravia, ricca di caratteri distinti: Parise batte e ribatte ostinatamente su una situazione statica. Ma, fuori della vita come sono i suoi protagonisti, l'annullamento nella macchina, nella produzione, produce o una allucinata giustificazione del sistema in cui son chiusi, o un fugace dubitare di sé, delle cose stesse, al cui limite è una restituzione smarrita, abnorme, di frammenti di ricordi non disumanizzati, o d'una irreali ipotesi d'evasione. Il linguaggio, da resoconto di casi avulsi da qualunque relazione con principi generali, consente l'arbitrario emergere di quanto di paradossale è nelle confessioni dei protagonisti, e di un'ossessione che paradossalmente restituisce una rappresentazione complessiva d'una condizione esistenziale per quanto in uno stato d'abiezione disumanizzante. Di qui l'interesse concreto del libro, soprattutto d'alcuni capitoli, tra i quali il trentatreesimo e il trentaquattresimo, in cui l'ottusità della reificazione è portata a valore d'apologo. L'intento allegorico può nuocere, come nel capitolo che dà il titolo al volume, in cui un uomo assiste

al proprio funerale e incenerimento: Vienna alluderà a Freud, alla sua funzione d'ambulatorio in cui si consumò la combustione della psiche, e, i crematori, al nazismo: lungo un arco che arriva all'attuale consumo dell'uomo. Si tratta d'un gusto allegorico che non intacca l'effettivo interesse del libro, che abbiamo voluto liberare dalla monotona denuncia su cui insiste, per render ragione del senso d'autenticità che riesce ad esprimere e che fa di quest'opera, pur così discontinua, una delle letture più provocanti, e intense, della narrativa di questi ultimi tempi.

ALDO BORLENGHI

Critica e Filologia

I classici italiani e il 1969

La collana Ricciardi ha presentato due nuovi volumi della sua collana *La letteratura italiana. Storia e testi*, e sono entrambi contributi egregi per la non ovvietà delle pagine offerte e per la competente illustrazione storica e critica. Il primo volume è interamente dedicato al Sarpi (SARPI, *Opere*), per le cure di Gaetano e Luisa Cozzi, e non è una semplice raccolta di testi, sia pure bene allestiti e in molti casi rari o addirittura inediti, ma è una vera e propria storia della coscienza e del pensiero di Paolo Sarpi ricostruita con grande rigore nel suo *iter* completo: dalla prima esperienza politica alle ultime speranze e alle ultime lotte, appunto sulla scorta delle maggiori o più significative opere e testimonianze sarpiane disposte secondo i tempi in cui si scandiscono la vita interiore, la maturazione intellettuale e l'attività politica del frate veneziano. L'altro volume, atteso da tempo, è un nuovo tomo della serie dedicata agli *Illuministi italiani* e raccoglie scritti di Algarotti e Bettinelli, accompagnati da uno studio introduttivo, ampio e informato, e da note precise di Ettore Bonora (F. ALGAROTTI-S. BETTINELLI, *Opere*). La sempre efficiente collana degli « Scrittori d'Italia » dell'editore Laterza, diretta da Gianfranco Folena, s'è arricchita di due nuovi volumi: la prima edizione di tutte le opere di quell'aristocratico cavaliere-poeta che fu Nic-

colò da Correggio, esemplare rappresentante della civiltà cortigiana settentrionale (tra Milano, Mantova e Ferrara), sul declinare del Quattrocento e agli albori del Cinquecento (NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti); e le amabilissime, se non addirittura provocatorie e dissacranti *Sei giornate* di Pietro Aretino, curate con rara acribia filologica da Giovanni Aquilecchia (P. ARETINO, *Sei giornate*). Il lettore troverà in questo prezioso volume, sotto il titolo di *Sei giornate*, il celebre *Ragionamento della Nanna e della Antonia* e il non meno celebre *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*.

La collana dei « Classici Rizzoli » presenta un nuovo volume, tutt'altro che comune. Si tratta di una accurata raccolta di *Scienziati del Seicento* (Cesi, Castelli, Cavalieri, Torricelli, Viviani, Borelli, Redi, Malpighi, Magalotti, Bellini, Bartoli, Lana Terzi), preparata da Maria Luisa Altieri Biagi, in cui l'assenza di Galileo Galilei si spiega col fatto che nella stessa collana ci sono altri volumi dedicati al grandissimo, al sommo anzi di questi scienziati. Einaudi dal canto suo ha dato alla luce l'ultimo e forse più curiosamente aspettato volume del « Parnaso Italiano »: la *Poesia del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti. Si tratta di un'antologia, come è ben noto e come è già stato detto nel corso di polemiche varie (tra consensi e dissensi), molto discussa e molto discutibile, nella quale la cesura tra Novecento, vero e proprio, e Pascoli e D'Annunzio è assolutamente netta e nella quale la linea sperimentale o di avanguardia (a dar per buona questa definizione anche per poeti che ci sembravano e continuano a sembrarci del tutto innocui e assai poco dissacratori: come certi « crepuscolari » e « futuristi », o come il velleitario quanto opaco Lucini o il candido *naïf* di Tamara che risponde al nome di Corrado Govoni) si oppone, come filo rosso demistificante, per entro l'orizzonte più consueto della poesia tradizionale o moderatamente innovativa, Ungaretti e Montale compresi, per non dire della sostanziale liquidazione dell'« ermetismo »: da Quasimodo ai « fiorentini ». E poi nella « Nuova Universale » (NUE): *I libri della Famiglia* di Leon Battista Alberti, a cura di Rug-

giero Romano e Alberto Tenenti, e le *Rime* di Francesco Berni, a cura di Giorgio Barberi Squarrotti. Nella collana « Classici Italiani » dell'editore Zanichelli, diretta da Walter Binni, è uscito il primo tomo del *Secondo Ottocento*, a cura di Luigi Baldacci: un cospicuo florilegio di pagine del De Sanctis, del Nievo, del Carducci e dei « poeti minori del secondo Ottocento » (dai Maccari all'Alardi, dal Prati allo Zanella, e via via sino agli « scapigliati », al Ferrari e allo Zena, al Graf e allo Gnoli e a De Bosis). L'editore Sansoni ha messo in circolazione, con nuova presentazione di Ghino Ghinassi, un volume della « Biblioteca Carducciana » che fu a suo tempo curato da Massimo Bontempelli e che era da tempo esaurito: *Il Poliziano, il Magnifico. Lirici del '400*; e per le feste natalizie ha posto in vetrina, come strenna d'eccezione (per impegno dei curatori, Walter Binni ed Enrico Ghidetti, e per il mite costo), due volumi che racchiudono *Tutte le opere* di Giacomo Leopardi, *Zibaldone* ed *Epistolario* compresi. Le Monnier dal canto suo presenta il terzo volume delle *Opere* di Dante, nella nuova edizione migliorata nel testo e largamente commentata che fu promossa da Michele Barbi. Si tratta delle *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone. Un testo di grande rilevanza che completa l'edizione commentata di tutte le rime dantesche associandosi al volume secondo della stessa raccolta (*Rime della « Vita Nuova » e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e V. Pernicone) uscito nel 1956. Sempre presso Le Monnier si è inaugurata una raccolta, prevista in dieci volumi, di scritti inediti o rari di Giacomo Leopardi. Spetta agli *Scritti filologici*, curati da Sebastiano Timpanaro e Giuseppe Pacella, aprire nel modo più degno questa nuova serie di testimonianze leopardiane. Le Monnier, infine, ha dato l'avvio ad una nuova collana: « I grandi classici della letteratura italiana », diretta da Vittore Branca e Silvio Pasquazi. Sono usciti sinora tre volumi: *Il dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti; Giuseppe Parini, *Il Giorno, poesie e prose varie*, a cura di Lanfranco Caretti; Niccolò Machiavelli, *Opere politiche*, a cura di Mario Puppo. L'editore Cappelli nella « Biblioteca dell'Ottocento Italiano », diretta da

Gaetano Mariani, ha stampato *Entusiasmi* di Roberto Sacchetti, a cura di Calogero Colicchi, e *L'automa-L'incantesimo* di Enrico Annibale Butti, a cura di Giuliano Manacorda.

Mondadori non ha novità per quanto riguarda i « classici » (ma è imminente la pubblicazione dell'*Epistolario* del Manzoni in tre volumi): ha in compenso dato alla luce *Tutte le poesie* di Ungaretti (*Vita d'un uomo*), con apparato di varianti, saggi di Gargiulo, De Robertis, Bigongiari e Piccioni, bibliografia e soprattutto preziose e inedite note di commento dello stesso autore. Bompiani ripresenta *Primavera e fiore della lirica italiana* del Carducci con una prefazione di Giorgio Barberi Squarrotti. Un nuovo editore, Fulvio Rossi di Napoli, propone una nuova collana di « Classici della cultura italiana », testi e commenti a cura di Alberto del Monte, Mario Dal Pra, Guido Quazza e Maurizio Vitale. Sono già apparse opere di Lorenzo de' Medici, Machiavelli, Gelli, Tasso, Galilei, Foscolo, Balbo, Tommaseo, Pisacane, Praga, Carducci.

Ma la distinzione maggiore, sia pure in un quadro tanto sommario e purtroppo massificante come questo, spetta senza dubbio alla edizione critica del *Giorno* di Giuseppe Parini approntata con la consueta, consumatissima perizia da Dante Isella in una collana dell'editore Ricciardi già largamente benemerita per imprese filologiche e critiche d'eccezione (Giuseppe Parini, *Il Giorno*, « Documenti di filologia »).

Narrativa italiana dell'Ottocento

Già s'è detto in questa stessa rassegna dell'importanza della nuova proposta che subito dopo la fine della guerra Gianfranco Contini avanzò con tutto il peso della sua competenza filologica e critica e del suo gusto di lettore moderno. Si allude alla proposta di rileggere i nostri narratori dell'Ottocento con maggiore attenzione e con strumenti più sensibili che non si fosse fatto per il passato. Per parte sua Contini dava splendido esempio di questa rilettura, o vera e propria scoperta, rimettendo a nuovo, linguisticamente e stilisticamente, gli « scapigliati » piemontesi, avanti

a tutti Giovanni Faldella. Da allora quella proposta ha fruttato, se è vero che gli studi sulla nostra narrativa del secondo Ottocento si sono venuti facendo sempre più frequenti, e non solo limitati ai protagonisti maggiori di quella vicenda letteraria e culturale, di quella esperienza artistica (da Verga a Svevo), ma estesi sempre più capillarmente anche agli autori minori, più appartati, se non proprio del tutto dimenticati.

In questo contesto trova la sua esatta collocazione il recupero che Salvatore Comes ha operato nei riguardi del siciliano Enrico Onufrio, garibaldino e condirettore con Sommaruga a Milano della « Farfalla », morto in giovane età e autore di versi, di racconti, di saggi, di una guida di Palermo, e soprattutto di un romanzo, *L'ultimo borghese*, che comparve in appendice sul « Giornale di Sicilia », dal gennaio al marzo 1885, in cinquantacinque puntate. *L'ultimo borghese* è ristampato adesso, per la prima volta in volume, appunto per iniziativa di Salvatore Comes che ha riscontrato il testo sulla copia del giornale conservata nella Biblioteca Comunale di Palermo, dove figurano correzioni di pugno dell'autore, e sopra una trascrizione manoscritta conservata dai discendenti dell'Onufrio. Abbiamo così in edizione accurata, persino fornita di un apparato di varianti, l'opera maggiore dell'Onufrio, cioè di uno scrittore sinora pressoché sconosciuto e che invece merita ampiamente di essere divulgato e discusso. Lo stesso Comes ha, dal canto suo, provveduto a illustrare la figura, l'attività letteraria, le amicizie, le condizioni morali e sociali, e gli scritti in versi e in prosa dell'Onufrio, in un saggio che è uscito presso l'editore Vallecchi contemporaneamente alla ristampa del romanzo e che reca il titolo d'ascendenza crociana: *Enrico Onufrio nella "grande conversazione"*. Qui il Comes si dimostra non soltanto eccellente conoscitore dello Onufrio, ma anche storico preciso di un complesso momento culturale nel quale l'autore dell'*Ultimo borghese*, buon lettore di Zola e amico di Verga e Capuana, venne a trovarsi. Tra le ultime vampate del tardo romanticismo e la polemica del verismo si svolgono, infatti, l'educazione sentimentale e l'opera di scrittore dell'Onu-

frio; e di questo attrito non risolto porta tracce evidenti *L'ultimo borghese* che delinea la vicenda di un personaggio, corroso dalla noia e dominato da un sentimento di inettitudine, il quale esprime la decadenza della propria classe sociale e alla fine muore, per una emottisi, proprio mentre pronuncia in Parlamento un discorso profetico che dovrebbe segnare il profondo mutamento dei tempi e l'avvento di nuovi ceti sociali. Per mangono, nell'opera, schemi romantici e forme naturalistiche a contrasto tra loro, e molti elementi strutturali rinviano, come giustamente ha notato il Comes, alla tecnica un po' elementare dei romanzi d'appendice, al genere del *feuilleton*; e tuttavia si tratta di un romanzo non comune, sia per la precisa testimonianza che ci offre come nodo irrisolto di una problematica morale e sociale storicamente autentica, sia per la ricerca niente affatto ovvia dello stile e per la non comune inventività linguistica.

Proprio all'epoca in cui si svolse la formazione e la vita intellettuale dell'Onufrio, tra 1860 e 1880, è dedicata l'opera di un giovane ma già agguerrito studioso: Roberto Bigazzi. Il Bigazzi ha infatti pubblicato or ora, nella collana dei « Saggi di varia umanità » dell'editore Nistri-Lischi di Pisa, un ampio e documentatissimo volume dal titolo desanctisiano: *I colori del vero*, e dal sottotitolo significativo: *Vent'anni di narrativa: 1860-1880*. L'opera si propone coraggiosamente di tracciare un quadro organico, tra storia e cultura, dell'Italia letteraria e in particolare della nostra narrativa nel momento più acceso della « lotta per il vero ingaggiata dagli scrittori italiani all'indomani dell'Unità e fino al deciso colpo di timone della Roma bizantina ». Sono così riesaminate l'eredità risorgimentale e quindi l'esperienza del realismo (attraverso polemiche, equivoci e chiarificazioni), prima di tutto nell'ambiente di Firenze, poi nella cerchia « scapigliata » milanese, e infine, dopo la rivelazione zoliana, nelle pagine del De Sanctis, nei saggi metodici di Capuana, e soprattutto nella carriera del Verga tra Firenze e Milano, tra i colori oggettivi del « reale temperato » dei toscani e i colori espressionisti dei ribelli lombardi, sino al grande ciclo dei *Vinti*, nel cui ambi-

zioso disegno, esteso a tutte le classi sociali, si corona la ventennale ricerca del *vero* e sembrano destinate a rispecchiarsi le migliori speranze del Risorgimento. La brevità di questa rassegna non rende certo piena giustizia alla ricchezza di informazione, minuta e persino puntigliosa, e delle

stimolanti implicazioni critiche e culturali che il libro del Bigazzi ci offre: basti tuttavia averlo per ora proposto, a quanti si interessano di narrativa italiana dell'Ottocento, come repertorio assolutamente fidato, come strumento prezioso di lavoro.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

Dylan Thomas

Di Dylan Thomas (morto nel '53, a quarant'anni) si parla in Italia da più di vent'anni, ma non per questo vorrei dire che sia noto quanto merita. Poeta di lettura più che difficile, ha tentato poeti come Montale e Bigongiari, ha avuto molte presentazioni e saggi di preciso valore critico, come quello di Giorgio Melchiori; ma anche fra i lettori di poesia il suo nome da noi non evoca che notazioni vaghe, al massimo di «poeta maledetto» inglese, posteliotiano, oscurissimo. Infatti, sebbene incluso in tutte le antologie di poesia inglese moderna, non abbiamo di lui che due raccolte in volume: *Poesie* tradotte da Roberto Sanesi e pubblicate da Guanda nel '54 e *Poesie* tradotte da Ariodante Marianni e Alfredo Giuliani pubblicate da Einaudi nel '65, ambedue scelte con testo a fronte. L'ultima di queste viene ora ristampata negli Oscar Mondadori con tre poesie in più e una in meno, parecchie correzioni e varianti, soprattutto con un saggio introduttivo acuto e umanamente comprensivo di Gabriele Baldini; il che vuol dire che ora Thomas andrà nelle edicole, sarà comprato e letto anche casualmente: forse il primo passo per entrare anche lui, come merita, nella cultura italiana se non proprio di massa almeno non iniziatica.

Riprendiamo la nostra immaginaria definizione popolare: naturalmente è errata, pur contenendo un fondo di verità. «Poeta maledetto» solo nel senso che fu torturato dalla dipsomania e morì di

delirium tremens, che a chi lo conobbe diede l'impressione di essere costantemente ubriaco, di un'ubriachezza esibizionista e spesso ripugnante; ma i limiti fra genio e follia sono incerti, e non si può quindi dire quanto la sua dipsomania fosse causa od effetto di una *forma mentis* allucinata e allucinante. Semmai noteremo nella sua poesia (e i termini letterari son più sicuri) un influsso razionalizzato del «flusso di coscienza» e della «scrittura automatica» tanto in voga ai suoi tempi.

«Posteliotiano» solo cronologicamente, ché fra Eliot e Thomas lo stacco generazionale è profondo e deciso; «inglese» solo di lingua, ché non soltanto era nato e visse molto nel Galles, ma proprio perché la sua poesia mostra una sua gallesità naturale e voluta, contenutistica e formale. Formale perché i giochi verbali del Thomas sembrano dover tanto ai ritmi anche allitterativi della poesia galles (sebbene il Thomas il galles non lo parlasse), contenutistica perché il Galles, con il suo paesaggio marino e montano, industriale ed agreste, è il secondo tema della sua poesia (si ricordi, per esempio, il *Poem in October*).

«Oscurissimo» certamente, ma è un'oscurità essenziale che la critica vien via via dipanando, senza, naturalmente, giungere ad una «traduzione» (come potrebbe farsi per un'oscurità allegorica) ma piuttosto ad una «illuminazione». L'oscurità del Thomas è infatti, in primo luogo, interna al linguaggio, sia che si tratti di aggettivazioni che di creazioni verbali nuove. Per esempio: in *Author's*

Prologue, v. 3 si legge « *In the torrent salmon sun* » cioè « Nel sole come il salmone di torrente » (roseo come la carne del salmone di torrente?); nel *Poem in October*, v. 21, si legge « *A springful of larks* » dove « *springful* » è creato su analogia di « *handful* », « manata ». Ma qual è il significato di « *spring* »? Forse « primavera », e il Giuliani, per evitare « primaverata » (ma fa bene?) traduce « una fiorita d'allodole »; io preferirei « spruzzo », « fonte » (questa poesia è così essenzialmente autunnale ed acquea!), e avrei tradotto « uno spruzzo d'allodole », lasciando a malincuore « una spruzzata d'allodole » perché allora il senso del movimento sarebbe stato inverso. Ma « *spring* » è sempre la stessa parola, anche etimologicamente, sia nel senso di « primavera » che di « fonte » che di « molla »; e non è affatto da escludersi, anzi è da sostenere, che tutti i sensi di « *spring* » erano presenti, più o meno, nella mente di Thomas.

È proprio in questa « ambiguità » (in senso emersoniano) il nucleo generativo del linguaggio poetico, cioè della poesia, di Dylan Thomas: la sua immagine, quella che egli diceva di lasciar crearsi e proliferare in se stesso, nasce, si crea, all'origine stessa del processo verbale. A questo si aggiunga che l'universo (come acutamente ricorda il Marianni) è per il Thomas a *ball of magic* (una palla di magia) cioè un viluppo di contraddizioni, di apparizioni e sparizioni improvvise, di giochi di significati e di forme: principale la contraddizione nascita-morte, superata, risolta, o meglio sintetizzata nell'atto sessuale della riproduzione. È questo infatti il tema maggiore del Thomas, per la cui espressione egli amplia anche il campo delle immagini: da quelle consuete naturalistiche, a quelle suggerite dai mondi della biologia (vi è quasi un'ossessione dello sperma e del feto), della psicanalisi e della Bibbia. È il tema maggiore, che non contrasta ma supera l'altro del paesaggio galles, questa sintesi della contraddizione acqua-mare.

Questo linguaggio vagamente hegeliano è dello stesso Thomas, e nei suoi termini si può quindi

dire che il momento iniziale di ogni poesia del Thomas è proprio la percezione di una contraddizione, la cui sintesi è la poesia compiuta, sì che l'immagine proliferante, contraddittoria e sintetica, ne è insieme origine ed espressione. In questa raggiunta identità è forse la causa prima della grandezza del Thomas.

Afferma il Marianni che « a fondamento della poesia thomasiana sono i processi associativi mentali », e noi abbiamo cercato di chiarire il senso e il valore di questi processi; e aggiunge: « Trovato il nesso quasi sempre la difficoltà sparisce: è una prova che ho fatto più volte traducendo ». Questo è vero fino a un certo punto. Il lettore può contentarsi di una comprensione approssimativa; anzi, può a un certo momento affermare che l'unico modo di intendere davvero la poesia del Thomas è l'intelligenza globale di tutti i suoi valori in una combinazione alogica. Su questo piano il commentatore ha la mano libera, può analizzare ed enunciare tutti i valori, ma il traduttore che può fare? Per lui la scelta è necessaria: una parola e soltanto quella, quali che siano i valori che essa (d'altra lingua) può dare. Con questa precisazione, che è quasi premessa di intraducibilità, si può tuttavia dire che la traduzione Marianni-Giuliani, sebbene non risolve tutti i dubbi, e nonostante le possibili letture diverse, sarà di buon aiuto al lettore italiano, specialmente se questi vorrà, prima e poi, meditare l'introduzione di Gabriele Baldini, insieme presentazione, saggio e antologia critica. Ma il lettore ricordi che con questo libro ha davanti a sé poco più della metà della poesia di Thomas (assenza cospicua la difficile sequenza « religiosa » *Altarwise by owl-light*, Altarmente a luce gufica - forse « Secondo la posizione dell'altare al crepuscolo »), e che queste traduzioni complete o quasi troppe volte debbono aggiogare la musa al carro pesante della letteralità. In prefazione Baldini ha citato una traduzione di Montale; sì, contiene qualche approssimazione e non è Thomas, ma la si legga lo stesso.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

L'ultimo romanzo di Günther Grass.

Questo terzo e, per ora, ultimo romanzo di Grass era atteso in Germania con notevole interesse, non solo per la fama del narratore, ma anche per il ruolo di polemista politico che egli ha assunto da un tempo a questa parte. Ogni tanto si legge una sua lettera aperta a un ministro o a uno scrittore e la relativa risposta. Si stanno raccogliendo tutti questi documenti che servono certo anche a tracciare con maggiore sicurezza il profilo dello scrittore. L'apparizione e la diffusione del suo ultimo romanzo *örtlich betäubt* cioè, all'incirca, *Anestesia locale* (Luchterhand editore, Neuwied e Berlino 1969) è stata seguita con grande curiosità dal pubblico, che ne ha fatto per parecchie settimane uno dei suoi « best-seller » (dal momento che non si usa più dire, come si direbbe in italiano « uno dei libri più venduti », ma, si sa, gli esotismi piacciono al gran pubblico, specie quando non li capisce). Le critiche sono state, come si comprende, molto varie, ma concordano in una sola constatazione: che questo romanzo è non solo inferiore al *Tamburo di latta* (che resta per ora il capolavoro di Grass) ma anche a *Anni di cane*. Quali possono essere le ragioni di una quasi unanimità di giudizio obiettivo, anche se naturalmente non mancano nella opera trovate geniali e, da parte della stampa, riconoscimenti dinanzi al talento del narratore? Forse le tante ragioni si possono riassumere in una sola: Grass si è fatto prendere la mano dalla politica. Non nel senso beninteso che questo romanzo sia una specie di pamphlet di 350 pagine. Ma è l'impostazione e i problemi che vi vengono proposti che fanno riconoscere nel romanzo l'autore delle « testimonianze » politiche, di cui si è detto e di tutta una produzione da scrittore « impegnato » sempre più, che dietro all'impegno sembra essersi dimenticato che egli deve essere prima di tutto un artista.

Già la scelta di uno dei protagonisti, un dentista altamente specializzato, può dare da pensare.

Ricordo che Wiechert scrisse una volta che nelle sale di aspetto del dentista si ricrea l'atmosfera, che doveva regnare nelle stanze precedenti quella della tortura, in tempi lontani, dal Medioevo al Seicento: ciascuno attende con aria contrita e rassegnata l'ora del martirio. Ora è vero che questo « specialista » si mette addirittura a correggere una eccessiva sporgenza della mandibola in confronto alla mascella superiore; è vero che le iniezioni servono a creare una anestesia quasi totale; ma non pare che il laboratorio di un dentista sia l'ambiente più adatto per farvi svolgere un romanzo. Eppure con una trovata geniale, di cui Grass ha dimostrato altre volte di essere capace egli riesce quasi a farlo. Il dentista ha pensato a installare una grande televisione, col suo vetro opaco, su cui si proiettano non tanto gli avvisi pubblicitari e gli avvenimenti del giorno, quanto, come animati da un segreto impulso, le vicende della vita del cliente sottoposto al grave trattamento medico. Non si tratta però di un cliente qualsiasi: è l'autore stesso del racconto che espone a tratti la sua vita, la sua esperienza. Grass ci fa riconoscere in lui quel tale Störtebeker che appare nel *Tamburo di latta*. Ora è un insegnante e ha cambiato nome: si chiama Eberhard Starusch. Ma come capo di una banda di ragazzi venne preso dalla polizia del Terzo Reich e scaraventato sul fronte russo nella zona più pericolosa, ove aveva il compito di disinnescare le mine. Nonostante ciò e contrariamente a tanti suoi compagni, è sopravvissuto. Ma non è più lo stesso. È per usare le parole dell'autore *örtlich betäubt* (cioè « anestetizzato localmente » per tradurre alla lettera, cioè reso insensibile a quello che gli avviene d'intorno). Non si può dire se sia una specie di civetteria quella di far riaffiorare qualcuno dei personaggi del suo capolavoro, oppure semplicemente un mezzo per legare tutta la sua opera narrativa in una specie di fascio, apparentemente senza nesso eppure non casuale. Störtebeker (v. pag. 272) è scomparso; ma ha lasciato una specie di erede: lo studente Philipp

Scherbaum (allievo di Starusch), cui viene in mente una di quelle idee pazzesche che sono caratteristiche di un giovane un po' esaltato ma che vuole protestare contro la follia del suo tempo. Lo studente, a Berlino, la città in cui l'amore per le bestie è più forte che in altre zone della Germania, vuol prendere il suo cane, bagnarlo nella benzina e poi farlo bruciare nella zona dei grandi caffè, ove si affollano i buoni borghesi per consumare senza interruzione e con evidente soddisfazione, a dispetto di quel che succede nel mondo, i loro pasticcini, i dolci, le torte, a bere i loro caffè, cappuccini ecc. Pensa così di suscitare un senso di orrore e di richiamare la loro attenzione su quel che succede in un bombardamento al napalm, per esempio nel Viet-Nam. L'insegnante, che è ormai scoraggiato sulla possibilità di « svegliare » quella gente, cerca di distrarre lo studente dal suo proposito e, in una disputa col dentista, giunge a queste disperate conclusioni: « Lei potrebbe oggi far crocifiggere Cristo sul Kurfürstendamm, diciamo all'angolo della Joachimsthalerstrasse e far innalzare la croce col crocifisso, proprio nelle ore di punta — e la gente starebbe a curiosare, farebbe delle fotografie, se avesse la macchina con sé, si affollerebbe, se non vede niente, e se ne starebbe soddisfatta al suo posto, se ci vede bene, perché finalmente avrebbe un moto di commozione, qualcosa di nuovo » (pag. 226). Alleato dell'insegnante è questa volta il dentista, che riesce a ritardare l'attuazione del piano, semplicemente convocando l'allievo e dimostrandogli che ha necessità di una piccola operazione ai denti, che convien rimandare tutto a dopo, anche se la folla infuriata potrebbe scagliarsi su di lui e ucciderlo, pestarlo mortalmente. Morire sì ma con i denti a posto! Il bello è che lo studente accetta. Naturalmente questo non viene narrato direttamente, ma attraverso il magico televisore e le confidenze del malato. Nasce di qui uno strano contrappunto tra i due protagonisti: mentre il dentista prosegue nella sua opera di ricostruzione della mandibola e poi della mascella il cliente segue, sul vetro opaco del televisore, le vicende della sua vita passata e presente. È un giuoco sottile e troppo aperto alle com-

piacenze di uno scrittore così abile come Grass. Senza contare che tutto il gergo specialistico dei dentisti ha una parte notevole e a un certo punto non può far a meno di dar noia: ci sono in questo romanzo troppi sciacqui, troppo sfoggio di riferimenti a parti della bocca malata: piombature, carie, ponti, denti falsi, trapani, iniezioni di novocaina, sedativi etc. Non è questione di una richiesta di un « ambiente » romantico; solo che questa insistenza, questa crudezza, insite nel tema stesso, mentre rivelano una caratteristica di tutti i romanzi di Grass, non possono alla fine non dar noia, peggio, instaurare un senso di monotonia e scoprire il facile contrappunto tra il discorso del dentista e quello del paziente. Se la trovata poteva stupire e interessare nelle prime pagine, alla fine viene a noia e francamente non poteva che venire in mente a un tedesco, proprio a un Grass l'idea di valersi del gabinetto di un dentista come di un ambiente da romanzo. Questo è diviso in tre parti di misura assolutamente ineguale, in cui l'ultima è una specie di conclusione, relativa naturalmente. Una quantità di personaggi secondari anima la scena e qui Grass riesce a dimostrare la sua consueta bravura, la sicurezza di inventiva, nel delinearli rapidamente, nel farli agire in maniera sorprendente, inaspettata, sicché una certa curiosità rimane sempre nel lettore. Eppure il tema scelto da Grass se non fosse svolto in quella sua maniera pur nuova e personalissima poteva giungere a risultati di una risonanza maggiore. Si noti che il verbo che dà il titolo al romanzo si incontra solo due volte (se non erro). Una volta quando, per spiegare la duplice azione del dentista e del maestro di scuola sullo studente che ha concepito quella pazzia si legge: « Anche Scherbaum è diventato come un'acqua stagnante. Poiché il mondo gli procura dolori, ci affaticiamo a anestetizzarlo localmente » (pag. 293); una seconda volta e in maniera più impegnativa, quando i due personaggi anziani che vogliono a loro modo migliorare il mondo o almeno renderlo meno triste si dicono: « Abbiamo irrigato il Sahara. Siamo riusciti ad asciugare le paludi tradizionali. Per mezzo di una lungimirante previdenza ridurremo all'impotenza

la prepotenza, cioè coloro che la usano oppure — per dirla in forma volgare — li anestetizzeremo localmente». Io invece come pedagogo cercavo una via più pacifica: « Coll'aiuto dei Mass-media, attraverso un procedimento educativo lungimirante, prolungheremo la condizione di studente sino alla vecchiaia » (pag. 343). Sono due soluzioni proposte appunto perché nessuna delle due risulta convincente e attuabile. Il punto vivo del romanzo di Grass poteva essere invece una descrizione un po' meno complicata e cruda della indifferenza con cui una buona parte degli uomini assiste alla strage di un'altra parte. L'idea che essi siano « anestetizzati localmente » cioè momentaneamente sordi, insensibili poiché quel che avviene nel mondo, una volta che abbiano avuto la loro parte fortunata nella vita non li interessa più, poteva davvero essere fruttuosa. Ma Grass l'ha un poco immiserita descrivendo alla sua maniera il mondo contemporaneo in una cornice che appare troppo tedesca e in fondo limitata per accogliere un messaggio che si rivolge a tutta la parte sana dell'umanità, anche a quei cristiani, che per la loro religione, per il senso che hanno della fraternità umana avrebbero dovuti essere i primi ad accoglierlo. Sotto questo aspetto il romanzo di Grass invece di apparire in una cornice grandiosa, nascosta dalla continua ironia (ci sono dei capolavori che hanno saputo abbinare le due cose) rimane un'opera di uno scrittore abilissimo, che ha fallito, per così dire, il suo obiettivo principale, anche se è riuscito ad ottenere quello contingente del successo pubblico.

Ci sono poi altre due osservazioni almeno da fare: in questo romanzo la pornografia è ridotta al minimo. Non che sia completamente esclusa, perché pare che faccia parte del temperamento stesso dello scrittore. Ma appare in scala molto ridotta e perfino inutile e misera; così in una sequenza di fotografie che appaiono sul televisore e mostrano il protagonista colla sua fidanzata di un tempo si legge: « La pioggia spinge i due in una capanna abbandonata di uno scalpellino. (Discussione che si conclude con un coito sul tavolo traballante) » (pag. 32). Dove eviden-

temente è la successione delle immagini e non l'amplesso, accennato con compiacimento tra parentesi, quasi non volesse attirare l'attenzione del lettore, che conta. Ma la penna di Grass non riesce a sfuggire a certe tentazioni. E a scampo di equivoci diremo che nel *Tamburo di latta* certe descrizioni che, per usare una parola ormai non più appropriata, si direbbero « spinte », a noi non danno noia, perché sono risolte in un fatto artistico, se non quando non vi si riveli un certo compiacimento di una crudezza tipicamente tedesca e che a noi dà invece noia, se ci si insiste troppo.

E poi c'è la questione della narrazione, meglio della forma narrativa che ha in questo romanzo una importanza se non capitale, per lo meno grandissima. Nel *Tamburo di latta* i titoli dei moltissimi capitoli avevano sempre qualcosa di misterioso; stuzzicavano la curiosità del lettore; non si poteva fare a meno di leggerli sino in fondo per sapere cosa mai il titolo significasse. Qui la forma della narrazione è ancor più abbreviata. È vero che non ci sono titoli, ma in compenso gli episodi si succedono con una rapidità incredibile; a volte sono conclusi in una mezza pagina. Naturalmente ci sono molte considerazioni, sia del dentista, sia del pedagogo, e una quantità di riferimenti divertenti, con sentenze di Seneca messe evidentemente per giuoco in grande evidenza, ma anche citazioni di personaggi viventi come Kiesinger, etc. sino a figure del mondo di Danzica, che parlano naturalmente nel loro dialetto.

La narrazione procede, invece che con ritmo pacato, con forme spesso allusive, con lampeggiamenti improvvisi, che forse non saranno sempre chiari a tutti, neppure a certi lettori tedeschi, ma con accorgimenti sottili e insomma con uno stile che mi pare la vera novità del romanzo. Il contrappunto semplice (punctum contra punctum) che avviene nel gabinetto del dentista (ma l'infermiera ogni tanto appare a complicarlo) è un giuoco, come si è detto, qualche volta troppo scoperto, ma via via che arrivano gli altri personaggi si può parlare, per restare in termini musicali, di un contrappunto doppio e triplo e qua-

druplo, di un vero fugato, per così dire. Non so come si farà a renderlo interamente in italiano e non invidio davvero chi si metterà a tradurre il romanzo, perché è difficile rendere colla brevità richiesta dallo stile, nella nostra lingua una maniera di narrare così moderna e viva. Con questo non si vuol tornare a porre un anacronistico contrasto tra contenuto e forma; ma occorrerà pur ricordare che un'opera moderna conta anche per la maniera con cui viene presentata al pubblico. In questo senso Grass non è tornato ai

suoi modelli, a quel che aveva fatto prima. Ed è già una lode. Se lo spirito polemico da cui è animato ha fatto sì che insistesse troppo su certi punti, per il gusto di mettere in ridicolo tutto il mondo moderno, non va dimenticato che ha dato prova di aver rinnovato il suo stile narrativo, di aver trovato uno strumento che domani potrà darci un capolavoro che superi anche quello che lo rivelò in maniera clamorosa al pubblico undici anni or sono.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

La nostra America

Ci risiamo con il mito dell'America nella cultura italiana: curiosamente, la questione, esplorata ormai da tutte le angolature possibili e divenuta da tempo — ahimé — argomento prediletto da decine di candidati a tesi di laurea, ritorna abbastanza stancamente sul tappeto in corrispondenza con uno dei momenti più accesi di confuso e spesso contraddittorio antiamericanismo (talora ideologicamente motivato, sovente ansimante e puerilmente *à la page*). Documenti ne esistono a sazieta, sin dal saggio esemplare per informazione e lucidità di Agostino Lombardo, che figura in *La ricerca del vero*, un libro del '61. La ristampa di *Americana* di Vittorini nell'edizione originale, fermata dalla censura fascista e corredata ora da una limpida nota critica di Sergio Pautasso, ha contribuito a far riaprire un discorso che necessita di una prospettiva approfondita per giungere a conclusioni non avventate.

Ora ci si mettono i critici stranieri, specie francesi, sull'onda di una curiosità non sopita per quella cosa che sta dappertutto nel secondo dopoguerra ma nessuno sa bene che sia, e si chiama neorealismo, e di una rinnovata curiosità per Pavese. Purtroppo i risultati non sono brillanti, per

quel che ci è dato di leggere. Pensiamo in particolare al volumetto di Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, di recente pubblicato in una non felicissima traduzione dall'editore Sciascia. Va detto subito che il libro di Fernandez è prezioso per il ricco corredo bibliografico che ne occupa la seconda metà, e che si riferisce agli studi e alle traduzioni apparse in Italia tra il 1930 e il 1950. In quanto al contributo critico, temiamo che non si possa essere altrettanto benevoli.

Intanto, Fernandez conosce male la letteratura americana. La sua fonte primaria rimane — inutile dirlo — francese, e si identifica con quella specie di monografia-romanzo, di ininterrotto e, a parte qualche utile osservazione, fastidioso monologo di Claude-Edmonde Magny, intitolato *L'Âge du roman américain*, pubblicato nel 1948 e rapidamente invecchiato. Dalla Magny, Fernandez ricava la convinzione che « la filosofia dell' 'uomo nuovo' si riduce a un totale nichilismo » (p. 81). « L'uomo nuovo » sta per l'eroe del romanzo americano, e Fernandez impara dalla Magny, o crede di impararlo, che la sua espressione più compiuta si trovi nella narrativa di Dos Passos. Il torto di Pavese, di Vittorini e di Pintor starebbe nel fatto di non aver dato a Dos Passos un posto di preminenza, di essersi abbandonati a un eccessivo ottimismo

nella loro visione dell'America, onde « il sentimentalismo italiano impedisce a Pavese e soprattutto a Vittorini di ammettere che l' 'uomo nuovo' ha per maggior segno distintivo un totale vuoto interiore, un'assenza di coscienza e di essere ». Errore fatale, insiste Fernandez, con un piglio che, se non ci si trovasse di fronte a materia aspra e tragica, si vorrebbe definire comico: dalla « deformazione idealizzante » derivano funeste conseguenze una volta sopravvenuta una nuova presa di coscienza. Così, « per Pavese, il suicidio; per Vittorini, l'interruzione della vitalità creativa » (p. 82).

Si realizza qui la saldatura con la seconda linea-forza, vale a dire la psicanalisi. Fernandez accenna allo scarso interesse in questo senso della cultura italiana (lo aveva già fatto con ben altro mordente David), ma in compenso si serve di un freudismo di seconda mano, vagamente romanzesco, che falsa del tutto i termini del problema. Il « mito » diventa la storia personale di alcuni scrittori frustrati, dei loro vagabondaggi intellettuali, delle loro debolezze sentimentali, e della loro finale catastrofe. La storia, per rammentare il titolo presoché incredibile di un capitolo del libro di Fernandez, dei « Problemi inconfessati ».

Premesse simili generano formulazioni al confine con il grottesco. Il Fernandez ci informa che « il mito durò una ventina d'anni... Nato otto anni dopo la marcia su Roma, sopravvisse di sette alla caduta di Mussolini ». Cecchi e Praz, s'intende, sono fuori del mito, e si limitano a « passare in rassegna il più impersonalmente possibile la produzione letteraria degli Stati Uniti ». Inizia in questo modo una dicotomia che il Fernandez scorge tra specialisti e non. Essa si chiude con la scomparsa di Pavese e di Vittorini, oltre che di Pintor: a loro succedono i professori, i pedanti, informati ma grigi, nelle cui mani si trova oggi l'americanistica. L'avventura è terminata.

Dispiace che un tema ancora pienamente agibile sia finito in così cattive mani. Tra l'altro, la ristampa di *Americana* suggeriva una riconsiderazione proficua, che consentisse di penetrare al centro del dibattito, anche alla luce del *Diario in pubblico* e delle *Due tensioni* di Vittorini, cercando

di diversificare il contributo di Pavese, con le sue motivazioni nella sostanza più metafisiche e corruagate, dalle postulazioni inizialmente nutrite di suggestioni vichiane e percorse poi da un tenace neo-illuminismo di Vittorini. Si spera che l'occasione sia soltanto rimandata, e che una opportuna retrodatazione rispetto alle colonne d'Ercole di Fernandez ci riporti almeno a Gramsci, molto avatamente e frettolosamente citato nel *Mito dell'America negli intellettuali italiani*.

Che la situazione dell'americanistica italiana non sia piatta e accademica come sembra a Fernandez dimostrano, ci sembra, due apporti recenti: *I romanzi di William Faulkner*, di Mario Materassi (Edizioni di Storia e Letteratura, nella « Biblioteca di studi americani »), e il ricco numero quattordici di « Studi americani ». Del libro di Materassi non riesce agevole offrire un panorama sintetico e riassuntivo perché si tratta di un'opera assai densa e, pur nella sua compattezza, coerentemente analitica. Il suo pregio principale risiede nella solidità dell'impianto che, senza indulgere a un elusivo eclettismo, si articola su due direzioni entrambe fondamentali per la critica faulkneriana, vale a dire da un lato la attenta e in genere acuta ricognizione dello spazio geografico-storico in cui Faulkner opera e dei suoi materiali, dall'altro la indagine circostanziata ed estremamente appropriata dello sviluppo interno della narrativa dello scrittore americano, vista dai primi esperimenti, contrassegnati da debiti anche vistosi, sino alle opere della piena maturità.

Materassi affonda giustamente la lama dell'analisi nella congerie delle « fonti » faulkneriane, seguendo la singolare accumulazione di apporti e la loro risistemazione, il gioco di incastri e di accumulazioni, non per ricavarne un inventario, quanto per riscontrare la mossa operatività della autonoma riutilizzazione, o meglio ricreazione. Da *Mosquitoes* e da *Soldier's Pay* egli giunge così all'esito che gli sembra più definitivo della narrativa faulkneriana, *The Sound and the Fury*. Qui Materassi scrive alcune delle pagine più persuasive del libro, prendendo le mosse dall'iniziazione joyciana di Faulkner.

« Quasi prevedendo », egli osserva, « che la rivoluzione joyciana poteva portare soltanto al vicolo cieco di *Finnegans Wake*, Faulkner strappava a quella rivoluzione alcuni dei suoi motivi e dei suoi procedimenti e li utilizzava per arricchire, invece che esaurire, una narrativa fundamentalmente fedele al racconto di una « storia ». L'esame della mente d'un personaggio diventava dunque non il fine ultimo, conoscitivo quanto narrativo e poetico, degli altri scrittori di *stream of consciousness*, bensì lo strumento per l'identificazione d'una realtà più vasta dell'individuo stesso. Lo *stream of consciousness* si sviluppava, con Faulkner, in un fatto « drammatico ». Si potrebbe forse aggiungere, tenendo presenti prove più tarde, che lo *stream of consciousness* si fondeva con la retorica classicheggiante e le architetture sovraccariche dell'eloquenza della tradizione sudista, che finirono per soffocare Faulkner e per « chiudere » quanto invece rimane aperto in Joyce. Non saremmo così pronti a servirci di *Finnegans Wake* come di un riferimento bloccante. La direzione in cui procede Materassi appare comunque convincente, e se ne riceve conferma dallo studio dello schema del romanzo, « il confronto come strumento all'identificazione sia di ciò che è analogo sia di ciò che differisce ». Non meno importante l'approfondimento della « filigrana nascosta », la traccia mitica di estrazione scopertamente biblica.

Anche il rapporto oggettivazione-soggettività (« Plurisoggettività come oggettività ») caratteristico di *As I Lay Dying* viene esaminato dal Materassi con notevole acume, giungendo alla conclusione che, a somiglianza di *The Sound and the Fury*, il processo di struttura semantica realizza uno scioglimento che « lascia intatta ogni possibilità drammatica », adombrando persino (qui Materassi affronta con sottile articolazione un punto assai controverso) « un modulo morale-una direttrice di salvezza ». Del resto, Materassi tocca un punto centrale quando scrive: « A Faulkner non interessa-mai-rappresentare la meccanica della nascita d'una decisione. Ciò che gli interessa è lo scontro tra una decisione già presa, e la realtà che le si oppone: e dall'esito dello scontro nasce la definizione dell'uomo faulkneriano ». Nell'ultimo Faulk-

ner, quello del « rovesciamento delle alleanze », un Faulkner ormai appesantito e ripetitivo, Materassi individua ancora ciò che egli chiama l'« onestà » dello scrittore, che « gli permetteva di terminare la sua trilogia con l'accento sulla umanità di quel tipo subumano che all'inizio aveva additato come principio distruttore di ogni umanità ». Il capitolo finale di storia della critica chiude efficacemente un libro che si colloca di pieno diritto tra i contributi più rilevanti sull'argomento, mantenendo sempre un tono di rara probità e modestia critica, di cosciente rifiuto a prevaricare.

« Studi americani » presenta come nucleo del quattordicesimo numero alcune ricerche hawthorniane di estremo interesse. Spiccano il saggio di Harold T. McCarthy sul *Marble Faun* e quello, in certo senso complementare ma con voce autonoma e originale, di Pietro Spinucci su *Our Old Home*. Agostino Lombardo presenta con la sua proverbiale chiarezza un bilancio su *Thoreau nella cultura italiana* che vale come nuovo capitolo di una indispensabile storia dell'incontro tra cultura americana e italiana. Lo studio di Alessandro Contenti su Anne Bradstreet aspira a un posto non secondario nella ripresa di interessi che si sta registrando attorno alla poetessa puritana. In quanto ai contemporanei, merita particolare attenzione *Il problema della comunicazione nella poesia di T. S. Eliot* di Cleonice Panaro, mentre si raccomanda per eleganza e penetrazione *Eliot come Pécucbet* di Laura Caretti. Nadia Fusini si dedica al *Bear* di Faulkner, un'opera che Materassi, più incline al Faulkner « sperimentale », mantiene a suo modo in secondo piano; Francesco Binni presenta un'eccellente messa a punto su Sherwood Anderson e il personaggio.

L'ultima parte del grosso fascicolo della pubblicazione diretta da Lombardo porta un soffio d'aria in certo senso provocatorio, con l'utile saggio di Piero Boitani su *L'intellettuale americano tra la nuova scienza e l'arte*, e segnatamente il vivace scritto di Alessandro Portelli, *Cultura poetica afro-americana*. Portelli si colloca tra i giovani desiderosi — *felix culpa* — di comprometersi. Il suo tentativo di rompere con gli schemi esterni quando si affronta

la cultura dei negri americani (« afro-americano » ci sembra termine giustificato negli Stati Uniti, non indispensabile da noi dato che « negro » non contiene risonanze spregiative) merita incoraggiamento, anche se per ora sembra limitato alle buone intenzioni e qua e là intriso di sociologismo populistico (il « sangue dei negri che arrossa le acque, etc. », a proposito del senso e dell'importanza di un testo poetico, rivela nobili sentimenti ma sa di modesto *cliché* umanitario, più che ideologicamente definito, e ricorda paradossalmente di seconda mano la chiusa, se pur tesa verso altre indicazioni, della prefazione di Cecchi ad *Americana*).

Il Portelli è tra coloro che vorrebbero insegnare agli intellettuali negri d'America (Ellison, Baldwin) come comportarsi: missione ardua e da assumere con cautela. Inoltre, inseguire il mito di una cultura

negra *autonoma* o autogenerata, negli Stati Uniti, oltre a travestire di radicalismo un vecchio argomento segregazionista, presuppone l'uso di strumenti che il Portelli intravede appena, nella migliore delle ipotesi. Sussiste sempre il rischio di un candido neo-primitivismo, per fortuna smentito da un LeRoi Jones, il cui linguaggio pur autonomo non rifiuta affatto la contaminazione dell'avanguardia (sicuramente interrazziale) come ha ben dimostrato di recente uno studioso tutt'altro che sospetto, il Valesio, e come risulta, tanto per fare un esempio, dallo scopertissimo esercizio ioneschiano che regge *Dutchman*. Comunque, abbiamo bisogno di tentativi del genere di questo, e siamo grati a « Studi americani » per averlo proiziato. Non si vive di sole schede.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

L'Italia nella guerra fascista di Giorgio Bocca

Non sono poi molti in Italia i giornalisti che abbiano il gusto dello scrivere libri su argomenti non strettamente legati alla loro professione ed insomma alla quotidianità. E sono ancora meno quelli che si cimentano nelle ricerche non sempre facili, né gradevoli, per affrontare brucianti argomenti di storia contemporanea. Uno di essi è certamente Giorgio Bocca, del quale si richiama qui, per memoria, il volume laterziano dedicato alla ricostruzione appassionata, puntigliosa, non reducistica, della lotta partigiana. Dopo poco più di tre anni ecco adesso comparire per i tipi dello stesso editore e nella stessa collana, « Storia e società » questa: *Storia d'Italia nella guerra fascista (1940-1943)*. Qualche tempo fa, e più precisamente in occasione della comparsa della *Storia del Terzo Reich*, il massiccio lavoro di William Shirer, prese avvio una discussione, parte pubblica e parte

privata, intorno alla difficoltà, o all'indifferenza, che i nostri studiosi di professione venivano mostrando verso lavori di sintesi dedicati alle grandi questioni della storia contemporanea: il tema era grosso e la sua più esatta quanto complessa impostazione ci porterebbe troppo lontano. Deve tuttavia notarsi che a nostro avviso esso non ha perduto di validità neppure oggi, nonostante tentativi più o meno riusciti che vanno pur messi all'attivo della storiografia italiana. Bocca, non storico di mestiere, è noto appunto che fa il giornalista, appartiene alla ristretta schiera di coloro che si sono « buttati ». Con maggior rischio rispetto ad altri sul piano strettamente operativo ma di certo con non minore consapevolezza culturale e politica dei brucianti problemi che è venuto affrontando. E sarebbe assolutamente ingeneroso, e scorretto, da parte di chi è intruppato nella « corporazione » degli storici e che come tale si trovava e si trova, obbiettivamente, al centro della polemica alla quale si è sopra alluso,

montare in cattedra, o comunque giudicare la sua ultima fatica con il metro della tecnica di lavorazione del prodotto o con l'altro, ugualmente scivoloso e difensivo, della puntigliosa sottolineatura di elusioni, incertezze o semplificazioni.

Più ragionevole ci pare invece ricordare come, al di là della congerie di memorie e memoriali, volumi e articoli di taglio monografico, documenti diplomatici e opere di narrativa (a proposito, non meritava davvero una qualche citazione il Rigoni-Stern de *Il sergente nella neve*?) l'unico lavoro complessivo sulla tragica avventura del nostro Paese nel secondo conflitto mondiale era fino ad oggi quello di Emilio Faldella, non solo abbastanza vecchio ma anche obliquamente deformante e sottilmente giustificatorio: e che perciò, non avesse altri meriti, il volume del Bocca, colmerebbe in ogni caso, come si suole e si deve dire, una vistosa lacuna: quella di una analisi dura, educativa, civile e democraticamente ispirata su tre fra gli anni più oscuri e tragici della storia degli italiani. Che è poi l'essenza più vera dell'opera. Più vera ad esempio, secondo noi, di quella indicata nella bandella della sopracoperta, a seguire la quale, invece, « l'idea centrale » consisterebbe nel fatto « che la seconda guerra mondiale » avrebbe messo in luce « il divario persistente, nonostante vent'anni di retorica fascista, tra una società e una cultura ancora sostanzialmente preindustriali e il mondo delle economie industrializzate, delle tecnologie sviluppate, della cultura scientifica che è quello del nemico e dell'alleato ». Se è vero, e sono queste le ultime frasi del libro, che « la sconfitta dell'Italia fascista non è solo la sconfitta del partito fascista, e tantomeno

la sconfitta di un uomo, un uomo solo; è la sconfitta del regime borghese che prima ha cercato la scorciatoia autoritaria e poi ha accettato l'azzardo della guerra. La nazione la disconosce, se ne dissocia, non se ne sente implicata; avida di vivere la sua crescita civile ed economica, è già pronta a dimenticare. Il problema di questa estrema disinvoltura, di questa forza biologica, di questa capacità reattiva si chiarirà meglio nel corso della Resistenza. Siamo un popolo discutibile, siamo un popolo vivo ».

Non tutte le parti del massiccio volume sembrano trarre ispirazione da queste battute conclusive (pensiamo al relativo interesse mostrato da Bocca verso gli atteggiamenti ed i movimenti dei vari gruppi della grande borghesia e verso la loro irresponsabile e contraddittoria azione nei confronti del regime, dei tedeschi e degli anglo-americani; pensiamo alla distratta se pure chiara valutazione dell'opera della Chiesa e dei cattolici), ma a lettura finita esse non appaiono sicuramente estranee rispetto all'architettura del libro e alla narrazione degli avvenimenti.

Occorre davvero aggiungere che si tratta di pagine che si leggono senza provare l'impressione del capogiro? Uno stile secco, sorvegliato, semplice ma non semplificante è merito non ultimo per chi scrive di storia: e non capita spesso di trovarne esempi probanti. *La Storia d'Italia nella guerra fascista* è un libro che dovrebbe entrare in molte case e in tutte le scuole: per essere discusso e « contestato » naturalmente, come ogni opera viva e vitale e perciò provocatoria. Speriamo che sia effettivamente così.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Carlo Corsi all'Ente Premi di Roma

Può sembrare strano, ad una prima osservazione, che per approfondire la conoscenza di un pittore come Carlo Corsi sia stato usato spesso, e in particolare dai suoi interpreti più sensibili, il ri-

chiamo, quasi uno spontaneo accostamento, a scrittori: Fitzgerald per Arcangeli, Antonio Del-fini per Garboli. Infatti la pittura di Corsi è, fin troppo scopertamente, pittura, estremo rapimento degli occhi, gusto nativo e splendente del colore, piacere gioioso di dare in immagini la pelle iri-

data del mondo: un modo cioè di basarsi tutta sulle raffinatezze cromatiche della luce, sulla sensibilità alonata, sfuggente, un po' torbida e pigra, prolungata sempre oltre il limite delle cose e dei sentimenti, come, oltre il limite dei corpi e degli oggetti, si prolunga in un estremo godimento la macchia della pennellata, la materia che dilata l'immagine. Per questo la pittura di Corsi è sempre stata considerata più « francese » che italiana, pur nell'area mediterranea che le compete; e, mancandole quella dimensione plastica che, in un modo o nell'altro, ha sempre caratterizzato la tradizione figurativa del nostro paese, è stata posta a rimorchio, o a prolungamento, dell'impressionismo. Non starò a dire quanto questa collocazione possa essere giusta; se non del tutto sbagliata, è per lo meno provvisoria. Ma serve qui a dimostrare la specificità della pittura di Corsi.

Perché allora quel richiamo agli scrittori? a scrittori che, pur così distanti, qualche cosa hanno in comune: la semplicità e chiarezza dello stile; l'affidare tutto il meccanismo della narrazione alle « figure » più apparentemente comuni, in realtà più complicate, di un racconto, che sono quelle dei sentimenti; l'impressione che la vicenda letteraria, il progredire del testo sia solo la registrazione del quotidiano progresso della vita, la cronaca dei fatti più semplici, o più rari, che potevano accadere in California, a Cannes o a Modena; la poesia infine che nasce, densa e struggente, da questa corrvità, da questa epicità del quotidiano, una porta che si apre, una stanza, un giro in bicicletta, l'ora precisa di un pomeriggio, una spiaggia, un ballo. Ecco perché: descrivendo il mondo di quegli scrittori, abbiamo descritto, con buona approssimazione, anche quello di Corsi.

La pittura di Corsi non è allora più così pittura, così felicità figurativa immediata; al di là della bellezza formale e cromatica c'è un altro strato, più nascosto, che si configura come situazione narrativa, come abbozzo di un racconto. È questo l'elemento che la toglie all'ammirazione trascorrente e momentanea di una visione fermata allo elemento edonistico, e approfonda, anche in lei,

uno spessore di immagine. Una pittura del tempo quindi, non dello spazio. In cui la memoria scorre lungo le vie in cui il tempo si svolge; non si spazializza nella coscienza, né emerge da oscurità inconscie; non è alla ricerca, ma solo si affida al tranquillo svolgimento di ciò che contiene. Non è quindi in alcun modo proustiana.

Corsi ha scritto in una brevissima « Autobiografia »: « Molto più tardi mi sono reso conto delle inquietudini che mi avevano oppresso fino dai miei anni infantili, delle nostalgie appassionate che ogni luogo o ambiente destava in me. Non sapevo, non immaginavo che esse erano una manifestazione, quasi la rivelazione della poesia ». La « nostalgia dei luoghi » è la poesia della memoria volontaria; ma se è anche, come sembra chiaro, nostalgia amorosa, non subisce però alcuna rimozione, non si trasforma quindi mai in angoscia, rimane solo come il delicato involucro che avvolge l'immagine; così sul filo di questi ricordi malinconici e appassionati Corsi intesse il racconto di ore lontane, incerte, ambigue; di fatti che avvengono nelle stanze soffocate e luminose; di desideri che si consumano all'ombra fresca di un pergolato o sullo splendore artificiale di un divano; di fantasmi misteriosi e teneri nascosti dietro la tenda; di sogni che sono solo fantasie; di donne che si intravedono come prigioniere tra le grate d'oro delle « acque albule »; di balli che segnano una stagione fugace di amori adolescenti sulle spiagge tinte dalla luce più forte del pomeriggio.

Corsi ha costruito, con queste immagini immerse dentro il trascorrere lento delle ore, e appena ambigue, inquietanti quel tanto che poteva permetterlo la sua natura trepidamente vitale, una vasta trama simbolica dei suoi desideri, dei suoi sentimenti e delle sue tristezze. E a percorrere la grande mostra che l'Ente Premi di Roma gli ha dedicato si avverte di continuo, lungo tutto il percorso della sua arte, sorgere da queste immagini un'onda sommersa, ma straziante e ininterrotta, di poesia; come dalle pagine degli scrittori affascinanti e un po' dimenticati che più gli somigliano.

Un maestro dimenticato: Jos Albert

Dalla Galleria del Levante a Milano ci viene presentato ancora il caso di un pittore che non rientra negli schemi correnti della critica, un pittore che fa storia in altro modo e si unisce alla schiera, ormai molto ingrossata, degli artisti che rompono le abitudini visive dell'arte contemporanea. Jos Albert è nato a Bruxelles nel 1886 e, avendo trovato, dopo un inizio aperto alle avventure affascinanti di quegli anni, la sua forza originale in una pittura basata sulla resa oggettiva delle realtà, viene accantonato in area neoclassica, con l'accusa per di più, di accademismo. Certo di fronte alla retorica dell'avanguardia la pittura di Albert può facilmente apparire ridotta; ma in questa riduzione sta la sua forza, la sua sostanza resistente e integra.

Sorprende vedere in che modo originale Jos Albert porti fin dentro la ricchezza dei nostri anni gli elementi antichi di un'arte che si determinò nello spazio non grande dei Paesi Bassi, fiamminga e olandese. Una pittura del « fenomeno », in cui l'idealità, l'essenza sono frantumate nell'attenzione moltiplicata agli aspetti diversi e agli incidenti particolari della cosa; in cui quindi avviene una catalogazione sincronica, calata in una struttura chiusa, che rimanda dallo ideale al reale, dall'essenza alla sostanza, e determina, nella sua complessità, l'ambiente. La descrizione minuta, la visione lenticolare servono a fissare il movimento dell'esistenza non in un assoluto spaziale, ma in una realtà d'ambiente, temporale, dove gli oggetti realizzano in se stessi lo spazio e si danno come simboli naturalmente costituiti.

Gli inizi veri di Albert si possono fissare intorno al 1923; negli anni precedenti si svolge una sua preistoria, che conosce dei momenti di forte tensione, ma che ci serve quasi solo per scoprire il lento e nascosto processo formativo della sua persona artistica. Da quel momento la sua pittura si svolge con un rigore di intenti e di risultati che ne fa un blocco unico, raramente variato. Solo si può segnalare una diminuzione dei quadri di figura che scompaiono del tutto dopo il 1928 e, all'interno dei paesaggi, l'« uscita dalla scena »

delle persone. Perfino dalle gabbie, che appaiono in diverse nature morte, escono gli uccelli che le abitavano agli inizi. Questa scomparsa del vivente sta come indice della strada che Albert segue per attuare la sua progressiva spoliatura, per raggiungere la sua suprema semplicità, per individuare l'immagine essenziale che vive su un equilibrio sottilissimo e perfetto in cui le tensioni sono tanto più forti quanto più si compensano; così l'opera diventa il luogo di una grande energia compressa e sublimata, il luogo in cui l'evento viene fissato e rimane vitale per la sua realtà palese e la sua verità segreta. Processo che mi sembra raggiungere il culmine in quell'opera straordinaria che è *La cage bleue* del 1943. A Jos Albert si addice, e non per caso, la constatazione che Huizinga fa per i pittori olandesi del Seicento, che « rivestivano la vita di poca fantasia ma di molto mistero, fedeli interpreti, in questo, della verità ».

In fondo l'arte di Albert è di tipo intimista, in qualche modo discendente dall'intimismo borghese dell'Olanda seicentesca, per quanto diversa nello spirito: là c'era ricchezza di fenomeni, scorrere tranquillo e sicuro dell'esistenza, calore di vita, fatti quotidiani destinati alla ripetizione, una pulsazione sanguigna ben ritmata e sana; in Albert c'è invece un parlare sommo, ma secco, deciso, stretto all'essenza della sua semplicità, la malinconia del tempo, la solitudine accettata e trasformata in regola di vita. Una distanza ancora più grande lo divide dall'arte francese intimista dei Nabis, in specie di Bonnard e Vuillard (forse solo certi lati più duri e spogli di Vallotton possono essergli vicini), e val la pena di sottolineare questa distanza per vederne uscire, in contrasto, il senso della sua arte. Quanto quegli interni sono ricchi, pieni, ovattati, di luci soffocate, di piani penetranti uno nell'altro, immersi nel profumo sospeso della memoria, tanto gli ambienti di Albert sono nitidi, risonanti, precisi, ridotti, protestanti; la tristezza vi è di segno del tutto diverso. Se attraverso le finestre di Bonnard si vedono i giardini ricchi di un colorato splendore, le mimose fiorite, il tremolare luminoso del mare, dalle finestre di Albert si vedono i rami secchi;

neri, privi di foglie degli alberi invernali, una strada di paese percorsa solo dal vento gelido, case raccolte nell'aria grigia.

Il tema di fondo della pittura di Albert è il tema della spoliazione, di cui è conseguenza il senso della solitudine, della povertà; ogni elemento della sua opera ruota attorno a quel centro,

manifestandolo in simboli, in metafore o in rappresentazione diretta. Combinando variamente questi elementi Albert ha creato quegli intatti poemi della vita spoglia che si chiamano: « *Le djeuner, Saint Job, La cage bleue, Les frites.* »

ROBERTO TASSI

TEATRO

Operetta di Gombrowicz

Se c'è un testo ricco di implicazioni simboliche, questo è il copione di *Operetta* di Gombrowicz — rappresentata in prima mondiale al Teatro Comunale dell'Aquila dalla locale Stabile — dove, in un ambiente alla *belle époque*, in mezzo a principi, valletti, contesse, cocottes, generali, prelati, tra luccicanti cilindri, smaglianti uniformi e livree multicolori, dominano assolute la moda e l'etichetta, con le pragmatiche conseguenze di un parlare agghindato e vuoto e il decisionale epilogo di un vertiginoso crollo. Infatti, in occasione d'una mascherata (che, perpetuante i tradizionali canoni del travestimento, mostra una più stringente analogia con le moderne tecniche del teatro-nel-teatro) ecco che, dai mascheramenti consueti delle livree, sgusceranno i camerieri in rivolta e sotto le convenute trucature del ballo in maschera i padroni daranno la stura ai loro istinti, uscendone stracciati e malconci. Da tanto pandemonio, come una farfalla, si libra infine una fanciulla nuda, che due *viveurs* — contendendosi con cavallerisca munificenza — avevano rivestita di gioielli e di pellicce.

I riferimenti, le implicazioni, i richiami — anche ad attenerci a questo resoconto sommario — sono molti, dunque (perfino un pizzico di *Marat-Sade*). Sarà meglio allora divagare, piuttosto che fare un ordinato discorso, allo scopo di dire il più

possibile e mettere a fuoco i pregi e i limiti della rappresentazione.

Notate, ad esempio, il contrasto tra vestito e nudità. Esso è il contrasto fondamentale che s'incontra nel teatro fin dai suoi primordi: fin dal tempo che si recitava con la maschera. Quantunque caduta, nella prassi teatrale, la maschera non ha mai cessato d'esistere. Titoli come « La maschera e il volto », « Tra vestiti che ballano », « Maschere nude » — per non citare che titoli italiani — sono la testimonianza e del fatto che la maschera non ha mai cessato d'esistere e della stretta relazione che corre tra maschera e vestito.

Maschera vuol dire persona, personaggio. Ma si badi che in Grecia la parola è riferita all'attore che indossava la maschera, non al ruolo ch'egli interpretava. Personaggio era pertanto lui, che s'« impersonava », cioè *si mascherava*, non la persona da lui rappresentata, cui spettava invece la denominazione di attore, ossia di soggetto agente nella vicenda narrata direttamente (vale a dire teatralmente). Attore d'una vicenda rappresentata (resa presente, cioè, attraverso la forma diretta) è uno che agisce senza vedersi, essendo tuttavia veduto. Ecco il dualismo di fondo del teatro: il dualismo tra attore e spettatore.

Ora, la maschera, che rendeva possibile questa visibilità, lungi dal rassomigliare al soggetto agente, era piuttosto l'indice di un contesto narrativo, attraverso il quale si sarebbe reso intelligibile ciò che si sarebbe visto: esso recava, infatti,

i segni di una situazione (orrore, tristezza, riso, paura, ecc.), non di una rassomiglianza umana.

Ma quando cadde la maschera — nel nuovo teatro cristiano — l'attore-esecutore avrebbe finito per identificarsi con la parte da lui rappresentata e, pertanto, venendo a mancare l'indice del contesto situazionale, avrebbe finito altresì per assumere tutta su di sé la situazione, divenendo il centro (o punto) di confluenza e d'intersezione delle varie linee-forza dell'azione teatrale. Di qui il personaggio in senso moderno che, nella sua unità corporea, avrebbe ereditato la funzione dissociatrice della maschera (vedi il « teatro e il suo doppio »). E di qui, poi, i vari traslati ed evoluzioni: dal teatro-nel-teatro all'ironia romantica, al discorso ellittico, all'estraneazione brechtiana e via dicendo.

Si è arrivati insomma — anche fuori del teatro — a considerare il personaggio come l'aspetto sociale della persona o — si usa pur dire — come la sua esteriorità. Quest'uso è dovuto alla recrudescenza d'un antico mito: il mito dell'anima prigioniera del corpo, ossia della separazione tra anima e corpo, da cui vengono poi le distinzioni tra interno ed esterno, dentro e fuori, ecc. Si è tornati alla Grecia senza volerlo, ma con tutt'altro spirito. L'uomo greco era dedito all'osservanza del dovere di curare il suo aspetto esterno: l'aspetto del « cittadino ». Il moderno è tutto dedito all'osservanza del dovere di curare il suo aspetto interno: l'ineffabile aspetto della sua « anima bella ».

Oggi, il bisogno supremo è quello di ricongiungere l'interno e l'esterno, l'anima e il corpo, e approdare insomma ad una *persona* (che non significhi più maschera, ma individualità concreta), il riconoscimento sociale della quale corrisponda esattamente alle sue capacità naturali. Questa sovrana istanza di Jean-Jacques Rousseau riecheggia nelle istanze di tutte le rivoluzioni più recenti. Ma vedi quanto è lenta e complicata la storia. E dire che non c'è niente di più fatuo e, in fondo, ridicolo di tale complicatezza, che rallenta i tempi del desiderio nell'atto che li stringe. Come mai, ad esempio, l'esigenza cristiana di una persona, ma vera, autentica, che fosse un individuo intero, indivisibile, e realmente (cioè attivamente)

partecipe alla vita del tutto, come mai un'esigenza simile ha durato tanto per affermarsi, e non si è affermata ancora, ha finito anzi per sfiatarsi all'ombra dei paludamenti onde erano ricoperte le astratte persone (o personaggi?) della borghesia (indefettibilmente liberale), altrettanto austera-mente vane che severamente vestite?

Ed ecco Albertina nuda (la fanciulla gombrowicziana, cui s'è accennato all'inizio). Essa è l'emblema di millenni di storia: è la nudità dell'autentico, della libertà, della purezza umana.

Nei giovani, che hanno cominciato intanto col distruggere la moda del vestire, vestendo ognuno come gli pare (talché è normale oggi incontrare per via paggetti medioevali e nazareni, principi indiani e elettricisti, carbonai e carbonari, Eugenio Delacroix e Carlo Poerio, Salomè, contesse Maritze e neonate) questa sete di purezza si manifesta come crudeltà: è la parola più vicina alla nudità. Tutto sommato, questi giovani sono tante Albertine: così vivo è in loro l'assillo dello smascheramento, che da soggetti inquietamente cercanti si mutano nell'oggetto ostinatamente cercato. È che la libertà non è un oggetto — è vero — ma non è neppure solo un soggetto. La libertà è soggetto e oggetto insieme, perché non può essere di un individuo solo senza cessare di essere.

Perciò essa consiste per adesso nello smascherare. Smascherare, denudare, togliere i vestiti e le maschere, buttar via tutte le bardature dell'inerzia e della conservatrice miseria, cancellare le seconde nature, acquisite da una lunga acquiescenza al potere d'una forza socialmente immotivata.

Ora, lo spettacolo della Stabile aquilana, diretto da Antonio Calenda, appariva, sì, multicolore, smagliante, luccicante di trovate sceniche, ma non mostrava il mordente richiesto. E ciò, a parer mio, a causa della musica, ma non già per il modo com'era stata scelta (composta da Carpi e Proietti, era una musica che parodiava l'operetta ripetendone empiricamente i modi), bensì proprio per la sua adozione. Gombrowicz non lasciò scritto nulla, nessun suggerimento, nessun consiglio, per il tipo di musica da adottare (come aveva fatto, per esempio, Brecht, che scelse Kurt Weill per l'*Opera da tre soldi*): mentre, al tempo stesso, scri-

veva nella prefazione di *Operetta*: « Se l'opera ha qualcosa di goffo, d'irrimediabilmente pretenzioso, l'operetta, nella sua sublime idiozia, nella sua celeste sclerosi, vola sulle ali del canto, della danza, del gesto, della maschera... », non nascondendo, con la difficoltà, anche l'ambiziosità della sua impresa teatrale: « Nessuno immagina quanta fatica mi sia costata l'organizzazione drammatica di questa sciocchezza. Introdurre nell'operetta una certa passione, un certo dramma, un certo pathos, senza tuttavia contravvenire alla sua sacra stupidità, ecco un bel problema, tutt'altro che facile! ».

Oserei dunque pensare che Gombrowicz, intendendo proprio trasferire tutt'intero nella forma da lui adottata (quella della parola teatrale) il proprio giudizio critico su quella società che andava satirizzando come un mondo da operetta, compose la sua commedia col proposito di portare sulla scena un seguito di avvenimenti e di parole, tanto più significanti quanto più vuoti all'apparenza di significato, secondo i moduli propri all'operetta, ma senza un dito di musica: tutto teatro di prosa, tutto parlato e gesticolato: dramma, non operetta, ma dramma che facesse pensare all'operetta, che ne recasse, attraverso il succedersi delle scene e dei dialoghi (e, ovviamente, in un ritmo appropriato) i lampanti segni. L'operetta, insomma, avrebbe dovuto essere il risultato, non la premessa, di questa commedia originalissima.

Se Calenda, quindi, avesse curato il suo spettacolo *senza* musica, avrebbe avuto certo molto più filo da torcere, ma, indubbiamente, ne avrebbe tratto una intensità assai maggiore (sdipanando tutte quelle implicazioni su cui sono venuto divagando), come del resto s'è intravisto nella seconda parte dello spettacolo, dove appunto la musica s'era andata sensibilmente riducendo.

Roger Vitrac, Quarant'anni prima di Gombrowicz

Parodiare una forma o un genere d'arte, per satirizzare la società che quella forma o genere predilige: ecco, innanzitutto, ciò che fece Roger Vitrac nel '28, quando scrisse *Victor ovvero I bam-*

bini al potere, circa quarant'anni prima cioè che Gombrowicz scrivesse la sua *Operetta*. Come questi, infatti, parodierà la forma dell'operetta colpendo la gente che accettando quel genere l'avrebbe rilanciato come proprio, così Vitrac attaccò dal Vaudeville (capostipite della *pochade* e, in certo senso, di tutto il teatro *boulevardier*) per colpire il pubblico del suo tempo, tanto ghiotto di quel tipo di spettacolo da esserne sostanzialmente la fonte generatrice. Ciò discende, del resto, dalla natura d'un testo teatrale, il quale, necessitando della rappresentazione (sua ragion d'essere), fruisce sempre al tempo stesso di due paternità: quella dell'autore e quella del pubblico. E nel caso di Vitrac, come — in seguito — di Gombrowicz, tale evenienza s'è dilatata al massimo, perché l'autore, intendendo piuttosto provocare che assecondare il pubblico, se n'è staccato, ma se n'è staccato prendendo in giro gli autori che quel pubblico assecondavano. Una presa in giro naturalmente sottile, tale che il pubblico non se ne accorgesse alla prima e cadesse perciò nella rete dei suoi gusti: ad un tratto poi (ma poteva anche non accadere) ecco che si sarebbe trovato disorientato, non ci avrebbe capito più niente, scoprendo alla fine (ma anche questo poteva non accadere) che il preso di mira era lui, smascherato e spogliato fino alle ossa nei suoi vizi e nelle sue porcherie.

Andiamo toccando nel vivo la ragione costitutiva del teatro, il quale, fondandosi sul rapporto fra attore e spettatore (il primo che agisce senza vedersi, il secondo che vede senza agire) — rapporto, questo, che è fondamentale anche nella vita quotidiana, dove agiamo di continuo senza vederci e di continuo vediamo, senza agire, gli altri che agiscono —, spersonalizza in qualche modo l'autore del testo, confondendone le sembianze con quelle del pubblico, ossia di questo « spettatore ideale », composto a sua volta di persone che, prese ciascuna per sé, sono degli « attori reali ». Se noi giudichiamo un testo, anche teatrale, ma in quanto letterario (scritto cioè e composto in qualunque modo da un autore), ipso facto stabiliamo un rapporto fra noi e l'autore, analizzando l'opera in quanto da lui composta e

disponendoci perciò a criticare lui, nella stessa guisa che criticheremmo qualsiasi suo operato; ma se, diversamente, ci accingiamo a giudicare un testo in quanto teatrale, il rapporto non è più quello, ma è tra noi e le persone che in quel testo si muovono ed agiscono, tra noi cioè e l'operato dei «personaggi». Un bambino, queste cose le capisce forse meglio di un adulto, perché è portato a leggere sempre in chiave teatrale, ad entrare cioè in rapporto con gli agonisti della favola, considerando vero ciò che è fittizio, dando consistenza a una finzione: giocando.

Ecco perché Vitrac sceglie a protagonista della sua commedia un ragazzino che, nel giorno dell'azione scenica, compie nove anni; e gli pone accanto come partner una bambina di cinque o sei anni.

Un bambino è il più schietto degli attori, perché in lui non c'è neppure per ombra la voglia di vedersi. E per la medesima ragione — perché non ha nessuna voglia di vedere se stesso — è anche il più schietto degli spettatori, in quanto vede e giudica e non giudica che ciò che vede: vede, in altri termini, senza schermi, e giudica in base a ciò che ha visto. È anche vero inoltre — almeno credo sia così — che le due operazioni, dell'agire e del vedere, egli tenga ben distinte. Ma se per avventura le unisce? Se, con la schiettezza che manifesta in entrambe, egli congiunge le due operazioni: agisce e vede al tempo stesso, e riesce persino a vedere suo malgrado se stesso? Avremo allora l'uomo giusto, che, in quanto vede se stesso, non può che misurare l'abisso che lo separa dagli altri e in questo abisso crollare con la sua delusione, e, in quanto vede gli altri, non c'è dubbio che incuta in costoro qualcosa che ha l'apparenza dell'imbarazzo ma che, in realtà, è paura: paura di essere giudicati.

È questa, infine, la situazione scenica offertaci da Vitrac: in una società medio-borghese (per volontà dell'autore, che pur scrive nel '28, databile al 1909: la stessa cosa si registra nell'*Operetta* di Gombrowicz, che, sebbene priva d'una data precisa, è collocata dall'autore al tempo in cui furoreggiava l'operetta), in una società medio-borghese, dunque, il novenne Victor, che oltre-

tutto è alto un metro e ottanta, vede (e agisce in conseguenza) con tanto acume e schiettezza, che gli adulti dicono (ora che lo vedono vivo): «È un bambino di straordinaria intelligenza: farà molta strada», e diranno (quando lo sapranno morto): «Era troppo intelligente: non poteva vivere a lungo». Nell'uso di queste frasi ultracentenarie, ovviamente disperata appare la difesa che la *normalità* borghese tenta contro l'*enormità* della giustizia (pur da tutti conclamata). In un ambiente che si rifiuta di capire, la veggenza del «bambino geniale» è addirittura letale.

Di bambini imprudenti, che mettono in piazza le segretezze della famiglia di cui sono stati incoltabili testimoni, ne abbiamo incontrati nelle commedie di Feydeau. È questo retaggio che, assunto da Vitrac come suo punto di partenza, gli suggerisce di attenersi al genere del *vaudeville*. Ma Victor non è un bambino imprudente: c'è, semmai, del metodo nella sua imprudenza, come ce n'è nella follia di Amleto. Che suo padre se la intenda con la madre della bambina di cinque o sei anni della quale s'è accennato, e che il padre di questa lo sappia e ne soffra fino ad uccidersi, tutto ciò egli denuncia crudamente, calcolando persino di non essere creduto perché è un bambino, e ben sapendo e presagendo non solo lo sconcertamento che provocherà, bensì anche il tragico esito cui quei fatti sono già virtualmente disposti come birilli. Della stessa affascinante signora Mortmart, che al second'atto compare improvvisa e sorprendente come la pirandelliana Madame Pace dei *Sei personaggi*, soltanto lui sa che simboleggia la morte. È costei — come ora ho detto — una donna bellissima, ma affetta tuttavia da una malattia che la rende irrefrenabilmente sonora e maleodorante. Gli astanti la fuggono ridicolizzandola, ignari ahimè che in mezzo a tali suoni maleodoranti essi vivono tutta la giornata. La signora resta perciò sola con Victor e gli chiede un bacio. Simile a Don Giovanni che sfida la morte, lo smisurato bambino glielo dà.

Ed ecco, alla fine, a causa di un banale mal di pancia (non diagnosticato in tempo per incuria dei genitori che tardano a chiamare il medico), Victor muore. Il ritmo del *vaudeville* tuttavia non s'arresta,

anzi si stringe. Ma in questa sua stretta s'avverte un gelo non soltanto morale: il gelo quasi fisiologico della morte, che serpeggia fra gli astanti quantunque non riconosciuta, e magari bellissima come la signora Mortmart. Al morire di Victor i suoi genitori s'ammazzano, e la cameriera che sopraggiunge esclama: « Allora era un dramma! ». Cala il sipario.

Il ritmo strettissimo di questo finale, con i suoi rapidi mutamenti di tono (dal riso al pianto e viceversa), e tanto più se congiunto con le dismisure già notate (il così esiguo numero d'anni, e la così vistosa statura, del protagonista: basterebbe questo), non distrugge, ma potenzia la distinzione fra il comico e il tragico proprio in quanto li rende inscindibili, data la rapidità con cui s'alternano. Nello stesso Ionesco, del resto, che per tanti aspetti ci richiama Vitrac, la differenza tra comico e tragico non è distrutta ma potenziata; e checché egli scriva di non aver mai capito, per parte sua, questa differenza, afferma poi che « il comico, essendo intuizione dell'assurdo » gli « sembra più disperato del tragico ». Un comico, dunque, più tragico del tragico, ma per converso anche un tragico più comico del comico: poiché un'affermazione come quella di Ionesco, e che a me pare esattissima, non è comprensibile se non sulla base di una comparazione e di un confronto continui fra i due termini. (Non è pure il tragico, infine, se preso nel suo estremo, una intuizione dell'assurdo?). Parleremo allora più acconciamente di unità, non di identificazione, tra comico e tragico,

intendendo per unità la loro imprescindibilità reciproca. Eccoci nel vivo di quella trasvalutazione dell'antica tragedia che costituisce il perno del teatro moderno, dove la tragedia non appare più in netta separazione dalla commedia, ma ad essa consapevolmente ricongiunta proprio in quell'assurdo che non è un punto d'arrivo, ma il punto di partenza del teatro, e cioè la *finzione*, che potremmo definire « imitazione dell'inimitabile ».

Molti sono gli echi del grande teatro che in *Victor ovvero I bambini al potere* risuonano tanto più limpidi, quanto più frastornante ed opaca appaia la situazione scenica (persino una presenza del « siglo de oro »: in fondo, questa commedia è un « atto », per usare una frase di Artaud, che ne fu il primo regista). Ma l'eco più ostinata è quella di Amleto (Victor) che si trae dietro la sua trasparente Ofelia nella piccola e scarmigliata Esther (la bambina).

Ora, un appunto oserei muovere alla Compagnia dei Giovani che ha rappresentato questo lavoro e al suo regista Giuseppe Patroni Griffi: una certa indecisione tra una recitazione naturalistica (ammiccante talora spiacevolmente col pubblico) e una recitazione esteriormente burattinesca. Tutto sommato, lo spettacolo sembrava una parodia del *vaudeville* o della *pochade*. Parodia superflua e, nel caso, controproducente, perché ad essa aveva già provveduto Vitrac nel suo caricaturatissimo testo.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Un giallo di Truffaut

Il senso di benessere e di cordialità espansiva di cui un film ben fatto gratificava, dieci o quindici anni fa, lo spettatore, sta tramontando, il raggio verde di questo modesto sole non promette una nuova alba. C'è una sostanziale differenza tra i

film ben fatti di un tempo e quelli di oggi: che tutti confezionati ottimamente, date le attuali possibilità tecniche (si parla di lavori di buon livello) si propongono più l'inquietudine che la soddisfazione del fruitore. Le trovate formali, d'altronde, sono subito ghermite tanto dal pubblico quanto dai cineasti: appena sperimentata,

una nuova soluzione espressiva è subito assimilata, consumata e respinta nel già visto. Inutile negarlo, una singolare monotonia pesa sul cinema: al punto da risuscitarvi quella distinzione in generi che in letteratura non ha più senso. Sappiamo già, sin dai titoli, anche stroppiati, che tipo di pellicola ci si offre. Film sociali e di contestazione più o meno demagogici; film sexi, spesso furbescamente mascherati dalla piacevolezza della commediola borghese con attori brillanti; western violenti, all'italiana; infine film psicologici che per sopravvivere ricorrono anche essi alla problematica del sesso. Ma sopra questa convivenza fittamente articolata il genere che detta legge e promette un successo pratico è il giallo con le sue diramazioni che vanno dal giallo roseo al livido e nero dei film dell'orrore.

Pochi sono ormai i registi che non si concedano, una volta tanto, alla seduzione della suspense: tale è oggi il caso di Truffaut (che per noi rimane il creatore dell'indimenticabile *Quatre cents coups*) con il suo recente *La mia droga è Julie*. Con la dedica a Jean Renoir, il regista ha inteso, crediamo, sottolineare il suo tentativo di nobilitare un genere « commerciale » con una contaminazione squisitamente letteraria. Fra i testi che i francesi con più affetto ricordano, un classico dell'amore, la Manon Lescaut, ha il privilegio di aver attratto, una ventina di anni fa, l'ottimo Clouzot che ne ribaltò la storia ai giorni postresistenziali. Ed ecco, rivisitato ad opera del Nostro, l'amabile ingenuo Desgrieux preso di amour-passion per l'eterna Manon.

L'incontro fra i due, questa volta, non avviene casualmente, ma provocato dal banale espediente a cui il trentenne Louis, proprietario di azienda nell'isola della Réunion, è ricorso per scegliersi una moglie. Al suo inserto nei piccoli annunci ha risposto una Julie e una lunga corrispondenza con scambio di ritratti si è conclusa, all'aprirsi del film, con l'attesa della sposa che ha annunciato il suo arrivo per mare. Senonché nessuna presumibile Julie scende dal transatlantico e Louis, preoccupato, sta per lasciare il porto, quando un'incantevole ragazza affatto diversa dalla brunetta che doveva arrivare, lo chiama. Sono Julie,

dichiara timidamente, spiegando di avere sostituito un qualunque ritratto al proprio per sapere se l'amore romantico del fidanzato resisteva alla sorpresa. È il colpo di fulmine, Louis dimentica la brunetta e perdona alla bionda la soperchieria, tanto più che lui stesso l'ha ingannata facendosi passare per un piccolo impiegato. Il matrimonio si celebra in un clima d'ingenua festa coloniale col più conforme dei riti borghesi.

Ma chi è Julie? Non certo la fragile Manon Lescaut, avida di piaceri e graziosamente irresponsabile; qualcosa di misteriosamente torbido si cela sotto il suo volto angelico. Finché un bel giorno il marito, che le ha permesso di attingere senza controlli dal suo conto in banca, scopre che è fuggita portando con sé tutti i suoi capitali. Dunque la moderna Manon è una ladra e probabilmente un'assassina che ha liquidato, sulla nave, la vera Julie. Come tale Louis la denuncia a un detective privato che ne farà ricerca e la consegnerà alla giustizia. Da questo punto il film sembra avviarsi sui binari di un giallo alla Hitchcock.

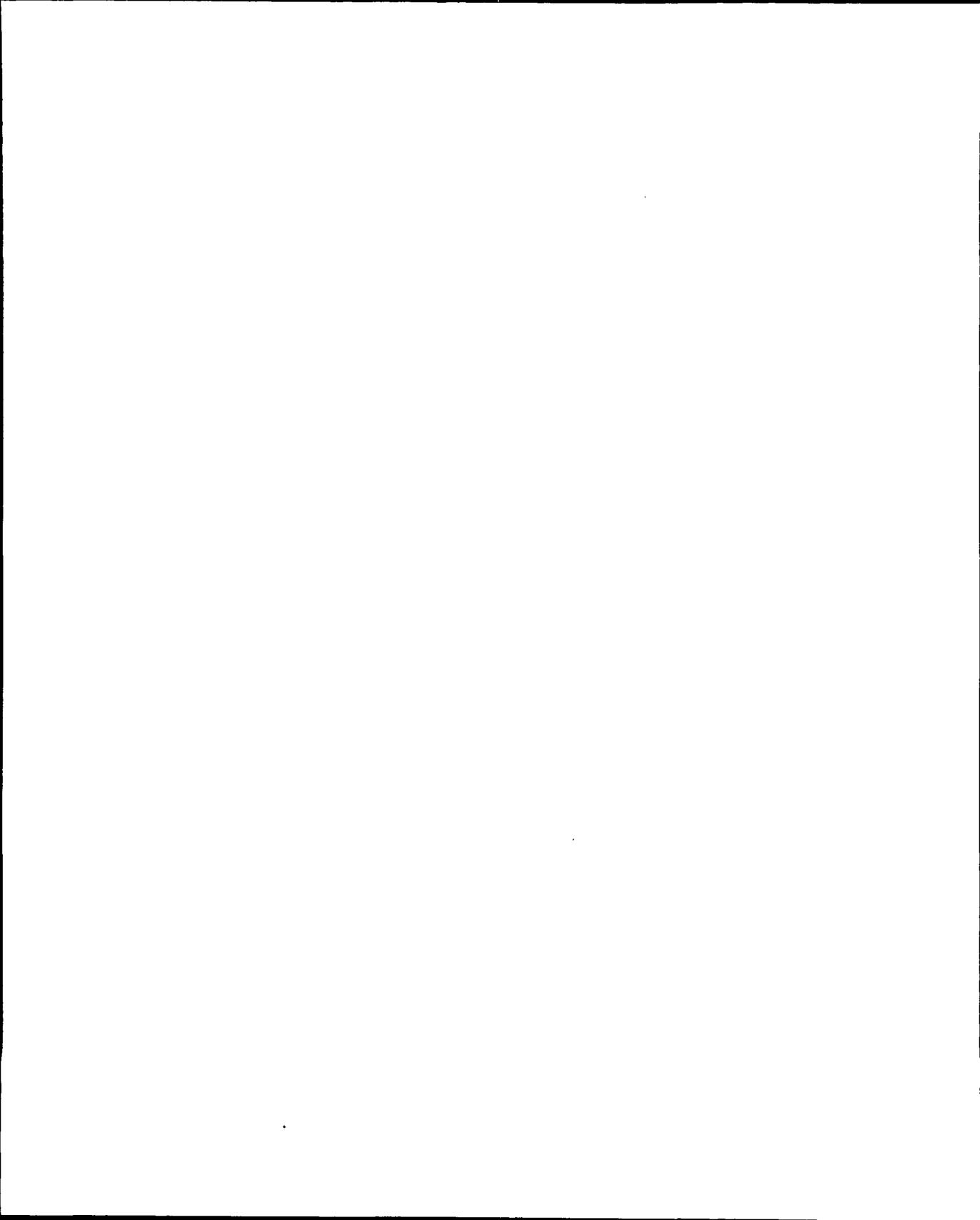
Senonché ecco trasparire sotto il pullover dell'uomo d'affari moderno, il giustacuore del patetico Desgrieux, succubo della sua passione. Ritrovata la pseudo Julie, sta per ucciderla ma finisce per amarla dissennatamente sebbene essa confessi il suo vero nome e la sua miserabile storia di prostituta e di complice di un criminale. Costretto alla fuga per sottrarre l'amata alla galera, non esita a sparare contro il detective che segue le sue tracce: i due sono ormai uniti dal delitto e affrontano insieme una vita disperata in cui risuscita il destino dei celebri amanti settecenteschi. Li vediamo allontanarsi sotto la neve, legati dalla passione finalmente ricambiata, verso una immancabile tragica fine.

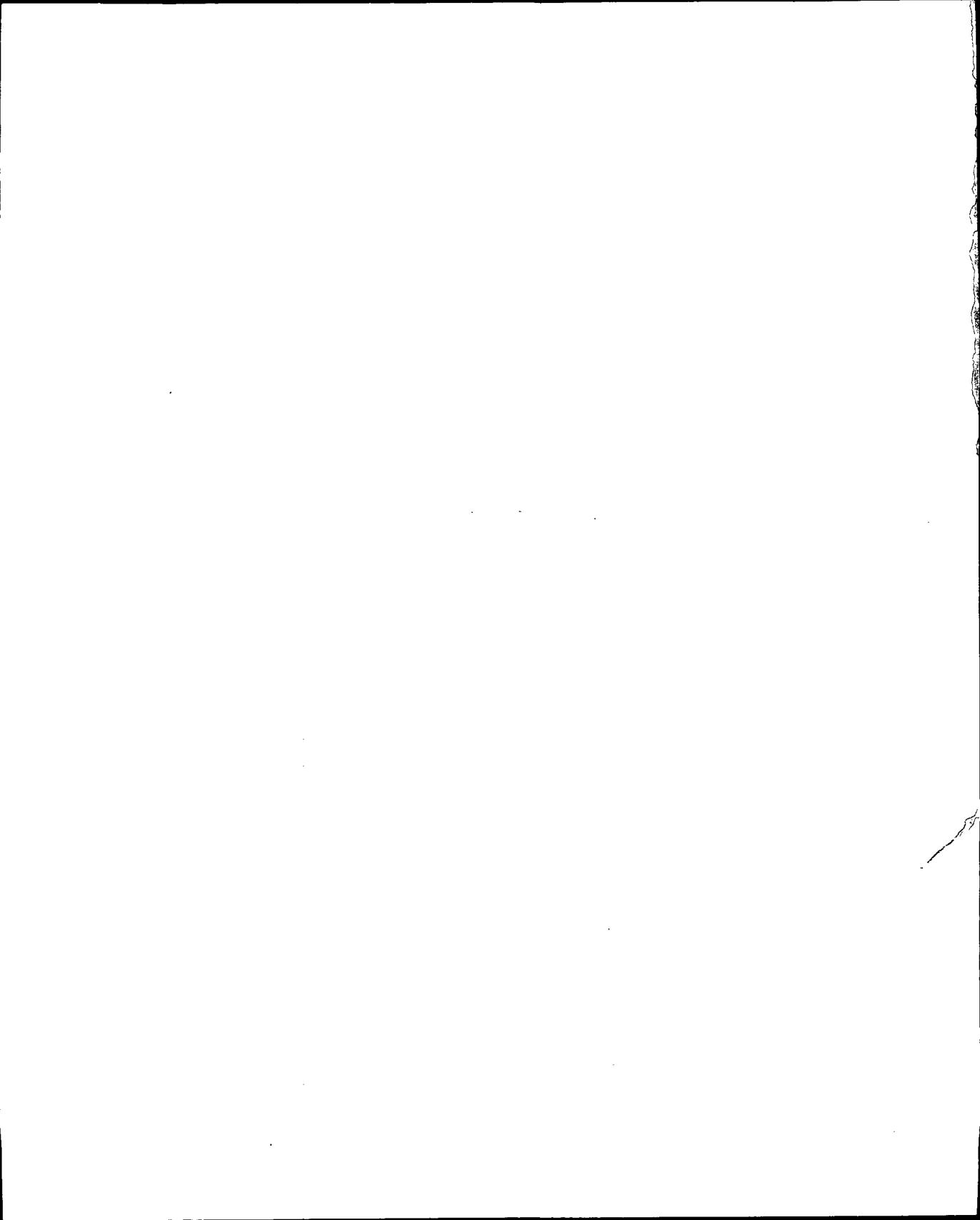
Vien fatto di chiedersi che cosa, in questo film decoroso e di ovvia consumazione, sia rimasto del Truffaut vedette della nouvelle vague, e persino di dubitare se davvero egli appartenesse alla corrente che esplose con *A bout de souffle*. In effetti, a ben considerare il suo curriculum di contestatore, Truffaut ci sembra più che un innovatore, un poeta elegiaco. Sempre lo hanno in-

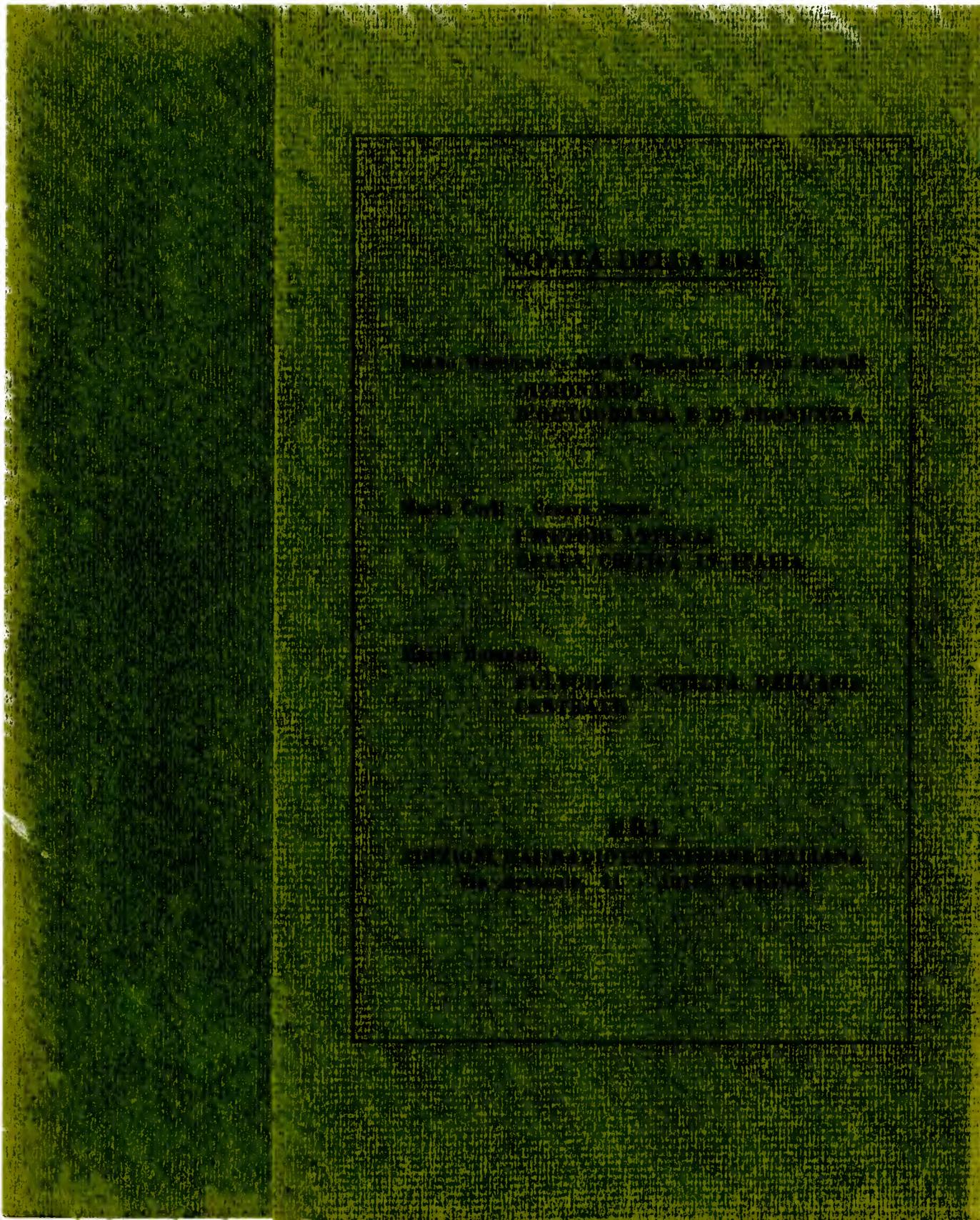
teressato le storie di amori difficili, condannati dalla società, benedetti dalla natura; e gli umiliati e offesi come il corrigendo di *Les quatre cents coups*: basta pensare al suo maggior successo, *Jules et Jim*, dove si sfrena il più cupo dei romanticismi. Il suo modo di raccontare è scorrevole non precipitoso alla Godard: fitto di segni appena percettibili, ma che riaffiorano al momento di tirare la rete. Attentissimo, Truffaut li dissemina lungo la sua strada per affidarli alla memoria dello spettatore: oggetti, più che persone, gesti più che parole. Dal paesaggio naturale a quello cittadino e domestico, tutto è intenzionale, nulla è

gratuita belluria. Come dire che i fatti sono quelli richiesti dalle cose create per accoglierli: nel nostro caso la natura e la civiltà coloniale della Réunion. Né si dimenticherà facilmente la villa di Aix-en-Provence, nido di isolamento erotico destinato al delitto. Non sappiamo come la critica di simpatie strutturaliste e semiologiche abbia giudicato questa fatica del Nostro, ma siamo tentati di scommettere che l'abbia fatto negativamente. Il che non dovrebbe — è un consiglio — scoraggiare il pubblico abbastanza coraggioso da rifiutare la noia delle vuote bravate.

ANNA BANTI







Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV

Prezzo lire 750