

L'APPRODO LETTERARIO

54

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 54 (nuova serie) - Anno XVII - Giugno 1971

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 54 (nuova serie) - Anno XVII - Giugno 1971

CARLO BO

Un monumento vivo: Bacchelli pag. 3

ADRIANO SERONI

Bacchelli alla « Stella del mattino » » 9

ROMANO BILENCCHI

Padre e figlio (racconto) » 16

ALDO BORLENGHI

Poesie » 23

SILVIO RAMAT

1913-14: La parte del cinico e la ragione cosmica » 29

CARLO LAPUCCI

Il tónfano (racconto) » 57

ANGELO BELLETTATO

Poesia del Québec (introduzione) » 72

POETI DEL QUÉBEC: » 73

YVES PRÉFONTAINE - GILLES HÉNAULT - GASTON

MIRON - MICHEL VAN SCHENDEL - FERNAND

QUELLETTE - JEAN-GUY PILON - GATIEN LAPOINTE -

- JACQUES BRAULT - PAUL CHAMBERLAND - FRAN-

COIS PIAZZA - ANDRÉ MAJOR

(tradotti da Angelo Bellettato)

GUGLIELMO PETRONI

Una rivista come una città » 93

DOCUMENTI

G. B. Angioletti ricordato dagli amici (con l'aggiunta di un suo inedito: «Pea al caffè») » 103

Marcel Proust, oggi, a cent'anni dalla nascita » 112

RASSEGNE

Letteratura italiana - Poesie - Narrativa - Filologia classica - Critica e filologia - Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura spagnola - Letteratura americana - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema

Illustrazioni: riproduzioni di Paul Klee, Franc Marc, Wassilj Kandinsky, George Grosz

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, GÖPPREDO PETRASSI, 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. 54: (nuova serie) - Anno XVII - Giugno 1971

CARLO BO	<i>Un monumento vivo: Bacchelli</i>	pag. 3
ADRIANO SERONI	<i>Bacchelli alla « Stella del mattino »</i>	» 9
ROMANO BILENCI	<i>Padre e figlio (racconto)</i>	» 16
ALDO BORLENGHI	<i>Poesie</i>	» 23
SILVIO RAMAT	<i>1913-14: La parte del cinico e la ragione cosmica</i>	» 29
CARLO LAPUCCI	<i>Il tónfano (racconto)</i>	» 57
ANGELO BELLETTATO	<i>Poesia del Québec (introduzione)</i>	» 72
	POETI DEL QUÉBEC:	» 73
	YVES PRÉFONTAINE - GILLES HÉNAULT - GASTON MIRON - MICHEL VAN SCHENDEL - FERNAND QUEL- LETTE - JEAN-GUY PILON - GATIEN LAPOINTE - JACQUES BRAULT - PAUL CHAMBERLAND - FRANÇOIS PIAZZA - ANDRÉ MAJOR (tradotti da Angelo Bellettato)	
GUGLIELMO PETRONI	<i>Una rivista come una città</i>	» 93

DOCUMENTI

G. B. Angioletti ricordato dagli amici (con l'aggiunta di un suo inedito: « Pea al caffè »)	» 103
Marcel Proust, oggi, a cent'anni dalla nascita	» 112

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 119
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 124
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	» 129
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 131
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	» 133
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 136
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 138
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	» 142
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 143
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	» 146
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 148
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	» 152
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 155

Illustrazioni: riproduzioni di Paul Klee, Franc Marc, Wassilj Kandinsky, George Grosz

UN MONUMENTO VIVO: BACCHELLI

di

Carlo Bo

Nel ricordare gli ottant'anni di Riccardo Bacchelli ci sono molte ragioni d'impaccio e di perplessità: prima di tutto perché, di solito, si ricordano momenti e opere per sé già conclusi e con Bacchelli invece siamo ben lontani dall'idea stessa di conclusione e poi perché con questo scrittore è sempre valso un altro regime che contraddice nettamente l'immagine di opportunità. Non legato a scuole, al di fuori dei gruppi, non condizionato da suggestioni del momento, Bacchelli dà l'impressione al suo lettore fedele di avere obbedito soprattutto e soltanto al dato dell'opera. Né varrebbe l'altro argomento dell'autorità, nel senso che Bacchelli non ha davvero dovuto aspettare gli ottant'anni per essere uno scrittore di grande autorità: direi che in tal senso la sua fama era già consacrata quarant'anni fa e a voler cedere al gusto del paradosso si potrebbe correggere dicendo che lo è stato subito, tanto per stabilire un punto di riferimento, lo è stato dal tempo della sua collaborazione alla « Voce ». Bacchelli è nato autorevole, è nato grande scrittore, su questo penso che tutti siano d'accordo ma la suggestione non è esente da insidie e da pericoli: il fatto di essere stato subito Bacchelli non lo ha certo dispensato dal fare tutte le battaglie necessarie e dal seguire un *curriculum* di prove, di esperimenti e di grandi fatiche. Anzi se si bada al senso della sua storia ci si accorge che i termini della lotta quotidiana sono stati in lui sbilanciati e rovesciati: Bacchelli è uno di quegli scrittori che sin

dal principio sanno dove vogliono arrivare e per questo provvedono a darsi una loro particolare struttura. Non a caso il punto di partenza è stato *Il filo meraviglioso*, così come non a caso l'attuale punto d'arrivo è la sistemazione dell'opera poetica. Qual è la ragione di questo attacco globale? Probabilmente la più sicura è questa: Bacchelli non ha avuto dubbi né sulla sostanza e sulla materia dell'opera né sui modi di aggressione e di restituzione. Insomma il calcolo è stato molto più ambizioso: ha cominciato col saltare le mezze misure, ha creduto inutile fare i conti con i suoi vicini immediati, non ha ridotto il lavoro letterario a un giuoco di composizioni. Davanti aveva il mondo e tanto gli bastava per mettere in moto quella sua macchina prodigiosa che non ha cessato di stupire e di disorientare critici ufficiali e lettori più umili: anche qui Bacchelli ha saltato gli istituti normali della letteratura per mettersi di fronte allo spettacolo del mondo. Che poi al di là ci fosse o no il lettore, ci fosse o no il successo non sembra che lo preoccupasse molto: e questa è un'altra caratteristica dello scrittore, non avere mai avuto dubbi sulla natura e sulla bontà dell'opera, tutto ciò che avrebbe fatto nel tempo sarebbe naturalmente calato su un fondo resistente: ogni libro sarebbe stato un altro intervento necessario. Così sin da principio apparve dietro le intenzioni dello scrittore il fantasma della storia: la storia intesa come idea vivificante dell'intelligenza. E fu così che da proposizioni tanto ambiziose venne fuori alla fine un regime di lavoro estremamente umile e onesto, meglio ancora prese corpo l'idea di una letteratura come comunione ma una comunione fondata sui fatti, sulle azioni e non già sulle singole vocazioni, sulla limitata partecipazione degli idolatri. Il lettore potrà capire da quanto si è detto in che modo il Bacchelli si sia immediatamente distinto nella famiglia degli scrittori italiani del nostro tempo: in lui nessuna soggezione delle ragioni private, nessun ricorso di motivi personali. Apparentemente giocava fortissimo, mirando a un'immagine dell'uomo il più possibile ferma e concreta, inseguendo il catalogo più alto delle nostre ambizioni mentre in effetti senza mai dirlo, senza mai farne oggetto di un'estetica privata riportava l'uomo nel flusso eterno della storia. A volte si ha l'impressione che per lui non sia possibile fare una questione di « generi » e in

realtà in tal modo ci spieghiamo il suo naturale passare dal romanzo al teatro, dalla poesia alla storia, anche se i due generi più congeniali siano il romanzo e il teatro o meglio qualcosa che riassuma i dati principali dei due generi e li metta in equilibrio con il dialogo che resta pur sempre un dialogo guidato o una sorta di mostruoso monologo (ma anche qui dovremmo verificare fino a che punto il monologante non sia la voce stessa del coro e non soddisfi la funzione di chi è chiamato a dare un senso alle cose e a mettere un po' d'ordine nelle cose della storia).

Da notare ancora come per Bacchelli non sia da farsi una questione di progressioni particolari, fra il *Mulino* e uno degli ultimi romanzi c'è tutt'al più un rapporto esterno di misure ma la natura dello sguardo dello scrittore non muta. Il progresso va cercato nel senso dell'opera in generale, perché Bacchelli è il tipico scrittore destinato a una somma finale, ottenuta attraverso una lunga serie di cifre: Bacchelli non è autore di un libro o di qualche libro, è autore di un'opera. Di qui l'inutilità di misurarlo su dei risultati staccati e particolari e l'opportunità invece di investirlo nell'onda stessa della sua invenzione. Discorso che ci riporta a quello fatto prima della continuità e della costanza che sono poi due dati essenziali della sua prima ragione di scrittore e indispensabili per comprendere la natura positiva, diciamo pure l'ottimismo della sua opera. Ma guardiamo meglio nel cuore del suo ottimismo che nasce — non ci sono dubbi — dalla coscienza stessa della storia. Teniamo fermo questo principio, per Bacchelli esiste una separazione netta fra una storia particolare e la Storia. Per quanto possano essere drammatici o tragici gli avvenimenti che mette in romanzo o in scena sono sempre drammi e tragedie limitate e che non saprebbero alterare il corso della storia e proprio da questa certezza gli viene una seconda nozione, una seconda doppia nozione: da una parte egli circoscrive assai bene il compito dello scrittore che è poi quello di illustrare la nostra vita mentre dall'altra parte è portato ad accrescere, ad aumentare il timbro della voce. La cosiddetta retorica del Bacchelli nasce proprio da questa profonda individuazione. Anche qui dovremmo osservare come in lui il senso della materia e il giuoco della forma siano nati contemporaneamente: quando si parla del Bacchelli goethiano non dobbiamo dimenticare che la forza del suo sguardo si nutre

anche del tormento e dell'inquietudine del ricercatore e dell'innovatore verbale.

Comunque, resta ben chiaro che il suo grande modello è stato nei primi anni Tolstoj e in seguito è passato — senza contraddirsi ma per uno sviluppo logico — a Goethe, seguendo in questo l'itinerario di un altro grande scrittore del nostro tempo, il Mann. Coinidenze — peraltro — che si arrestano qui perché in Bacchelli cercheremmo invano la parte di malattia che sta alla base dell'arte manniana: e se Mann non riusciva a staccarsi da Wagner, Bacchelli — vale la pena di ricordarlo — ha elevato un monumento a Rossini. Questo ci aiuta a capire meglio la natura del suo ottimismo che non è appena frutto della ragione, della compostezza della memoria ma ha qualcosa di nativo e di spontaneo. E qui bisognerebbe passare alle suggestioni di carattere puramente storico, alla sua doppia origine bolognese-tedesca, a un'immaginaria divisione interiore che lo scrittore ha risolto eliminando sempre gli accenti e le provocazioni dell'ambiente. Il suo essere bolognese o emiliano non ha avuto il peso che invece ha avuto su altri scrittori del suo tempo: Bacchelli non è sospettabile di provincialismo e il fatto che assai presto abbia tagliato i ponti con la sua terra e con i suoi vicini per andare a Milano a lavorare come uno dei tanti italiani che sono andati al nord ha per noi un significato altissimo. Mette in luce il gusto tutto critico di comporre sempre i dissidi, le differenze, quella sua ambizione borghese di tendere al minimo comun denominatore, a confondersi, cioè, con la grande famiglia della storia. Se per aiutarci nella nostra rapidissima ricognizione ci vogliamo servire di un grande scrittore del nostro tempo, per esempio di Gide, ebbene ci accorgiamo che nessuno più di Bacchelli si distacca da quel tipo di indagine, da quel modo di vivere. Gide tendeva ad esasperare le contraddizioni che c'erano nella sua origine e nella sua natura, a farne oggetti di arte e di filosofia, Bacchelli ha continuato a spegnere, con il proposito di far scivolare la cronaca insensibilmente ma con fermezza verso la storia.

Né deve ingannare il sospetto che narratore e saggista si atteggiino ad arbitri, chi sappia leggere con scrupolo avverte in Bacchelli un atteggiamento di fondo del tutto opposto, nel senso che la più ampia libertà viene lasciata ai protagonisti. Naturalmente anche qui occorre state attenti al valore da

dare al termine di « protagonista »; infatti Bacchelli riserva ai suoi personaggi una posizione che non rifiuti o rinneghi il criterio della libertà nel rispetto degli altri. A nient'altro si deve il tono del *Mulino* e la sua stessa architettura corale: dietro ogni azione il lettore scorge la presenza di un limite diverso, una coscienza maggiore delle responsabilità generali. Il risultato finale è ancora d'ordine critico e se si volesse confrontare la trama del suo racconto con la trama stessa della vita si capirebbe che la mano dello scrittore insegue un'idea centrale di equilibrio delle forze. Il che comporta sulla base di questa oggettività uno sforzo e a volte perfino un eccesso formale: lo scrittore si ferma al commento, in un certo senso si mette al servizio del lettore, fornendogli il maggior numero di luci possibili. È il momento della fantasia verbale che non ha confronti in nessun altro scrittore. Ma stiamo attenti: è una falsa impressione questa dello scrittore che rompe ogni diga e che dilaga nell'area del tempo: se si guarda bene, alla fine non c'è mai un abuso, non c'è prevaricazione, al contrario c'è una scrupolosa vigilanza dei diritti dell'animo del lettore. Da questo punto di vista il procedimento bacchelliano si diversifica da quelli più abbondantemente seguiti nel corso dell'evoluzione letteraria di questo secolo: è un procedimento estremamente cauto, direi perfino severo nei confronti dell'inventore. Lo scrittore con la maiuscola non ha avuto paura di contrapporsi a Dio, al Creatore: Bacchelli non tenta neppure di violare i confini della Storia. Sa che la vita procede per conto suo e che la funzione dello scrittore, per quanto libera ed alta, è pur sempre una funzione complementare. Ecco perché si cercherebbe invano nella sua opera ambiziose aspirazioni, violente proteste, richiami all'ordine assoluti: perfino i problemi risultano accennati e tutto questo perché lo scrittore teme di diventare arbitrario e alla fine non credibile.

Tutti questi motivi ci riportano a quanto dicevamo sopra a proposito della continuità e della globalità dell'opera: Bacchelli lascerà l'ultima parola alla vita, alla storia. In tal senso esce dalle regole della letteratura moderna e può superare il vincolo delle stagioni. Gli ottant'anni ce lo restituiscono fedele a sé stesso e in una posizione di umiltà. Tutto il contrario delle valutazioni normali e del giuoco delle prime impressioni. Risiamo ancora una volta di fronte al segreto di questo scrittore così aperto, così pubblico a

prima vista. Il monumento Bacchelli ha un suo segreto, vale la pena di ricordarlo in occasione di una data solenne ma che però resta anche un dato di perplessità, soprattutto per il nostro spirito di contemporanei e di lettori di professione. È un monumento vivo, nel senso che la sua opera non ha certo finito di parlare, così come lo scrittore è ancora nel vivo delle sue esperienze e sembra impossibile rifugiarsi per lui nella comoda categoria dei risultati. Ce lo conferma l'intensità del lavoro, il ricorso felice ai nuovi mezzi di comunicazione, insomma quel suo intenso desiderio di misurarsi ancora con il mondo. L'ottimista Bacchelli è padrone di una fede assoluta nel lavoro d'interpretazione, lo è rimasto al di fuori dei dubbi, delle inevitabili stanchezze che il tempo porta con sé. È questa una lezione straordinaria di fedeltà umana, prima ancora che letteraria: a Bacchelli è bastato l'uomo e sembra lontano il tempo in cui questa fiducia nella sua storia conoscerà le prime crepe, le prime incrinature.

BACCHELLI ALLA "STELLA DEL MATTINO"

di

Adriano Seroni

Non è difficile ipotizzare che la perfetta lirica *La stella del mattino*, riprodotta nella copertina del primo dei quattro volumi che conterranno tutta la produzione poetica di Riccardo Bacchelli e che è uscito per i tipi di Mondadori in occasione dell'ottantesimo anniversario dello scrittore, andrà presto ad affiancarsi ad altre celebri poesie di Bacchelli — come *Primola*, ad esempio — nelle antologie letterarie.

Ma osservare che la citata non è la sola poesia perfetta del volume, che il motivo che essa indica è ripreso nel congedo in fine della raccolta, che le vicende della Natura — nel senso classico del « *mutat terra vices* » — sono al centro del discorso multicolore del libro: tutto ciò non è sufficiente di fronte a una proposta di ordinamento e sistemazione di un complesso di versi e rime che si matura lungo l'arco di quasi sessant'anni e che, seppure si attiene a una linea tematica e respinge la cronologia (direi che la respinge volutamente, forse polemicamente), implica tuttavia un sondaggio di natura storica.

È ben noto che l'attività del Bacchelli poeta fu, negli anni '14, d'avanguardia e di rottura nei confronti della tradizione: erano gli anni della « Voce » e degli sperimentalismi che attenevano contemporaneamente all'assunzione delle poetiche della « poesia in prosa » e alla riforma del verso: — e quest'ultima, che per Bacchelli più direttamente c'interessa, si manifestò sia come vera e propria cancellazione del verso tradizionale, sia come tentativo di riforma

all'interno del verso di tradizione; Bacchelli, con l'importante esperimento dei *Poemi lirici*, agì nella seconda direzione: proponendo un verso ritmico centrato su tre accenti e strofizzato in un discorso ampio, di periodi complessi e ricchi di sfumature e all'estremo talora sfaccettati, che oltre tutto il critico non può trascurare per uno studio in profondo dello stile del Bacchelli narratore.

Ma la rottura non fu solo in questa prima risposta bacchelliana alla crisi del verso: fu nella poetica generale dei *Poemi lirici*, e particolarmente nell'indagine sui rapporti fra Natura Vita e Poesia, che è la costante che contraddistingue tutto il libro giovanile di Bacchelli e che trova forza di scatto e di massima persuasività anche linguistica e stilistica negli eccezionali versi *Presso la città ci sono delle valli*, nel capitolo *Anno nuovo*, XIII dei *Poemi*.

Nel pezzo citato, dunque, l'*allure* è la scoperta della Natura, e in essa della constatazione che, per il poeta è improbabile un diretto rapporto Natura-Vita (c'è già, qui, quella particolare lezione dell'esperienza leopardiana, che per Bacchelli ci è sempre sembrata precedente alle formulazioni rondiste, al leopardismo che la « Ronda » propagò come modello di arte e di morale) e che e Natura e Vita e Felicità sono accessibili al poeta solo attraverso la poesia, o, se volete, attraverso l'esercizio della poesia, già allora, prima della svolta neoclassica degli anni '20, inteso anche nel suo aspetto di continuo e tormentoso e difficile artigianato.

Del complesso nodo che i versi citati indicano e stampano in perpetuo nella memoria del lettore, a noi serve ora sottolineare in particolare la constatazione che la scoperta della Natura coincise in Bacchelli con la scoperta della Poesia; e che quindi l'esercizio poetico come fatto di conoscenza si riferiva, e si sarebbe poi sempre nel seguito riferito, a un mondo precivilizzato; — dato questo di estrema importanza a capire poi quella particolare vena ironico-satirica che, com'è noto, è tutt'altro che assente nel narratore, anzi ne costituisce una componente essenziale, ma che nella poesia sarà sempre chiamata più direttamente in causa.

Ma, in altre parole, non è già presente in questo poema giovanile — che è, ripetiamo, eccezionale, una delle poesie più belle che al lettore contempo-

raneo può capitare di accostare — la formulazione piena, in tutte le sue sfumature, vorremmo dire in tutta la sua casistica, di quell'« amore di poesia », che sarà poi il tema del « ragionamento » del '28; prima dunque, ben prima, della svolta neoclassica?

Veda, il lettore odierno, almeno i passaggi fondamentali del poema citato:

a) Presso la città ci sono delle valli || ristrette da profili di colline, che han contenuto || deliziosamente presentimenti e remissioni e una fiducia || antica nella natura, e i miei primi stupori || senza limiti a incontrare la poesia.

Dunque ||

b) di quante cose la vita s'è servita per non lasciarsi || attuare da me altro che in poesia.

c) la poesia non è altro che rendere || a nuovo ignote le cose, rimettendole || al punto che l'universo è soltanto presagio;

e li ricordi a più e più momenti del volume or ora uscito: per esempio, al « viatico || d'una speranza di fede poetica » (pag. 11), al « ritorno || a immortale speranza di poesia » (pag. 22), a tutto il *Prologo artigiano* (pagg. 13-14) o all'*Epigrafe in tre rime* (pag. 15):

Legata o sciolta, agevole o ritrosa,
Quanto lontano più tanto più bella,
Sempre cercai la medesima cosa
Come a più certa e più nascosta stella:
Poesia puoi chiamarla, se ti piace,
O d'un gran desiderio ultima pace.

O, infine, al *Congedo e a rivederci* (pag. 169): « La chiara ma ineffabil melodia || d'immortale speranza e nostalgia ».

Un ricordo quale quello qui sommariamente indicato renderà anche più tenue — non voglio dire, addirittura, che lo elimini — il discrimine fra il

naturalismo dei *Poemi lirici* e il dichiarato misticismo delle poesie composte dal '23 in poi.

Si dovrà forse osservare che il passaggio da una religiosità di tipo panteistico ad una più definita concezione religiosa non è solo ed esclusivamente di Bacchelli, ma coinvolge, fra gli anni '20 e i '30, più di un poeta italiano: ma quest'ipotesi di un discrimine assai tenue può avvalersi del raffronto fra la dialettica « naturalistica » del già citato « poema lirico » e lo sfocio metafisico del *Congedo alla Stella del mattino*, dove la presenza di una non semplice formulazione dialettica non è certo offuscata dalla definizione misticheggiante del momento risolutivo perché la poesia nasca (cfr. il « dono di Dio », nella penultima strofe); il giuoco, felicissimo, fra « occulta » e « rivelata » è abbastanza indicativo:

Nasce la stella a notte e a giorno muore,
Prima a apparire, ultima a sparire,
Tal come nasce la poesia dal senso
D'una presenza occulta e rivelata
In esatta misura, in ritmo immenso
Coniugando il pensiero e la parola
Per sempre nell'istante che s'involta

(pag. 169)

In altre parole, rovesciando il ragionamento, si può asserire che il naturalismo (e, se volete, l'« epicureismo ») dei *Poemi lirici* ha in sé un proprio misticismo, quanto meno una sua forza magica; e, conseguentemente, la varietà dei temi della *Stella del mattino*, implicante Natura e Mistero, non dismette mai un suo sensualismo, una dichiarazione di adesione alle stagioni della Terra: sì che si può affermare che la diffidenza del Bacchelli giovane per « chi è incapace di epicureismo » (anche se l'epicureo soffre le sue « vertigini ») circoli anche per entro l'organismo complessivo del libro che stiamo esaminando, negli aspetti vuoi positivi vuoi di sapida ironia: — anche nei componimenti che per il tema che affrontano e centrano s'indovinano recenti.

Abbiamo, dunque, addotto prove e riprove — certamente inutili per il

lettore attento della *Stella del mattino* — della proponibilità della sistemazione e ordinamento volutamente non legati alla cronologia, che Bacchelli ha adottato per questo primo libro di tutti i suoi versi. (Soffriranno, se mai, per ciò, i futuri studiosi, i futuri commentatori e scolasti; per i quali, tuttavia, ci par di vedere, in immagine, il sorriso ironico del poeta, che per essi ha composto — cfr. pagg. 23-24 — lo scherzo *Liberalità pelosa*).

La « svolta neoclassica » degli anni '20 può ora esser considerata alla luce dei successivi sviluppi; ma, per quanto attiene al discorso che stiamo facendo, la componente di fondo di essa ci pare la riaffermazione dell'importanza e dell'urgenza dell'artigianato poetico; e non tanto visto nell'aspetto, pur centrale nel ragionamento *Amore di poesia*, del ripudio dell'esperienza della « poesia in prosa » e nel giudizio guidato da una *vis polemica* troppo urgente e non riflessa sul carattere « primitivo » della produzione dei *Poemi lirici* (in questo giudizio agisce indubbiamente quella forza bacchelliana già notata dal Contini, dal suo continuo « sperimentare »), quanto nella rivalutazione storica del classicismo pre-carducciano, ove spicca un riferimento alle capacità artigianali del Monti, proposto anni prima assai che dell'esperienza montiana si tentasse una rivalutazione, e nell'accento alla « rivoluzione » leopardiana, che, nell'apparente semplicità della dizione, rivela ancora una volta la profonda conoscenza che Bacchelli ha avuto, fin dall'inizio della sua carriera, dei segreti del lavoro del poeta dei *Canti*.

Certo, la svolta del '28 si può veramente considerare una sorta di sfida storica; ma il discorso si fa diverso, quando si guardi alle applicazioni particolari che Bacchelli opera sulla poesia come artigianato; per esempio, le considerazioni sul rischio di cadere, recuperando il verso tradizionale, in un uso troppo corrente dell'endecasillabo sciolto; ma soprattutto dovremo porre attenzione alle ragioni di una sperimentazione polimetrica, che saranno costantemente presenti nella produzione poetica di Bacchelli dagli anni della « svolta » alla sua produzione più recente.

Un'osservazione ancora val la pena di fare, per quanto attiene alla natura dell'endecasillabo bacchelliano: c'è indubbiamente in lui una diffidenza che permane, ossia un timore, storicamente giustificato, di un endecasillabo troppo

facile, troppo poco scandito, eccessivamente melodico, cantilenante, che rischia di diventare forma-schema anziché essere funzione poetica: — e varrebbe la pena di effettuare, per questo aspetto, una ricerca particolare, riportando il tentativo di riforma dell'endecasillabo in Bacchelli a precedenti momenti di una storia (basti pensare alla fondazione dell'endecasillabo alfieriano, per esempio). Veda almeno il lettore la multiformità d'accentazione ritmica per entro la varietà dell'endecasillabo bacchelliano, e magari si soffermi — gli offriamo la via di lettura più facile — sui tipi più ingrati di accentazione, su quelli meno melodici, frequenti di intoppi, di pause, di arresti ritmici. La ricerca sull'endecasillabo, alla fine, offre forse l'immagine più autentica dell'applicazione artigiana dello scrittore al suo sempre rinnovantesi e mai soddisfatto « amore di poesia ». (E come sia calzante, per Bacchelli poeta, una simile proposta di ricerca, lo sa bene chi conosce il Bacchelli lettore di poesia, chi ricorda quali osservazioni esatte e calzanti — tanto per limitarci ad un solo esempio — egli abbia saputo fare sull'accentazione ritmica del famoso verso petrarchesco « Chiare, fresche e dolci acque »).

Ma dovremmo anche dire della rima e dei metri, che son vari e molteplici in questa *Stella del mattino*, non esclusi il sonetto (di cui già avemmo esempi nei versi scritti fra il '23 e il '29), la canzonetta, il madrigale.

Il lettore si aspetterebbe forse, giunto a questo punto, un'indagine tematica, sulla base di una giusta intuizione: che essendo il Bacchelli più generalmente noto (il romanziere, lo studioso, lo storico) in ogni istante e in ogni sua esperienza al centro di un mondo che vive di passioni, di drammi, di impulsi — positivi o negativi — di carattere morale, tale dovrà essere anche il poeta. Ed è vero ciò: — e se anche non mai nella misura che vediamo nei *Poemi lirici*, il Bacchelli poeta non ha mai rinunciato a un suo dire filosofico, ad un suo vissuto sentenziare morale; spesso i suoi pezzi d'autobiografia poetica includono, nei modi dell'espressione rapida e sintetica, veri e propri squarci di carattere storico (si confronti, ad esempio, *Dedica*, a pagg. 19-23); talora ha componimenti di vero e proprio tono filosofico (vedi — anche per quanto si è detto prima sull'argomento — il sonetto sulle *Vertigini dell'epicureo*, a pag. 30); la sua tendenza all'epigramma è ben nota, ed anche in

questo libro si rivela in modo evidente. Sicché il lettore troverà in questo primo libro del canzoniere di Bacchelli tutta la tastiera di modi, toni, interessi che conosce dalla frequentazione del Bacchelli narratore e del Bacchelli critico e storico. Ad intenderla a fondo questa poesia, ci vuol tutta la cultura del suo autore; ma non si impressioni il lettore che non si senta né in grado né in voglia di percorrere un così complesso itinerario: — affronti la lettura del libro abbandonandosi all'immagine che ne deriva: di un uomo che conosce tutta la varia e variegata tastiera delle passioni e dei moti dell'animo; e ricordi che è uomo-poeta che cerca il lettore per comunicargli una sua interpretazione del mondo; e che questa è sempre così ricca, così affrontata ed espressa in varietà di modi e di sfumature, che, anche quando non sei d'accordo con essa, o addirittura ne hai una antagonistica alla sua, sempre egli arricchisce le tue capacità di interpretazione del mondo e della storia; ti aiuta a capire: ti impegna sempre.

Le citazioni dai *Poemi lirici* sono tratte non dall'ormai rarissima edizione originale Zanichelli, ma dal volume *Amore di poesia*, edito nel 1930 da Giulio Preda, che contiene, oltre ai *Poemi*, le *Memorie*, il *Riepilogo* e le *Liriche 1923-1929*, e il più volte citato *Ragionamento* del '28 che dà il titolo al volume.

Il riferimento circa l'indagine bacchelliana su un celebre verso petrarchesco è alle *Chiose petrarchesche*, del 1962, ora raccolte nel volume *Saggi critici*, edito nello stesso anno da Mondadori (pagg. 756-57).

PADRE E FIGLIO

di

Romano Bilenchi

A Viareggio me ne stavo seduto a un caffè della passeggiata sul mare. Era maggio. Poche le persone che camminavano su e giù dinanzi a me, qualche coppia di stranieri, inglesi o tedeschi. Gruppetti di bambini si dirigevano verso il molo decisi a provare se fosse già possibile fare il bagno. Giovani studenti, ragazzi e ragazze, con quaderni e dizionari sotto il braccio, entravano nel caffè e, attraverso la vetrina spoglia, li vedevo sedere ai tavoli; alcuni parlavano sottovoce, altri leggevano penserosi. Dovevano appartenere alla stessa classe e si spingevano fin lì per trascorrervi un'ora di intervallo fra una lezione e l'altra. Quando se ne andavano ne giungevano altri e si comportavano come quelli che li avevano preceduti. Alcune coppie sedevano distante dai compagni e si scambiavano baci, carezze e sigarette.

Leggevo distratto i giornali e ogni tanto attraverso la vetrina davo un'occhiata agli studenti e poi guardavo davanti a me. Viareggio era muta, solitaria, tersa, accucciata al riparo dei monti. Il silenzio e la solitudine inducevano a pensare alla vita intensa che si svolgeva nel cuore della città e che le case della passeggiata con le finestre e con le porte chiuse mi impedivano di seguire. Passò un mio amico, Carlo, che teneva con una mano un quadro avvolto in un giornale. Appena mi vide, si diresse verso di me, mi salutò e mi sedette accanto. Scartò in fretta il quadro e me lo mostrò. « Che ne

dici? » mi chiese. Era un paesaggio marino, spiaggia, cabine, sole, scomposto nei suoi elementi e ricomposto in un primo piano senza apparente prospettiva. Il colore predominante era un rosso dorato. Avevo dinanzi una estate infocata. Il pittore abbandonava il reale per inoltrarsi nei campi più reconditi dell'intuizione e della visione. E dimostrava di saper fermare l'immagine prima che diventasse banale. Il quadro, sul dietro, portava un titolo felice e appropriato, *Idea di spiaggia*, ed era firmato Francesconi. « Chi è? » chiesi a Carlo. « È un giovane di Viareggio che ha vissuto un po' a Roma » rispose. « Se vuoi andiamo subito da lui. Te lo presenterò volentieri. L'ho lasciato proprio ora, metteva in ordine lo studio ». Traversata la passeggiata penetrammo nella città, in via Machiavelli, ci inoltrammo sotto una volta che portava dentro a una corte nella quale si aprivano usci di abitazioni e di magazzini. Un giovane alto, dai folti capelli ricciuti, con un abito di velluto verde, uscì da una porta spalancata. Teneva nelle mani, un po' distante da sé, un quadro; lo guardò attentamente alla luce del giorno poi lo depose accanto ad altri quadri appoggiati al muro della corte. Era Francesconi. Mi mostrò i suoi dipinti: fiori quasi sempre dai colori tenui, tutti bene impaginati, con un impianto grafico preciso, netto, con un sospiro di dolce comunicabilità. E cavallini vispi e ironici attaccati alla carrozza. Sul cavalletto prendeva forma, su un fondo grigio pallido, un altro vaso pieno di fiori. L'oggetto osservato penetrava in quella regione del regno dell'uomo che non può essere descritta e rappresentata nel suo legame con il mondo oggettivo. Quei fiori scaturiti da un'impressione che una fantasia aerea sviluppava in un discorso cromatico di forme e di luci si perfezionavano chiudendosi come dentro un cerchio, in un rapporto perfetto del basso con l'alto, del terreno con il celeste, del particolare con il cosmo, del definito con il caos, in un continuo processo di umanizzazione.

Mario Francesconi aveva un volto buono e mesto che spesso si rischiarava in un sorriso schietto ed ironico. Da quel giorno diventammo amici e spesso tornai e torno anche oggi nel suo studio, ne ho seguito e ne seguo il lavoro, lì mentre dipinge e attraverso le mostre. Dopo i fiori vennero altri paesaggi, uccelli marini, volti di bimbi. I colori che predominano in questi quadri sono il grigio e il rosa — i colori della Versilia —, Francesconi

adopra i mezzitoni talvolta con improvvise decisioni violente ma sempre bene armonizzate nel movimento dei colori e delle luci che riesce ad imprimere al quadro. Non è legato a due o tre tinte, la sua tavolozza è completa.

Francesconi non ha avuto un tirocinio artistico. È figlio di un artigiano che sa fare di tutto, e di tutto ben presto si annoia, e al quale piace costruire i carri di Carnevale. Mi hanno raccontato gli amici che negli anni dal '30 al '40 il vecchio Francesconi interruppe la tradizione delle maschere realizzando in creta e poi in cartapesta alcune composizioni nelle quali amori giovanili o semplici desideri si materializzavano in volti di ragazze dagli occhi grandi e maliziosi. E tutta la città ne parlava e molte donne viareggine vi si riconoscevano. Forse fu dal padre che Mario acquistò il gusto della forma e del colore. Non ebbe primi passi. Un giorno prese i pennelli e dipinse e i quadri gli riuscirono subito. Il primo, *Cattedrale sul monte*, vinse un premio, il secondo, *Giostra in movimento*, fu acquistato da un illustre medico di Pisa. Tempo fa ho rivisto uno di quei quadri, *Traccia di collina*, che un amico gli aveva portato a restaurare. Anche allora, come oggi, il soggetto è visto in un sogno di pure forme non oggettive, ma penetrato come uno stilema di analisi psicologica. Gli piaceva, quando era ragazzo, appartarsi dal mondo. Saliva spesso nelle camere alte della casa della nonna e affacciato ad una finestra guardava per ore ed ore i tetti delle piccole case e degli orti vicini lasciandosi avvincere da quel mondo antico e armonioso. Da allora non ha mai smesso di dipingere e, con tenacia, ha fatto della pittura la sua ragione di vivere.

Ben presto divenni amico anche di Gionata, il figlio di Francesconi, un bimbo di pochi anni, fanatico della televisione, del cinema, dei burattini e imitatore di Celentano. Con Gionata, Mario e sua moglie, andammo un giorno d'inverno a vedere *Giulietta degli spiriti*. Sedemmo in seconda fila per volere di Gionata al quale piaceva seguire il film da vicino. Gli spettatori erano tutti raggruppati dietro di noi. All'inizio, quando gli attori sono impegnati in un gioco di carte, Gionata, stupito per quello che aveva udito, indicando lo schermo chiese ad alta voce: «Mammina, quella signora ha detto puttana?». Una grande risata si alzò dietro di noi. Accorse una maschera e ci redarguì perché avevamo portato dentro il cinema un bambino. «Il film

è vietato ai minori di diciotto anni » disse. « Ma questo è un bimbo che non capisce bene quello che vede, che non è ancora turbato dai problemi dei grandi » rispondemmo. L'uomo brutalmente disse: « Se arriva la polizia ci si va di mezzo noi » e, fra le risate degli spettatori, dovemmo andarcene. Gionata pianse a lungo quella sera, né le promesse di giocattoli per il giorno dopo bastarono a calmarlo.

Tornammo altre volte al cinema senza che accadesse nulla. Gionata si guardava attorno sospettoso e voleva sedersi lontano dagli altri spettatori, ma taceva e ben presto si lasciava attrarre dal film. Quell'aprile mi recai di nuovo a Viareggio. Una sera andammo con Gionata a vedere *Fumo di Londra*. Alle prime mosse, alle prime battute di Sordi, gli spettatori risposero con repliche, lazzi e risate. Dopo un po' Gionata che non riusciva ad afferrare il significato delle parole dell'attore, prese ad agitarsi sul sedile, ad attaccarsi al braccio della madre, a parlottare sottovoce. Infine, rapido, si alzò in piedi sulla poltroncina e appoggiandosi allo schienale si rivolse minaccioso verso gli spettatori. Indossava una blusa giallo acceso con i calzoncini dello stesso colore e pantaloncini turchini. I suoi capelli erano folti e lunghi e biondi chiari. Dopo un attimo gridò: « Matti, che avete da ridere. Stupidi, sudici, cretini. Siete tutti matti. Smettete. Che vi ho fatto? ». Capimmo che, ricordando la risata suscitata dalla sua domanda alla madre durante la proiezione di *Giulietta degli spiriti*, Gionata aveva pensato che anche questa volta il pubblico ridesse soltanto di lui. Disperato non cessava di insultare gli spettatori e di chiedere che ci fosse da ridere. E il pubblico distratto dal film gli rispondeva con altrettante offese, con risate, con zittii. Fummo anche quella volta costretti a uscire. Ci vollero molti regali per calmare il bambino che per mesi non volle più sentire parlare di cinema. D'un tratto, sulla passeggiata, scrutava con il volto serio qualcuno: aveva riconosciuto una delle persone che assistevano quella sera a *Fumo di Londra*. Anche al caffè qualche volta se sentiva ridere dietro di sé si voltava imbestialito e inveiva contro una donna o un uomo sconosciuti con i quali io o Mario dovevamo scusarci.

Gionata ci seguiva curioso e divertito nei nostri acquisti. Armato di una grossa pistola giocattolo da cow-boy venne un giorno con noi a comperare magliette ai grandi magazzini. Mentre io e Mario, saliti al piano superiore,

ci facevamo mostrare le magliette, Gionata si fermò in cima alla scala apparendo a tratti con la testa dalla balaustra e scomparendo dopo un istante. Di continuo vedevamo la lunga canna della pistola appoggiata sulla ringhiera della scala e puntata verso di noi. Nei magazzini c'erano due sorelle, ragazze giovani e procaci, brune di capelli e di pelle, una cassiera e una commessa. Gemelle, non si distinguevano l'una dall'altra. Una donna di Viareggio ne elogiava le forme. « Ma come siete belle. Che caso strano nascere insieme ed essere uguali », diceva. « Siete più belle delle sorelle Kessler. Potreste fare una coppia come loro. Perché non sfruttate la vostra bellezza e fate del teatro? Oggi ballano e cantano tutti. Sono certa che avreste fortuna ». « Magari » disse la cassiera. Gionata, che aveva ascoltato le effusioni della donna, uscì dal suo riparo. Puntò la pistola prima verso la cassiera e poi voltandosi lentamente verso l'altra ragazza che stava dietro a un banco le chiese: « È vero che tu sei quella? ».

Gionata ha anche degli amici che ci ha fatto conoscere, il figlio di un bagnino, ultimo di sette fratelli, basso e corpacciuto, grande mangiatore di pizza, sempre mezzo nudo anche d'inverno; e il figlio del padrone di un bar, un bimbo un po' più piccolo di lui. Gionata li invita a pranzo e si diverte a vederli mangiare, soprattutto il primo, enormi scodelle di pastasciutta. Un pomeriggio avevo comprato a Gionata un giocattolo, l'ultimo modello di una possente automobile da corsa guidata da Batman. Poi ci eravamo seduti a un caffè e ne facevamo gli elogi. Si avvicinò Paolo, il figlio del padrone del bar, e chiese a Gionata chi gli avesse comprato quella automobile. Gionata indicò me. « Perché l'hai regalata soltanto a lui e a me no? » disse Paolo. « Tu non eri con noi » gli risposi. « Ce l'hai anche tu, l'ho vista io. Non gliela comprare », disse Gionata. « Ma la mia è vecchia » disse Paolo. « E la mia è nuova » disse Gionata allegro. « Perché non me la compri anche a me? » chiese Paolo. « Io e te non siamo amici come con Gionata » risposi. « Ma ora siamo amici » disse Paolo. Io, Mario e Gionata ridemmo. « Così non ci posso stare. Io non ci posso stare » gridò ripetutamente Paolo e infine se ne andò piangendo. Dopo ogni regalo chiedevo a Gionata: « Dimmi quanto fa tre per tre ». « Quarantasette » rispondeva Gionata. « E cinque per cinque? ». « Centodieci ». « Fai le moltiplicazioni così anche con

il maestro?». « Sì ». « E lui che ti dice? ». « Il maestro è un fascista ».

Pochi giorni prima di quella Pasqua il maestro disse agli alunni di scrivere una letterina alla madre. Distribuí carta e buste e scrisse sulla lavagna qualche frase che tutti avrebbero dovuto copiare. « Cara mamma, oggi è la Santa Pasqua. Perdonami se in quest'anno non sono stato sempre buono. Tanti affettuosi auguri. Un bacio ». Anche Gionata scrisse, mise il foglio dentro la busta, e, dopo che il maestro ebbe controllato l'indirizzo, la infilò nella cartella. Diana, la madre, la mattina di Pasqua, frugando nella cartella di Gionata per nasconderci un regalino, trovò la lettera a lei indirizzata. Commossa pensò: « Guarda che gentilezza hanno avuto il maestro e mio figlio ». Aprì la busta. Sul foglio c'era scritto: « Ass polle Maratira sitt, nillo Trocheo, Maratena sitt. Gionata ».

Dalla fisionomia di Gionata e dei suoi amici Francesconi prende l'avvio per dipingere i volti di bambini che sono seguiti ai fiori e ai cavalli. Francesconi vive di continuo a Viareggio e fra la gente della città si trova a suo agio benché non abbia nulla dell'uomo di mare. Soltanto qualche gita a Palermo, Milano, Firenze, Venezia per una mostra presentata sempre con garbo da Maccari o da Luzi o da qualche altro amico. Ogni tanto si reca in città lontane per comprare vestiti per sé e per Gionata. La sua giornata è sempre uguale e intensa. Per qualche ora dipinge, poi porta Gionata al teatro dei burattini in pineta, poi torna a dipingere, o si reca a dare una mano al padre sempre occupato in un'impresa diversa. Spesso lo vedi aggirarsi pensieroso attorno a una giostra. Tempo fa possedeva una capanna di là dal molo sulla spiaggia allora deserta. Una estate non aveva voglia di dipingere e passavamo tutta la giornata tra la pineta e il mare. Fu là che Mario vide gli uccelli acquatici che sono diventati soggetto dei suoi quadri più recenti. In quella solitudine Gionata era felice. Non chiedeva più giocattoli né di andare al cinema e sembrava essersi dimenticato di imitare le mosse di Celentano. Soltanto un giorno si sdegnò con Mario e Diana che vollero obbligarlo a fare il bagno con un mare agitato e freddo. Agguantato dai due fu trascinato nell'acqua. Scivolò, cadde, bevve e si ribellò. Infine riuscì a raggiungere la spiaggia e a mettersi sotto la mia protezione. Mentre dal mare lo chiamavano ridendo, lui, imbronciato, con la voce fioca per l'acqua bevuta, mi prese per una mano e rivolto al padre e alla madre mormorò:

« Vai a fare in culo te e lei ». Ora che quella spiaggia selvaggia è stata ripulita e vi sono sorti nuovi stabilimenti balneari, Francesconi, vistasi distruggere la capanna, ha fatto montare più a sud una casa di legno venuta dalla Lapponia. Vi vivrà isolato estate e inverno.

Francesconi è un giovane buono e leale con pochi amici ai quali resta fedele. Anche dopo aver raggiunto la notorietà, aver visto sui muri della città manifesti con il suo nome, non ha perso una briciola della sua tenacia, non si è scostato un attimo dal suo discorso di artista. Non ha mai giocato a fare il pittore. Una sera che passeggiavamo lungomare fummo avvicinati da un cocomeraio che mostrò a Mario una foto a colori del suo banco di vendita, con monti di cocomeri bene in vista. Sembrava una bandierina tricolore. Chiese a Francesconi di riprodurre quella cartolina su un grande quadro. Inutilmente Mario gli spiegò di non essere capace di riprodurre soggetti dal vero, che la sua pittura non si prestava a imprese del genere. L'altro non intese ragioni. Era tardi, ma Francesconi mi pregò di seguirlo. Penetrammo nella città vecchia, bussammo a una porta, svegliammo un uomo anziano che anche lui faceva il pittore e si chiamava anche lui Francesconi. Dipingeva paesaggi e nature morte, riprodotti così come erano in natura fino nei particolari più minuziosi. Il venditore di cocomeri ebbe il suo Francesconi da appendere in salotto e fu molto felice. « Voi giovani » disse « se non trovaste chi vi tiene all'erta morireste di sonno ». Un altro giorno, di pomeriggio, mentre sedevamo a un caffè una donna vecchia ed agghindata di uno strano vestito venne a chiedere a Francesconi di dare una occhiata alla sua piccola collezione di quadri fra i quali c'erano anche due suoi dipinti, per conoscere se aveva scelto con acume e quanto nel loro insieme potessero valere. Invitò anche me. Entrammo in una casa arredata con mobili dell'Ottocento, con tende di mussola e di velluto e con le pareti piene di quadri di postmacchiaioli come se ne vendono nei mercatini delle città. Fra di essi c'erano due dipinti di Francesconi, uno dei quali attaccato alla rovescia, due vasi di fiori splendenti di appartata ironia quasi fossero consci dell'avventura che erano costretti a vivere. Mario non disse nulla, osservò i quadri uno per uno, in tutti elogiò qualche particolare. Ce ne andammo di là che era sera inoltrata, lasciando la donna felice. Quando fummo fuori, Mario non si abbandonò neppure a un sorriso.

POESIE

di

Aldo Borlenghi

I

*Acquiescenza acquisita
breve tempo da me programmato
che mi si perde avanti
corroso, da intriderne tutto il domani,
se non immobilità ribaltarsi
d'una iterazione di rifiuti
pur sfatti: acquiescenza
ciò che nacque da scelta, o da natura:
ora stratificazione in cui riaffiora
quanto consunto e disturba
esatte misure, nella fantasia, al fondo.
Come accennerà essa se a tutto,
atto di liberazione, dovrebbe
sollecitarmi operante,
automa riverso che a fronte,
domani, deserto, ha se stesso?*

II

*Silenzio e vuoto rari ormai
cortina che isola tralicci
il cielo appena fuori città,
uno slittare
com'è d'una cortina anche se quanto
copre non prende luce
né forme, voci: disperso
fu e sarà, frantumarsi
di segni di vita, un vento
fermo, una città che non puoi intuire,
radici morte sotto i piedi, un ingannevole
cader di luci.*

III

*Labile il tornare a me di tanto, da tanto:
da che interna durezza dunque
il rifiuto, che fa disperso
tutto in cui convenni,
affluisce, esangue ormai; allora
confidi, che non trovi
luce, né voce più, i pregi
d'un periplo umano: io, che passo
per radici volubili esperto
di un produrmi, ed insistere. Riuscissi
a risolvermi, ma in altro. In superstiti
tra macerie restituzioni
si riconoscono natura e uomo.*

IV

*Virtù ritornante, specchio i tepori dell'aria,
 quanto sofferto, inavvertito frutto
 del misurarmi in altra creatura in lei
 pulsante vita un'alba l'amore,
 deprimenti perplessità dell'esperienza, in noi
 tramonto ma, oltre,
 un durare cristallizzato ininterrotto:
 portiamo un infinito proiettarci,
 come di corpo cade da noi ombra
 pur fuori senza termine
 d'una in perpetuo originaria
 attenzione d'amore:
 d'ogni tuo frutto da chi chiude
 un cerchio con te, sempre irrecuperabile
 organismo perché senza scadenze —
 che come chiamavi ripeterai reali —
 della solitudine, rifatte senza termine
 da alacrità della vita
 erratico intimo amore.*

V

*Da infinite segrete vene
 la terra è fatta luce,
 in me confidente, natura.
 Ma così corrosivo ogni senso
 per frane
 che col tempo s'acciecano e ostinano,
 che mi trattarono altro organismo
 lentamente e, se riemergo
 a una luce sola immutata*

*quanto dovrei perdermi, da quanto
sciogliermi, per averla avvenire
mio responsabile; mentre,
legge alle vene gravame,
alimento sotterraneo
mal coperto estendersi di frane né so
qual sia l'ora di sole
che mutando su ombra vacua,
somma frusta d'esperienze, il mio vivere
lascia a tutto trasparente ombra,
o, legge o illusione del senso, come ramo
tra tanti altri, indistinto
da un punto d'orizzonte: se improbabile,
a cui torno come a mia misura.*

VI

*Parlar per altri, una collettività
agente, e che intero
l'interesse centri dell'uomo,
a voci e immagini rapsodiche
d'astratto apparato indur la coscienza,
ombra imbonitrice
seder su fantasie
calcolatrici e non più
denunciar che il domani
e il presente (non più in te l'eterno) acquistando
in iromia di esposto a far mostra
in sé d'un punto, un sestante
in un fluire di nodi sulla terra:
la natura si fa passione
che sia tutta coperta dall'uomo*

*un'età, un fiume, una sedia
vecchia in una stanza
parlano per l'ombra di un testimone
fortuito, d'ironia o epica attratta
da un frantumarsi, in divieti e in simboli
del vivente.*

VII

*Poiché mi feci da rotti sentieri, al vuoto
tra età ed età, è ragione
d'ogni incontro mancato: d'interrotte
voci, cui collocazione
continuità colloquio
frammenti; lo stupore
che nasce e m'avvince
d'avvertirmi in quelle è, solo,
dispersione. Nella rete
che si fa dalla sera in cui cedono e ora
strida s'esaltano fino a buio,
aiuta, il giorno, a far tutto confuso,
e se mi affacci, all'aperto,
a un senso astratto da ricomporre
finché improvviso
per ordinato definirsi d'elementi
a sé mi dèsti-appena un respiro
correnti violente, informe pallore
imporrà il giorno-ritrovo
e a me capire è precluso,
un mio scomposto diramare
se non per intenso alone, di pianta
a una luce che, se è natura,
cade, insiste anche in me.*

VIII

*I colori si isolano, o spargono,
 proiettano caotica la tensione
 d'un errore, cromatico ponte
 su cui, solo, mi parla del tedio,
 superficie che macchie punteggiano al senso,
 faticoso quando ero ragazzo
 ma non fa traccia quanto muove di là
 pesta pesticiata tenebra dei sensi
 sotto tanti colori
 sofferta in passioni
 puro deposito caotico
 reperibile nel conoscer fuori come in me
 riflesso d'una compattezza
 di corsi marini, delle luci celesti,
 groviglio, da incidentali peripezie,
 di puntigliosi sentimenti,
 misura o principio
 in una mia fiducia
 né, troppo diverso, sperpero.
 È un'onda che confesso, una natura
 che non mi porta e
 più che passare, compatta
 mi si oppone, minuto stimolo
 lo spazio a ogni
 colloquio anche per la tensione d'oggi, nel dubbio
 il domani mio, verso cui volgo
 pazientemente.*

LA PARTE DEL CINICO E LA RAGIONE COSMICA: 1913-'14*

di

Silvio Ramat

Il binomio storia-natura agisce al fondo dell'ideologia e della speculazione letteraria del fertilissimo quinquennio 1910-'15: il periodo dell'esplosiva maturità di Sbarbaro, che in *Pianissimo* (1914) elude le ipoteche crepuscolari subite ancora in *Resine* ('11); di Rèbora e dei *Frammenti lirici* ('13); di Campana e dei *Canti orfici* ('14). Se ora terremo presente che sono gli stessi anni della prima e più felice articolazione marinettiana, da un lato, e del compimento in Gozzano dell'autoritratto poetico, sarà possibile misurare anche meglio la puntualità e la fedeltà a certi temi dimostrata dai primi tre scrittori rammentati (e segnatamente dai primi due, Sbarbaro e Rèbora) in confronto alla sostanziale evasività o alla dispersione d'energia che si rivela nell'arco teso fra la passività crepuscolare e l'attivismo futurista. È proprio nel riaddurre in campo la questione natura-storia, nel riproporla o scientemente o intuitivamente nella sua forma di dissidio, che Rèbora e Sbarbaro (assieme a Campana, figliol prodigo — prodigo della sua immensa povertà — che non sa la via del ritorno in famiglia) risultano in prospettiva per noi i fondatori di quello che nei capitoli precedenti abbiamo voluto chiamare il « sistema poetico » del Novecento.

Quanto alla centralità del problema accennato or ora, non v'è dubbio che nel Pascoli stesso ne trasparisse una coscienza notevole; se non fosse che in lui, proprio verso il 1910, l'alternativa cominciava a risolversi in termini di piena astoricità, con le molli oleografie delle *Canzoni di Re Enzo*, ad esempio: dove l'ambiguità di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*, dove l'impegno teoretico ed espositivo palesato nei *Poemetti*, tutto finiva per lasciare

(*) Questo capitolo è il terzo di un repertorio antologico-critico-bibliografico della poesia italiana del Novecento, che sto preparando con il contributo del CNR. I primi due sono usciti rispettivamente su « Forum Italicum », 1971, 1 (*Gesto, maschera, trasparenza all'origine del sistema novecentesco*) e su « Il Bimestre », 1971, 12/13 (*Primo Novecento tra diarismo e pedagogismo*).

il posto a un discorso in fuga, in fuga verso una « natura » leggendaria (a dispetto del puntiglio filologico esibito nella circostanza) e non più tale — non più natura — in quanto sdrammatizzata dalle fondamenta, accostata in un'attitudine estetizzante (il titanismo d'elezione vi rientra, accomunando sotto la sua ala gravosa sia *Odi e Inni* sia i *Poemi italiani*), che la priva dei suoi contrasti intrinseci, le nega la « storia » come ostacolo dialettico. Sicché, anche sotto questo profilo, la natura in Pascoli, valutata psicologicamente e non più solo nella sua oggettualità visibile — che rimane insistentemente georgica — appartiene al clima di fine Ottocento e, secondo un equo giudizio, sull'aggiornamento dei suoi nessi con la storia dice meno di quanto non sappia dire il d'Annunzio medesimo di quegli anni (o di qualche anno avanti): se riconosciamo ad *Alcyone*, com'è opportuno, un salto qualitativo rispetto a precedenti astorici e innaturali, del tipo « città del silenzio », forniti in *Elettra*. Un salto che consiste nella rinnovata preminenza d'una prima persona, evocatrice o quasi immediata cronista dell'occasione testuale, che chiama in causa (e discioglie nell'atto stesso della poesia) quel dissidio, in termini anche espliciti, spesso. La soluzione, a ben guardare, non è e non può essere che questa: l'immersione trasfigurante e catartica dell'io poetico (bagno letèo-stato metamorfico inseguito con tenace maturazione dall'io biografico dannunziano) nel gorgo d'una natura integrale e struggente che in sé, appunto, liquefa tutta la storia personale dell'io, senza lasciargli facoltà ulteriori di riscatto dialettico per tale storia. Dunque anche la « naturalità » del maggior d'Annunzio, uscito ormai dal giovanile contagio della scuola naturalistica europea e nazionale, è una condizione astorica, infine; e tuttavia l'artificio che esprime quest'aspirazione dell'uomo a spassionarsi, non in senso deprimente ma in vista del recupero di un ritmo primordialmente perfetto, è artificio dotato di una esemplarità avvincente, e tale da resistere anche oltre il vocianesimo, proprio per quanto concerne il punto focale e d'attrito: natura-storia.

Infatti se, come notavo sopra, nel tendere a una naturalità alla maniera dannunziana la persona annulla la sua presenza e consistenza storica, la ritualità del suo bagno profondo nei gorghi suadenti della natura ha un potere mitico abbagliante, capace di perpetuare un equivoco e cioè quello d'una sua segreta drammaticità: mentre è proprio sul piano drammatico che denuncia le sue carenze la naturalità dannunziana: e questo l'avvertono i giovani della « Voce », ma in primo luogo Rëbora e Sbarbaro. I quali di fatto non inseguono — per rispetto alla propria storia e, si direbbe, anche a un concetto filosofico, oggettivo e mobile, di storia — per sé e per la generazione di cui testimoniano a fondo una « naturalità » come situazione acquietante e finale (finalmente aproblematica), bensì cercano di delimitare alla luce della loro esperienza individuale questo valore antico e fluido di natura. Delimitarlo, definirlo elementarmente, per organizzare in forma articolata il tema del suo dissidio con una storia che non si trova, neppur essa, in uno stato di categoriale fissità. Società diventa allora un altro dei termini opponibili a natura; e così anche cultura, civiltà; in Rëbora, poi, esplicitamente nominata, è la scienza (due frammenti lirici, consecutivi, si

aprono con un epigrafico « Scienza vince natura » ⁽¹⁾, che dichiara — ma sigillato in formula eloquente e irreversibile — il mondo reboriano tanto più mosso, invece, e dubbioso, di volta in volta ricostruito e distrutto). Il contrasto, se è tipico di tutta la stagione vociana, acquista slancio particolare, e cioè autorità di figurazione, nei *Frammenti lirici* e in *Pianissimo*, che a uno spoglio puntuale denotano appunto questa intrinseca tematica rivelatrice.

Sbarbaro ci viene incontro subito con uno fra i testi suoi generalmente più commentati (e che reca la data del maggio 1913): *Talora nell'arsura della via* ⁽²⁾; è lì che il diverbio elementare trova una delle manifestazioni figurate più apertamente leggibili, incarnandosi la bipolarità di vocaboli astratti (quali di per sé rimangono natura e storia) in un'altra più accessibile, campagna-città. Conclude Sbarbaro: « Ma poi che sento l'anima aderire / ad ogni pietra della città sorda / com'albero con tutte le radici, / sorrido a me indicibilmente e come / per uno sforzo d'ali i gomiti alzo... » ⁽³⁾; mettendoci di fronte, fino all'estrema agitazione gestuale, a una di quelle, diceva Boine, « poesie fuor della storia, che a capirle basta il cuore e l'aver vissuto », a una testimonianza di « atteggiamenti dell'anima umana sui quali la storia non può » ⁽⁴⁾ (e non per nulla il discorso boiniano era partito da Leopardi, sia pure per differenziarne poi la situazione da quella di Sbarbaro, il cui canto « non ha riflesses pretese d'universale, ma certo è; è spesso vero e così terribilmente che ciascuno di noi dentro di sé lo confessa vissuto » ⁽⁵⁾). « Vero » anche l'itinerario di lettura, autobiografico, proposto in questo caso da Boine, ossia da colui che fra tutti era il più pronto nel cogliere il riflusso di motivazioni per niente occasionali sulle pagine dei coetanei, rette e colmate quasi sempre da una prima persona, da quell'io problematico di cui si è fatto cenno nel primo capitolo. Ma dove Boine accentuava il carattere « fuori della storia » per una poesia come quella di Sbarbaro (intendendo con questo la sua prerogativa d'imprimersi stabilmente nella memoria del lettore anche senza il soccorso canonico della mediazione critica), per noi è necessario puntare sulla potenzialità dialettica che tale storia assume nell'opera sbarbariana, un'opera che proprio da quest'aspetto ricava la sua storicità effettiva: per il modo con cui si pone in un rapporto — che è tragico e infelice, ma vivo — con il volto impietoso della società dei suoi anni, una società della quale il poeta, benché la rifiuti e, contemporaneamente, se ne avverta segregato in partenza, finisce per far parte

⁽¹⁾ Sono i frammenti XXXIV e XXXV: cfr. CLEMENTE REBORA: *Le poesie 1913-1957*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 54 e 56.

⁽²⁾ Cfr. CAMILLO SBARBARO: *Poesie*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, p. 67. In *Pianissimo* 1960 anche il primo verso cambia: « Talora nell'arsura cittadina », assumendo così più esplicitamente la città la sua funzione tipica di avversaria del perduto *homo naturalis* che vi cammina dentro.

⁽³⁾ Seguo, com'è logico in questa sede, la lezione di *Pianissimo* 1914: la variante 1960 più notevole, in conclusione, è nell'avverbio del sorriso, che diviene « smarritamente ».

⁽⁴⁾ Possediamo ora di Boine un'edizione nuova e facilmente reperibile (*Il peccato e le altre opere*, con un *Ritratto di Boine*, di Giancarlo Vigorelli, Parma, Guanda, 1971); e da essa si cita. La recensione a *Pianissimo* — in *Plausi e botte* — è alle pp. 251-254, la frase riferita è a p. 254.

⁽⁵⁾ BOINE: *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 253.

nella maniera più concreta: dal momento che ne desume, nella pratica quotidiana dell'essere, le norme più aspre (l'impassibilità, la condanna di un guardare oggettivo che spinge l'uomo a mancar di pietà a sé medesimo).

È per questo che Sbarbaro si dimostra interamente contagiato dalla storia, e dannato a restarci dentro in continuità, ritraendone direi quella sua stessa inconfondibile regola di vita che lo porta a non vivere, a farsi spettatore disamorato, o quasi empio, dei propri stessi atti: o gesti, talvolta, sforniti peraltro di tutto quanto possa dirsi spettacolare (anche qui ci aiuta uno dei più divulgati *explicit* sbarbariani: «...Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso» ⁽⁶⁾), dove il superamento dell'analogia letterale con Gozzano è nel «deserto», figura attuale del mondo, ammutolito dopo essere stato, fino a dianzi, invece, «sirena»; è il tipico soprassalto che raggela, all'asciutto, la probabilità originaria d'una passione). Sbarbaro su questo punto è in anticipo direttamente su Cardarelli (il quale proclama, per ciò che lo riguarda, l'ispirazione-indifferenza, la poesia-impassibilità ⁽⁷⁾), se non fosse che l'autore di *Pianissimo* non denuncia alcun interesse per le dichiarazioni di poetica, quali che siano, e tiene piuttosto a suggerire una filosofia di comportamento, cioè un'etica applicata che resta deducibile per intero da un racconto-diario filato in un perpetuo presente (che è anche della facciata, ha riscontro visibile nell'uso assiduo del presente grammaticale). Sbarbaro assume per sé, facendosene appunto norma d'esistenza, l'esempio offertogli dalla società storica, compatto nucleo di indifferenza, vivente modello di antinatura che s'ispira a un sordo presentismo: tanto può l'interesse meschino e momentaneo, a scapito d'una concezione più cordiale e prospettica della vita, che sarebbe la migliore alternativa al predetto egoismo sociale. Se la natura dell'uomo Sbarbaro trae certe regole dalla sostanza della storia, la relazione che ve lo lega è tuttavia di segno prevalentemente oppositivo, ed è comprensibile che sia così, se si tien conto di una costante perfino ovvia, quella dell'eroicità originaria del singolo che istintivamente non può non contrapporsi, in quanto individuata e in quanto forma, all'amorfismo della società considerata nella sua immagine complessiva. Che poi questa, come istituzione organica, fornisca alla persona poetica i modelli particolari che ho menzionato — impassibilità, indifferenza, il fiele di un presentismo bloccato e senza prospettive ulteriori... —, tutto ciò non fa altro che inquadrare l'evolversi fondamentale — o la condizione stessa — del lavoro di Sbarbaro, il suo primo dinamismo che si esplica giusto nel suo stato ambiguo di segregazione: forzata e volontaria, subita e cercata ad un tempo.

È la situazione in cui l'autore di *Pianissimo* affila le sue armi (se sono armi); e con tanta più cura quanto meglio ne percepisce l'inefficienza pratica (né potrebbe darsi altrimenti, in chi — secondo l'indicazione, già riferita, di Boine — suggerisce per sé un ricorso

⁽⁶⁾ SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 26 (*Taci, anima stanca di godere*).

⁽⁷⁾ Cfr. VINCENZO CARDARELLI: *Opere complete*, a cura di Giuseppe Raimondi, Milano, Mondadori, 1962, p. 353.



Paul Klee: *Città di sogno* (1921)

intuitivo alla lezione leopardiana); comincia da questo considerare tutta la apraticità della parola letteraria — una questione che è sede di frattura all'interno del vocianesimo — la tattica sbarbariana, la quantità limitata e la qualità drammaticamente negativa dei moti del personaggio-poeta, così come risulta atteggiato lungo l'itinerario di *Pianissimo*. Una tattica alla quale è sottesa, imperativamente, una filosofia della vita, che non cessa un istante dalla sua funzione di guida. E parlo di itinerario e di guida non metaforicamente, poiché il protagonista del libro di Sbarbaro è una persona itinerante ⁽⁸⁾ e il motivo del suo viaggio-vagabondaggio occupa l'opera da un capo all'altro, con inflessioni riconducibili a un centro ideale comune, che è quello di una progressiva e inarrestabile degradazione del sentimento: degradazione che si matura attraverso quest'atto, sempre più automatico, del camminare, di cui pare evidente la radice baudelairiana; del resto il « solitario » delle *Fleurs du mal* ⁽⁹⁾ calpestava anch'egli suoli cittadini, anch'egli poneva la città densa di avventure e pericoli in antitesi implicita con la legge naturale, benché ormai remota, del cuore umano. Ho detto sopra che la tattica motoria del camminante corrisponde — ne risulta l'esplicazione gestuale — a una inclinazione filosofica, che nel caso dello Sbarbaro 1914 è abbastanza organica e omogenea, identificandosi in un cinismo di fondo (cinismo, s'intenda, nella accezione più propria e originaria, da scuola socratica), che non trasfigura le cose né mostra di averne altra conoscenza se non quella immediata e sensibile, mentre — secondo i criteri cinici — persegue un tipo di *virtù* che niente ha da spartire con quel che si è soliti chiamare « il bene » e che anzi, di fatto, quanto più da vicino interpreta la natura profonda dell'uomo, tanto più finisce per assomigliare a ciò che si usa definire il suo « male », la sua sventura, di cui porta e non porta la responsabilità. È accertabile, sul piano delle ideologie motrici della letteratura novecentesca, che prima del cosiddetto stoicismo montaliano nasce il cinismo di Sbarbaro, che può anche valer da premessa alla posizione imminente di Montale, votata poi ad esiti gradualmente scettici che perfezionano in senso negativo la filosofia lirica del nostro secolo. Il cinismo sbarbariano, nel suo coerente affermarsi, in *Pianissimo* ed oltre (attraverso la prolungata esperienza di una prosa tra vociana e « d'arte », per impianto, quale sarà la prosa dei *Trucioli*), s'illustra sempre meglio nella sua qualità di correzione rispetto ai primi, radicali impulsi, che nella fattispecie evocano Baudelaire e un maledettismo che sembra però saltare a piè pari, con rapida insofferenza, la prova di maledettismo minore fornita dalla scapigliatura italiana.

Dunque il vagante protagonista della poesia di Sbarbaro ha dimesso quella finalit  (che risultava pur gi  abbastanza neutra e involontaria nell'esempio baudelairiano) di

⁽⁸⁾ Vedi in proposito le osservazioni attente di GIORGIO BARBERI SQUAROTTI nel suo *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971, che   a tutt'oggi la seconda monografia sul Nostro, dopo quella, rapida ma anch'essa recente e valida, di LORENZO POLATO (*Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1969).

⁽⁹⁾ « Passeggiatore solitario », secondo sua esplicita dichiarazione, che non ama la natura nel paesaggio, no, ma cerca di andare al « cuore » della citt , se il cuore dell'uomo   ormai una pura astrazione. Siamo insomma con Baudelaire di fronte al tentativo di naturalizzare una situazione storica (la citt  europea intorno alla met  del secolo XIX).

verifica o mera registrazione delle ferite provocate dalla storia-società nel corpo della natura (dell'uomo, di un paesaggio...). Là quel camminante accumulava però sempre nella memoria dei fatti, o misfatti che fossero; ma qui l'io di Sbarbaro pare volto essenzialmente ad annoverare, anzi puramente a descrivere, delle cose, una carenza dinamica; e il mondo incontrato in *Pianissimo* non solo non diviene ma quasi *non è*, se l'essere, l'essere in atto, si riconosce da una determinata serie fenomenica, da una quantità variabile di epifanie, non importa se lusinghiere o repellenti. A precludersi qualunque compito interpretativo, il personaggio del libro di Sbarbaro è giunto per una via riduttiva che corrisponde a una passione preistorica — tale in confronto alla storica impassibilità che propriamente non è se non quella rappresentata in *Pianissimo* e ivi inaugurata nel modo più significativo con quella figura di semicoscienza, di estraneità di fronte agli oggetti («...camminiamo io e te come sonnambuli»⁽¹⁰⁾; dove il pronome «te» esplica colloquialmente un'iniziale «mia anima», riflusso del suaccennato pathos preistorico destinato ad affievolirsi o a scomparire lungo il più tipico percorso dell'opera). Preludio, questa figura, a uno svuotamento, alla nullificazione di quelle presenze medesime, quand'anche la loro caratteristica (di presenze naturali) paia sussistere come estremo conforto all'io randagio e negato, per convinzione etica, ad evolversi attraverso l'accettazione di una corresponsabilità col prossimo: «...se l'acque e gli alberi non fossero / e tutto il mondo muto delle cose / che accompagna il mio viver sulla terra, / io penso che morrei di solitudine» (e aveva appena detto: «cammino fra gli uomini guardando / attentamente coi miei occhi ognuno, / curioso di lor ma come estraneo»⁽¹¹⁾). L'inventario dei verbi di moto in *Pianissimo*, cioè del modo con cui l'io interviene fisicamente sulla scena, dà risultati monotoni. Si segua pure l'andamento del libro, così com'è impaginato (perché niente ci fa supporre che questa disposizione alteri di troppo l'ordine di stesura dei vari testi): ed ecco il luogo ricordato prima: «invece camminiamo, / camminiamo io e te come sonnambuli»; poi, subito: «Talor, mentre cammino solo al sole»⁽¹²⁾; e il già riferito: «Ch'io cammino fra gli uomini guardando...»; dopo, quasi in apertura di componimento: «M'incammino / per lastrici sonori della notte», riecheggiato in clausola: «Cammino / per lastrici sonori nella notte»⁽¹³⁾.

C'è poi lo spazio coperto da quelle che potremmo definire le poesie dell'astrazione vocativa: Vita, Sonno, Padre, Dolore..., termini di tale evocazione, segnano il punto massimo della tensione al colloquio, nel giovane Sbarbaro; ma si noti come le varie persone, o personificate sostanze, citate ora si dispongano proprio a sostegno del cinismo in via di affermazione, nel senso che non fungono da interlocutrici concrete, ossia non stimolano affatto una relazione serrata ad aprirsi né stabiliscono un'armonia positiva fra il poeta e

⁽¹⁰⁾ SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 25.

⁽¹¹⁾ *Poesie*, cit., pp. 28 e 29 (*Mi desto dal leggero sonno solo*).

⁽¹²⁾ *Poesie*, cit., p. 27.

⁽¹³⁾ *Poesie*, cit., pp. 30 e 31 (*Esco dalla lussuria*).

il quadro d'una società che lo condiziona. Anche il Padre, rammentando il quale Sbarbaro schiude una trepida e per lui inconsueta memoria familiare d'infanzia, anche il Padre, amato « per se stesso », se genera un affetto nel figlio spassionato, è per una triste analogia ovvero per la facoltà, che hanno in comune genitore e figlio, di autocontemplarsi, di scindere in due immagini inconciliate la propria persona (« avevi visto te inseguir la tua / piccola figlia, e tutta spaventata / tu vacillante l'attiravi al petto, / e con carezze dentro le tue braccia / l'avviluppavi come per difenderla / da quel cattivo ch'era il tu di prima » ⁽¹⁴⁾). Così il cemento familiare è tutto negativo; e se può sembrare che si proponga una conflittualità inconscia, vicina a quella freudianamente testimoniata dal primo Saba, il caso di Sbarbaro è un altro, poiché in lui l'antica tenzone — a voler fare uso della terminologia sabiana ⁽¹⁵⁾ — non è prodotta dallo scontro di due razze ma la provoca piuttosto un'altrettanto moderna doppiezza, vale a dire la geminazione critica dell'io, che mentre agisce vede e si giudica; il conflitto, sull'istante, deriva dall'amarezza cupa di un tal giudizio, che spingerà man mano il poeta a voler vedere sempre meno, a giudicare via via più raramente. I due volti dell'io non si compongono in uno, sicché si potrebbe osservare come fra i temi portanti del nostro primo capitolo novecentesco, non il gesto solamente ma, col gesto, la maschera, sia recuperabile anche nella fase giovanile di Sbarbaro: che cos'è, se non ancora una maschera, in *Pianissimo*, « quell'altro mio io il quale sempre / m'accompagna, vorrebbe quando piango / alzar la faccia e ridere frenetico »? ⁽¹⁶⁾. La sua sfera non è pirandelliana. Se infatti il gesto, la vicenda gestuale della poesia primonovecentesca in Italia, con Sbarbaro pare spezzarsi (ed è appena una sosta), o rallentarsi di pari passo all'andatura meccanica, nolente, del protagonista che vaga (e sul quale si tornerà ad esemplificare), il gesto è possibile continuare ad avvertirlo, non estinto, no, ma assorbito e potenziato con drammaticità estrema nella specie di maschera vestita in *Pianissimo*.

Tra gesto e maschera, per rifarci all'assunto di partenza, potrebbe intercorrere un rapporto affine a quello tra natura e storia: se la maschera appare come una scelta ragionata — benché possa, dopo, esplicitare una forzata irrazionalità, o l'estremismo di una follia —, susseguente alla naturalezza che qualifica il gesto. Tuttavia, nell'universo sbarbariano il momento originario, la natura, non si salda con la prevedibile fase ulteriore, con un qualsivoglia stadio storico comunitario; da questa mancata coesione dipende ciò che in termini di sentimento è la solitudine di Sbarbaro e che in termini espressivi è invece l'immobilità (e talora il « delirio d'immobilità » relativo all'« immoto andare » del più efficace alter-ego costruito da Montale, il personaggio di Arsenio, che nasce nel 1927 e non è ormai più un cinico, ma già uno scettico empiricamente confermato nella propria incapacità di vivere, di volere). Immobilità di un libro, *Pianissimo*, che, l'osservavo prima, non diviene, e che

⁽¹⁴⁾ *Poesie*, cit., pp. 34-35 (*Padre, se anche tu non fossi il mio*).

⁽¹⁵⁾ Cfr. UMBERTO SABA: *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi 1961⁵, p. 271 (*Autobiografia*, 3).

⁽¹⁶⁾ SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 40 (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*).

al contrario mortifica anche la più consolante « visione » ⁽¹⁷⁾ per il fatto che ad essa nega l'eventualità di una compattezza, d'una integrazione cosmico-finalistica che coinvolga, per salvarlo, il protagonista medesimo. Così l'opera è quasi un discorso sulla disgregazione di una natura d'uomo che, non accettando le vie del pedagogismo vociano ⁽¹⁸⁾, si destina veramente, rampollo ultimo di Baudelaire, alla perdizione (e il vocabolo rientra nella galleria di personificazioni che popolano *Pianissimo* ⁽¹⁹⁾): perdizione che per qualche lettore potrà magari assumere connotati morali, infine; ma prima, per l'autore, essa matura col progressivo venir meno, coll'arretramento, di un dato livello di resistenza fisica, biologica anzi (e un testo come *Lacrime, sotto sguardi curiosi* indica l'oltranza, la non mantenibilità di quella sorta di contegno), che ciascuno di noi sente naturalmente di dover opporre all'urgenza delle sollecitazioni dall'esterno. Nemmeno le lacrime sono uno sbocco catartico, ma piuttosto, nel materialismo disfatto di *Pianissimo*, si qualificano come uno dei molteplici segni — il più ambiguo, giacché allude a una pateticità improbabile — della perdita di materia: ovvero, nel caso particolare, di una materia che si liquefa. Perdita e perdizione, in quest'universo senza Iddio, coincidono insomma; come risultano equivalenti i concetti di natura e di materia: sicché l'istinto di conservazione dello Sbarbaro venticinquenne si manifesta prevalentemente in un tentativo — desolato, senza orizzonti — di salvaguardare la quantità minima di materia-natura che consenta all'io protagonista di sopravvivere. Rifiutata qualsiasi integrazione nell'istituto convenzionale della storia e, specificamente, nell'operosa società cittadina, il genere di salvezza riserbato per ipotesi al vano camminante di *Pianissimo* non potrà darsi che a un estremo di negatività: la sua unica eventuale coesione sarà nella più sorda materia, in quella stessa pietra di cui è tangibilmente edificata la « città sorda » ⁽²⁰⁾ (« A queste vie simmetriche e deserte / a queste case mute sono simile. / Partecipo alla loro indifferenza, / alla loro immobilità. — Mi pare / d'esser sordo ed opaco come loro, / d'esser fatto di pietra come loro » ⁽²¹⁾).

Alla conclusione di questo processo, che è anche graduale mancamento di desiderio e di memoria, il cinico forse ravvisa compiuto il suo ideale di virtù: e verrebbe da parlare,

⁽¹⁷⁾ La parola « visione » è in *Talora nell'arsura della via* (*Poesie*, cit., p. 67); in *Talor, mentre cammino solo al sole* (ibidem, p. 27) nel « mondo » « tutto » al poeta « appar come fraterno » ma è poi stretto nella morsa di « un improvviso gelo »: col risultato di uno « smarrimento », o « sgomento pueril », la massima ipotesi di sentimentalità reperibile in Sbarbaro, quando resti al di qua della soglia del cinismo più cupamente critico.

⁽¹⁸⁾ Rinvio al secondo capitolo di questo mio lavoro (*Primo Novecento tra diarismo e pedagogismo*, ne « Il Bimestre », 1971, n. 12/13).

⁽¹⁹⁾ SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 58 (*Nel mio povero sangue qualche volta*, che conclude: « Con per compagna la Perdizione / a cuor leggero andarmene pel mondo », alleggerendo la tensione ambientale di poco prima: « le mie nari che fiutano il Delitto »), e p. 62 (in apertura: « Io t'aspetto allo svolto d'ogni via, / Perdizione... »).

⁽²⁰⁾ *Poesie*, cit., p. 67. Anche in proposito segnalo le osservazioni del BARBERI SQUAROTTI (nel citato volume *Camillo Sbarbaro*).

⁽²¹⁾ *Poesie*, cit., p. 30 (*Esco dalla lussuria*).

a proposito di Sbarbaro, di coerenza paradossale e feroce, se tutto questo non spettasse più al campo teorico che a quello delle soluzioni di fatto. Di fatto, la trama di *Pianissimo* non è quella di un libro filosofico che vada in un senso unico, e allora ogni possibile ambizione sistematica vi cozza con le infrazioni causate all'ipotetico sistema da un sentimento non ucciso, che finisce per reinserire in qualche maniera anche l'uomo sbarbariano senza morale né società nell'area dell'etica vociana fondamentalmente comunitaria. Pediniamo ancora un po' questo pellegrino di nessuna fede, così come lui stesso si racconta: « Talor, mentre cammino per le strade / della città tumultuosa, solo... » ⁽²²⁾; « ...mi sovviene a un tratto / del mio cammino sotto cieli bui » ⁽²³⁾; « Andando per la strada così solo / tra la gente che m'urta e non mi vede » ⁽²⁴⁾; « Vado per la città solo la notte » ⁽²⁵⁾; « Io che come un sonnambulo cammino / per le mie trite vie quotidiane » ⁽²⁶⁾; « Quando traverso la città la notte » ⁽²⁷⁾; « ...e dove vado mi domando, / perché cammino » ⁽²⁸⁾, ecc.; e vedremo come i passi di questo vagabondaggio inteso a misconoscere, di questo itinerario inerziale che vorrebbe ribaltare la figura eroica del poeta assetato di conoscenza, stampino delle impronte non irrimediabilmente oscure, ma capaci di evocare anche una arcana cordialità, cui remotezza e contraddittorietà non tolgono una percettibilità superstite. In realtà Sbarbaro, sotto la specie intenzionale dell'itinerario del cinico che si spende integralmente nel rifiuto all'amore e alla società, credendo che ciò sia necessario per la difesa della propria natura votata a corrompersi, condannata dalla forza della storia a tradirsi —, Sbarbaro, dicevo, sotto questa sostanziale e programmatica forma di non-vita, dà modo al lettore d'intravedere un'altra linea, i nodi della quale sono stati d'animo parimenti naturali: solo, rispondenti a quell'ambito di naturalezza che il poeta ha cercato e cerca di estirpare, temendone un intralcio nella sua *via negationis*, temendo che lo debilitino più che mai nella già fiavole resistenza ch'egli va opponendo all'eventualità di fonder la propria natura d'individuo nel palpitante corpo storico d'una civiltà, di un nucleo societario. Il soccorso più futile, in questa lotta, l'offre una certa tipologia del vizio — che smuove nel poeta una « voluttà di scendere più basso » ⁽²⁹⁾ —, vizio antitetico alla « virtù » cui attende il cinico, dal momento che, ispirato a figure del più frusto repertorio decadente ⁽³⁰⁾, esso favorirebbe (il condizionale è di

⁽²²⁾ *Poesie*, cit., p. 38.

⁽²³⁾ *Poesie*, cit., p. 40 (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*).

⁽²⁴⁾ *Poesie*, cit., p. 54 (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*).

⁽²⁵⁾ *Poesie*, cit., p. 58 (*Nel mio povero sangue qualche volta*).

⁽²⁶⁾ *Poesie*, cit., p. 59.

⁽²⁷⁾ *Poesie*, cit., p. 63.

⁽²⁸⁾ *Poesie*, cit., p. 65 (*A volte sulla sponda della via*).

⁽²⁹⁾ *Poesie*, cit., p. 63 (*Quando traverso la città la notte*).

⁽³⁰⁾ *Poesie*, cit., p. 58 (*Nel mio povero sangue qualche volta*; « La femmina che aspetta sulla porta / l'ubriaco che rece contro il muro / guardo con occhi di fraternità ») e p. 39 (*Talor, mentre cammino per le strade* — dove la tipologia è più estesa, o parte da più lontano, con accenti che riaffioreranno nel Luzi di quest'ultimo dopoguerra: « Fronti calve di vecchi, inconsapevoli / occhi di bimbi, facce consuete / di nati a faticare e a riprodursi, / facce volpine stupide beate, / facce ambigue di preti, pitturate / facce di mere-

rigore, giacché tutto resta su di un piano ipotetico) un riaggancio, sì, al mondo degli « altri », al prossimo, ma nei suoi aspetti meno naturali, anzi infimi e corrotti: e non è qui il tasto di una polemica umanitaria quanto invece l'insorgenza in Sbarbaro di un *cupio dissolvi* che aggiunge sterilità a sterilità, mescolando la propria e personale a quella espressa dall'ambiente. Né poi si esalta per autentici valori testimoniali la propensione immatura a gettar via la vita ridendo ⁽³¹⁾.

Dicevo d'una linea segnata da inflessioni naturali del sentimento, a cui Sbarbaro non vuol concedersi. Scorrendo *Pianissimo*, dietro la decisiva indifferenza (che nei momenti di minor controllo lascia trasparire una rassegnazione di stampo crepuscolare: ne fa fede l'immagine dello specchio ⁽³²⁾, già tipica in Corazzini), un'indifferenza annunciata fin dal primo testo del libro, dove l'anima è « stanca di godere / e di soffrire » ⁽³³⁾, e ribadita poi altrove con variazioni minime ⁽³⁴⁾, dietro questo schermo affiora il tessuto patetico gioia-dolore, ch'era frenato nel proposito più visibile, se non aggettante, della sostanziale impassibilità sbarbariana. Di questo campo, l'inventario è pressoché sterminato: forse per la ragione che i valori in esso compresi stanno a indicare la molteplicità dispersiva del patetico, in opposizione all'unità compatta dell'idea programmatica sbarbariana, quella che si è convenuto di chiamar filosofica e che si raccoglie attorno al nucleo dell'impassibilità, della « pietra » (ecco da dove discende la « petrosità » di un'eventuale linea ligure nella poesia novecentesca, da Ceccardo e da Novaro estesa fino a Montale; o meglio, ecco in che consiste: in una tensione rivolta ad acquisire uno stato morale che sia un *oltre* rispetto ai sentimenti, sublimando un tipo di necessità consapevole di contro alla gratuità involontaria e immediata di una condizione sentimentale). Ad avviare alla « pietra » è subito la « rassegnazione disperata » ⁽³⁵⁾, che lascia gli occhi asciutti ⁽³⁶⁾: gli occhi che pure sono

trici, entro il cervello / mi s'imprimono dolorosamente »; « ognuno / occupato dall'attimo che passa, / distratto dal suo vizio prediletto ». E qui allora il discorso dovrebbe ampliarsi, passando al problema della « distrazione », dell'umanità centrifuga rispetto a una sorte, o legge, che non le è dato conoscere; mentre l'accento al « vizio » vale come prova di un agire ormai fatto consuetudine, nei più, come segno in essi della non-scelta).

⁽³¹⁾ *Poesie*, cit., p. 62 (*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*, che si chiude con un « per lei la vita getterei ridendo », dove « lei » è la donna « che tutti ebbero » e che il poeta prega gli attraversi la strada: dietro l'impulso della « voluttà di dar tutto per nulla », che indica l'estremismo nell'emozionalità, tipico di chi sistematicamente tenderebbe a sbandire da sé, appunto, ogni emozione).

⁽³²⁾ *Poesie*, cit., p. 54 (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*: « Io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa per la via »).

⁽³³⁾ *Poesie*, cit., p. 25.

⁽³⁴⁾ Vedi l'apostrofe all'ora: « Ora che non mi dici niente, ora / che non mi fai godere né soffrire » (*Poesie*, cit., p. 36).

⁽³⁵⁾ Detto all'anima: « Giaci come / il corpo, ammutolita, tutta piena / d'una rassegnazione disperata » (*Poesie*, cit., p. 25: *Taci, anima stanca di godere*).

⁽³⁶⁾ *Poesie*, cit., p. 29 (*Mi desto dal leggero sonno solo*, in clausola: « Ma restan gli occhi crudelmente asciutti »), o a p. 49 (*Padre che muori tutti i giorni un poco*: « Un pensiero soltanto mi consola / di poterti guardar con occhi asciutti... »).

l'unica sorgente d'una ipotetica presa che il poeta accetterebbe di subire da parte di cose e forme viventi ⁽³⁷⁾; e nella stessa serie, con intensa qualificazione semantica, sembra stare la cecità introdotta in paragone ⁽³⁸⁾ con un « gelo », rinominato questo e connesso a breve distanza a una figura, quella degli « occhi chiari » ⁽³⁹⁾ o « limpidi » ⁽⁴⁰⁾, altrimenti positiva, ma nel contesto sbarbariano, invece, piegata a designare l'implacabilità ⁽⁴¹⁾ del personaggio, il suo rifiuto a una relazione comunicativa, a entrare dunque in quella « città » che non per caso è rappresentata in *Pianissimo* nel suo corpo impenetrabile e chiuso di « città di pietra » ⁽⁴²⁾. Ma basta scalfire di poco la superficie per cogliere la psicologia di fondo: è che Sbarbaro qui riversa sull'oggetto in questione, sull'antagonista programmatico — la città — la sua personale inettitudine penetrativa, fingendo impenetrabile la città stessa, laddove è dell'*io* protagonista del libro la carenza originaria, il difetto di volontà che gli vieta di farsi solidale con un'istituzione civile collaborando al suo aperto divenire, alla sua crescita per altri esaltante. È anzi per questo che la sola fraternità accennata in *Pianissimo* — ma lasciata sul filo dell'improbabile — resta, l'ho notato, quella immaginaria e fragilissima con i reietti, la prostituta ⁽⁴³⁾ o l'ubriaco ⁽⁴⁴⁾, nei quali Sbarbaro fa le viste di credere che resista una fedeltà alla primitiva natura in uno col rifiuto a integrarsi nell'istituto comunitario, cioè nella storia; e in omaggio alla più estroversa tradizione decadente mostra di non accorgersi che la presunta naturalezza dei tipi scelti per accostarsi ipoteticamente ad essi, non è altro che un regresso ulteriore: dalla condizione d'inserimento nell'organismo sociale in un buio che non ha più nulla della « bontà dei cieli » altra volta celebrata; quei tipi, al contrario, idealmente partecipano dei « cieli bui », i quali non sono cieli della natura ma soltanto i vuoti di una psiche turbata della propria « inutilità » ⁽⁴⁵⁾ (inutilità che quindi non ha modo di proporsi alternativamente all'utilità forzata che costringe gli associati a cooperare per la chimera della civiltà progressiva, della storia avversa al vagabondo sbarbariano).

⁽³⁷⁾ *Poesie*, cit., p. 54 (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*: « Ché tutta la mia vita è nei miei occhi: / ogni cosa che passa la commuove / come debole vento un'acqua morta », dove l'indicazione, nonostante il ricorso al verbo « commuovere », resta quella di una sostanziale refrattarietà).

⁽³⁸⁾ Il « gelo » ricordato di *Talor, mentre cammino solo al sole* (*Poesie*, cit., p. 27).

⁽³⁹⁾ *Poesie*, cit., p. 27 (« e guardo coi miei chiari occhi il mondo ») e p. 37 (*Io ti vedo con gioia e con paura*: « Tu [o Dolore] che illudesti per un po' la mia / aridità ed i miei chiari occhi »).

⁽⁴⁰⁾ *Poesie*, cit., p. 42: « I miei occhi implacabili che sono / sempre limpidi pure quando piangono ».

⁽⁴¹⁾ Vedi la nota 40.

⁽⁴²⁾ *Poesie*, cit., p. 30 (*Esco dalla lussuria*).

⁽⁴³⁾ *Poesie*, cit., p. 58. O anche quest'altro auspicio di « voluttà »: « Essere la puttana che sussurra / la parola al passante che va oltrel ». (*Poesie*, cit., p. 63: *Quando traverso la città la notte*).

⁽⁴⁴⁾ *Poesie*, cit., p. 58.

⁽⁴⁵⁾ *Poesie*, cit., p. 40 (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*: « mi sovviene a un tratto / del mio cammino sotto cieli bui, / non avendo una mano che m'incuori; / e l'inutilità di ciò che dico / di ciò che faccio mi fa grave il cuore ») [la parentesi è nel testo].

Forse a proiettare quelle tipizzazioni, non più vere degli astratti personificati altrove, è stata la dea «Necessità»⁽⁴⁶⁾, astrazione che peraltro sembra governare tangibilmente il libro. Essa vi significa stasi profonda, pur nella trama esteriore del viaggio; e comporta la percezione, nella persona, della perdita delle facoltà elettive e introduce assai per tempo il motivo, poi ricorrente qualche decennio dopo, dell'automa, dell'uomo-macchina. Dice Sbarbaro: « Son come posto fuori della vita, / una macchina io stesso che obbedisce, / come il carro e la strada necessario »⁽⁴⁷⁾: che non è l'indice d'una funzionalità, ma di un assorbimento nel nulla, di una degradazione al rango di cosa, e di cosa non già naturale (come sarebbe negli auspici) bensì trasformata anch'essa dall'uso (un uso che equivale a usura, in accezione forse premontaliana). Se sotto il manto della Necessità si avvolgono entità reggenti ad essa congiunte — tali l'indifferenza⁽⁴⁸⁾ e più ancora la consuetudine⁽⁴⁹⁾: l'orbita leopardiana in cui ruota questa specie di sistema è ben pronunciata —, la sola possibile via d'uscita (la massima infrazione alla regola mentale del cinico camminante, del virtuoso senza moralità) pare indicata dall'energia del Dolore. « Voglio il Dolore che m'abbranchi forte / e collochi nel centro della Vita »⁽⁵⁰⁾: dov'è opportuno dare un debito risalto anche all'affermazione volitiva, tesa a raccordare le due maiuscolate astrazioni, che restano a livello ideale, non consentendone piena esperienza l'attitudine sbarbariana fondata piuttosto sull'apatia virtù del *non-vivere*, se il vivere implica soggezione ai dettami della Consuetudine, a quei suoi effetti che sono i quotidiani costumi del consesso civile. E quando Sbarbaro annota, trascorrendo dal diario all'osservazione globale: « Io ti vedo con gioia e con paura / ogni giorno scemare, mio Dolore »⁽⁵¹⁾, non fa che rimarcare — concedendo ai sentimenti e all'intuito quella povera parte che sarà invasa di lì a poco dalla predetta Consuetudine — la via maestra del libro e del suo personaggio solitario, la via della dequalificazione della materia umana, che ha nel Dolore la prova sensibile del proprio esistere: diminuendo l'acuità della spina, viene a delinearsi lo stato pietroso definitivo, « il freddo dell'irreparabile », diremmo con parole attinte alla stessa composizione. Confessa il poeta: « quando non soffro neppur vivo »⁽⁵²⁾, anche su questo punto conformandosi da vicino alla dinamica leopardiana di vitalità e assuefazione.

La forma affabile, la finzione suadente, una volta inaugurato il regno della Consuetu-

(46) *Poesie*, cit., p. 30 (*Esco dalla lussuria*: « ...una città di pietra che nessuno / abiti, dove la Necessità / sola conduca i carri e suoni l'ore »).

(47) *Poesie*, cit., p. 31 (*Esco dalla lussuria*).

(48) Qui si pensa al non lontano esordio di Montale, con « la divina Indifferenza » nominata in *Ossi di seppia* (*Spesso il male di vivere ho incontrato*).

(49) SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 37 (*Io ti vedo con gioia e con paura*: con « il volto scialbo della Consuetudine » a suggellare la prima strofa, subentrando a quello del « Dolore »).

(50) *Poesie*, cit., p. 36 (*Ora che non mi dici niente, ora*).

(51) *Poesie*, cit., p. 37.

(52) *Ibidem*.

dine, potrebb'essere il Sonno, non altro. « Quando si dorme non si sa più nulla » ⁽⁵³⁾, avvisa con autorità di clausola uno degli endecasillabi parlati così caratteristici della discorsiva metrica sbarbariana, di questo anticanto che in Rèbora (in Campana, no) trova il suo familiare corrispettivo, una consentaneità reale. Ora, stando pure attenti a serbare quest'aspirazione di Sbarbaro al « non sapere » distinta dal *no saber* di Juan de la Cruz ⁽⁵⁴⁾, riscoperto da qualcuno della generazione ermetica, dopo il 1930, e riproposto (segnatamente da Bo) in chiave di aggiornato misticismo esistenziale, è bene però che si rilevi la singolarità di un simile enunciato, all'altezza degli anni Dieci, così assetati di conoscenza e di esperienza mondana. Il non sapere, per attenerci a quel che ne certifica *Pianissimo*, risulta una necessitata — e segretamente patetica — finzione di naturalezza: del Dolore toccato dianzi è una cessazione non crudele né volgare e, « dolce fratello della Morte », il sonno ignaro può inserirsi nel disegno immaginario di Sbarbaro come realizzazione o almeno fomite di quell'« improvviso / sincero desiderio di morire » ⁽⁵⁵⁾ che, detto con questo tono — e in quanto è, appunto, desiderio — andrà considerato come uno fra altri e differenti stati del protagonista dell'opera, non già come suo estremo traguardo, come soluzione finale e irrevocabile. È ovvio che il cinico aspiri all'ignoranza: se per lui questa non sarà la stessa, imminente condizione che in Montale ⁽⁵⁶⁾, tuttavia anche in *Pianissimo* essa svolge una sua parte notevole; la costruzione del ritratto ideale dell'io errabondo non si completerebbe senza l'intervento di una tal volontà che rende indicibilmente puro questo libro scritto da un inattuale seguace di Baudelaire, da un giovane che niente vuol dividere con la moralità codificata e corrente e che dunque attende a delineare di sé una fisionomia, quanto meno, amorale. Alla « condanna d'esistere », al « buio » ch'è il « destino ultimo » non solo dei tarati ma di tutti i viventi ⁽⁵⁷⁾, che cosa rispondere? Ma è a questa tipologia tra l'umano e il disumano ch'egli contrappone il proprio non vedere; se « disperatamente » la galleria dei disperati gli si è stampata « entro il cervello » ⁽⁵⁸⁾ (non però nel cuore), Sbarbaro arriva a sostentarsi grazie a una constatazione che neppure essa pertiene alla sfera sentimentale:

⁽⁵³⁾ *Poesie*, cit., p. 33 (*Sonno, dolce fratello della Morte*).

⁽⁵⁴⁾ Recensendo, in *Plausi e botte*, *La vittoria senz'ali* di CARLO EMANUELE BASILE (stampato dai Treves nel 1914) era Boine a rievocare San Juan: « Ora io descriverò la *Salita al Carmelo* della vita sopra la vita [così Boine ha chiamato *la lirica* (sottolineando lui stesso il vocabolo)]. Ora venite a me ch'io tracterò la mistica nuova della vita fuor della vita. Perché si sale alla lirica dalla vissuta pratica, dall'immediato operare e sentire per grado e per aschesis come si monta faticosamente alla divina estasi nei trattati di S. Giovanni della Croce. Si buttano le scorie della corporalità pian piano, si fa a meno delle verità, massiccie di spazio e di tempo, e si brucia violenti od eterici nella tragica intimità dell'anima. Si giunge al cielo delle anime, alla qualitativa interiore intensità che chiamavo nei numeri scorsi l'*individuo*, sbarazzandosi da ogni inutile zavorra » (BOINE: *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 265).

⁽⁵⁵⁾ SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 44 (*A volte, quando penso alla mia vita*).

⁽⁵⁶⁾ Negli *Ossi di seppia*: « il fuoco che non si smorza / per me si chiamò: l'ignoranza » (*Ciò che di me sapeste*).

⁽⁵⁷⁾ SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 38 (*Talor, mentre cammino per le strade*).

⁽⁵⁸⁾ Ibidem.

« Con gli occhi vedo che mi sei negata, / gioia di voler bene a qualcheduno » ⁽⁵⁹⁾; e il non vedere, che in altri suonerebbe come atroce supplizio, qui diventa allora un dato relativamente positivo: « e se ogni cosa guardo acutamente / quasi sempre non vedo ciò che guardo » ⁽⁶⁰⁾, donde la frase séguita verso una professione decisiva e dirimente qual è questa: « Stizza mi prende contro chi mi toglie / a me stesso. Ogni voce m'importuna. / Amo solo la voce delle cose. / M'irrita tutto ciò che è necessario / e consueto, tutto ciò che è vita / com'irrita il fuscello la lumaca / e com'essa in me stesso mi ritiro ». Professione malvagia, in fondo, che chiarisce il metodo di Sbarbaro, in quest'età della sua vita. Metodo, veramente, è un modo di dire, se all'irritazione del passo or ora citato si è giunti, o così pare, variando un luogo appena trascorso: « Vedo allora che nulla nella vita / è buono e nulla è triste, ma che tutto / è da accettare nello stesso modo; / e penso che convenga rassegnarsi / ché tutto eguaglia la necessità » ⁽⁶¹⁾.

Quale, perciò, l'autentico Sbarbaro? L'irritato, o colui che accetta in rassegnazione? Se accetta, è per una « chiaroveggenza nuova » che « allarga / sulla Vita i suoi occhi, tal che pargli / di vederla com'è la prima volta » ⁽⁶²⁾; e d'altronde, proprio quest'acume rafforzato è lì ad avvertirlo dell'inutilità di qualsiasi ribellione, sicché risulterà logico che poco più avanti concluda significativamente: « Ed aspetto così, senza pensiero / e senza desiderio, che di nuovo / per la vicenda eterna delle cose / la volontà di vivere ritorni » ⁽⁶³⁾. Non sembra allora che contrastino, nel poeta di *Pianissimo*, due diversi atteggiamenti: semmai sarà da notare questo, che i due *io* percepiti come antagonisti fra loro da Sbarbaro stesso — li abbiamo osservati in precedenza — si saldano vicendevolmente (come il gesto si salda nella maschera, che gli dà un respiro di scena), nel senso che il chiaroveggente, in fase provvisoria e strumentale, *vede* più in là dell'importunato confesso di poc'anzi, e ciò serve a fargli assolvere, al più presto, la sua parte di non vedente — con la quale ritiene anche di dover chiudere il grande capitolo della veggenza simbolista. I due possibili *io* si compenetrano vicendevolmente nell'esclusivo affidamento che fanno sulla potenza e bontà di natura: sia essa percettibile nella « voce delle cose », oppure, in una dimensione più propriamente filosofica, nella fede che una « volontà di vivere » (una volontà puramente istintiva e biologica, nel caso di *Pianissimo*) ritorni come il portato di una ciclicità universale di cui l'uomo, sia chiaro, partecipa soltanto come cosa, determinato e non determinante. Si è già incontrato il tema della sua riduzione automatica, del resto, ma sarebbe un errore attribuire a Sbarbaro una priorità, anche solo cronologica, sulla via che definirà l'argomento dell'alienazione: perché l'uomo di *Pianissimo*, se potrà sembrare vagamente

⁽⁵⁹⁾ *Poesie*, cit., p. 42 (*I miei occhi implacabili che sono*).

⁽⁶⁰⁾ *Poesie*, cit., p. 47 (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*).

⁽⁶¹⁾ *Poesie*, cit., p. 43 (*A volte, quando penso alla mia vita*).

⁽⁶²⁾ *Ibidem*.

⁽⁶³⁾ *Poesie*, cit., p. 45 (*Adesso che placata è la lussuria*).

alienato, crede di dover questa condizione al suo prossimo (« chi mi toglie a me stesso », abbiamo letto da poco): e invece la causa è solo in lui, nella sua comprovata indisponibilità ad associarsi, ad affrontare e a confrontarsi, in una prospettiva che nel medesimo giro d'anni portava, non c'è dubbio, a possedersi più a fondo, in se stessi, alcuni contemporanei: come Jahier, ad esempio, il quale pur avvertiva e descriveva per tempo il quadro di una civiltà alienante (primo ritratto, il più a fuoco, quello dell'impiegato Gino Bianchi). Ora, nell'io di *Pianissimo*, l'io che non vorrebbe esser tolto a se stesso, fremente tutta una serie di impulsi repressi, lo notavo pagine addietro, che scompongono e frastornano, del libro, la probabile ambizione sistematica.

È pieno, il libro, da un capo all'altro, di un motivo combattuto, spesso vinto ma non al punto da scadere a inessenziale: il pianto, le lacrime. Ho accennato che, in qualche occasione, potrebbe esser la spia di un residuo crepuscolare; ma altrove, più sovente, prorompe come una manifestazione di ben altro peso, come un'indicazione non vitalistica: vitale. Il maledettismo del « cuore pronto a tutte le follie »⁽⁶⁴⁾, per esempio, rimane indietro rispetto a questo lacrimare o alla lacrima rattenuta in altre circostanze; è inferiore proprio sul piano dell'espressività, che in un testo poetico serba il suo risalto eminente, nessuno lo dimentica, neanche nell'esame di un'epoca come questa, che tanto poco par concedere in linea di principio alla virtù e all'eloquenza di una situazione emotiva. Il pianto, più grato di improbabili gaudii (« Nessuna gioia vale questo amaro: / poterti fare piangere, potere / pianger con te »⁽⁶⁵⁾): si tenga conto però che queste parole sono rivolte a una meretrice: con ciò che comporta il suo grado di esclusa, veramente, tanto dalla società che dalla natura), sta a rappresentare la sola resurrezione possibile di uno stato naturale: e dunque non va partecipato ad altri⁽⁶⁶⁾, a meno di guastarne la bontà originaria; difatti, come impulso naturale, è soggetto a corrompersi sottostando a quella « perdizione » che lo spoglia delle primitive qualità spontanee. Un esempio se ne coglie in *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*⁽⁶⁷⁾ (ancora d'impianto leopardiano: letteralmente rammemora *La sera del dì di festa*): qui le lacrime infantili sono dette « insensate », ed è una qualificazione positiva giacché la loro insensatezza viene prima dell'acquisizione del concetto di senso-sapienza (filtrato per il tramite dell'esperienza): maturatosi il quale, nel presente non revocabile che è il tempo-base della grammatica e dell'etica di *Pianissimo*, dagli occhi del poeta non usciranno che « scarse sciocche lacrime »: degradazione quantitativa e qualitativa, che dipende

⁽⁶⁴⁾ *Poesie*, cit., p. 59 (*Io che come un sonnambulo cammino*: « Io sono ancora giovane, inesperto / col cuore pronto a tutte le follie »).

⁽⁶⁵⁾ *Poesie*, cit., p. 66 (*Magra dagli occhi lustri, dai pomelli*).

⁽⁶⁶⁾ *Poesie*, cit., p. 40 (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*: « Ma nell'angolo buio d'una stanza / o nella solitudine d'un bosco / oh dolcezza di pianger tutto solo! »).

⁽⁶⁷⁾ *Poesie*, cit., p. 56 (« Più d'una volta sulla fredda ardesia / al vento che passava nei capelli / alla pioggia che m'inzuppava il viso / io piansi delle lacrime insensate ») e, in chiusura, a p. 57: « Rinnovare vorrei l'amara ebbrezza / e quel sottile brivido pel corpo, / e il ben perduto cui non credo più / piangere come allora... Ma non m'escono / che scarse sciocche lacrime dagli occhi »).

per intero dalla metamorfosi del fanciullo in uomo, in uomo che ha perduto ogni facoltà ricettiva né sa più, come invece ieri il bimbo, « bere il canto come un vino forte ». Ma proprio qui, dove più ovvio sembrerebbe il ricalco dei moduli idillici del Leopardi, qui si tocca la consistenza dello scarto rispetto al modulo citato: poiché la degradazione non va attribuita al Fato bensì, e totalmente, alla prima ragionata elezione dello Sbarbaro adulto, alla via del cinismo che persegue — l'ho avvertito più volte — una specie di virtù estranea a qualsiasi pubblica compromissione, una virtù che pretende — sua disperazione — di bastare a sé sola, contro l'assedio graduale che le muovono le istituzioni civili, le allettanti forme comunitarie.

Il sonnambulismo del protagonista di *Pianissimo* esprime allora, se vogliamo andarne alla radice, un colore di disobbedienza ideale; la società impone all'uomo d'integrarsi, ne fa una macchina: ebbene Sbarbaro, se non può darsi l'energia sufficiente a resistere a questa meccanizzazione, almeno rinuncia a vedere e a conoscere, se così degradato dev'essere il livello della visione e della conoscenza. Eroe senza finalità sublimanti, arriva a cedere le sue armi naturali — emozioni, dolore, lacrime — temendo l'ostacolino in quel viaggio di non vedente e non conoscente che è il suo modo estremistico di tener fede a un impossibile valore di natura, pre- e antistorico, a una « naturalità » verso la quale muove il gesto più enfatico del libro intero, l'unico gesto carico di libertà virtuale: « come / per uno sforzo d'ali i gomiti alzo... » (ed è l'immagine conclusiva di *Pianissimo*, significativamente lasciata in sospeso da un'interpunzione che non è frequente in clausola). Un gesto che, intenzionalmente collocato in fondo all'opera, suggeriva, nel 1914, un futuro anche nuovo per Sbarbaro (che in ogni caso non doveva poi ritoccar la corda di una poesia in versi continuata); un futuro più aperto di quello prospettato in due luoghi patetici (di timbro familiare e pànico) accostati l'uno all'altro e inclini a consentire al sogno più di quanto il sonnambulo che si muove in *Pianissimo* — e che, da sonnambulo, ovviamente non sogna: oppure, che è lo stesso, si trova immerso in un indifferenziato sognare — abbia mai inteso consentire. Una è la replicata immagine augurale di un avvenire che — « con le due mani aperte sopra l'erba »⁽⁶⁸⁾ — possa trascorrere « ...in compagnia / dei maggiori fratelli, i fiumi e i boschi, / pacificati con la nostra sorte »: ma questo è Sannazaro in Arcadia, o tutt'al più il Pascoli dei buoni propositi (sul modello del *Ritorno a S. Mauro*, in epilogo ai *Canti di Castelvecchio*). Semmai Sbarbaro è più se stesso nell'altra occasione, se la Terra lì appare dotata di poteri letèo-catartici: « In te mi lavo come dentro un'acqua / dove si scordi tutto di se stesso. / La mia miseria lascio dietro a me / come la biscia la sua vecchia pelle. / Io non sono più io, io sono un altro. / Io sono liberato di me stesso... / Io mi sono seduto qui per terra / con le due mani aperte sopra l'erba, / guardandomi amorosamente intorno. / E mentre così guardo, mi si bagna / di calde dolci lacrime la faccia »⁽⁶⁹⁾.

⁽⁶⁸⁾ *Poesie*, cit., p. 53 (*Il mio cuore si gonfia, per te, Terra*) e 52 (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*).

⁽⁶⁹⁾ *Poesie*, cit., p. 53 (*Il mio cuore si gonfia, per te, Terra*).

Datata: inverno 1912, la poesia non è certo fra le ultime, in ordine alla stesura, di *Pianissimo*: il tema, sacrificialmente (acqua → lacrime) impostatovi, di una *renovatio* naturalmente felice, ha modo e tempo di venir riassorbito altrove nell'inverno interiore, nella « mortale pesantezza » ⁽⁷⁰⁾; che è una sorta di mal della pietra tradotto in termini estremi quali si addicono a un'esperienza di avanguardia giovanile, com'è quella consumata lungo il vagabondaggio di *Pianissimo*. Che resta un libro giovanile, appunto, e come tale va letto, più di quanto si sia soliti fare. L'estremismo complessivo è mitigato, l'abbiamo visto, non di rado da una resistenza-insorgenza di quel pathos di fondo che un organico progetto filosofico vorrebbe espellere, ma che di fatto e obbiettivamente arricchisce per noi la qualità drammatica del libro, iscrivendolo nella zona vociana benché nei singoli motivi Sbarbaro si differenzi — e spesso per posizione antitetica — dal vocianesimo stesso quale si è definito nel precedente capitolo: valga, per tutte, l'indicazione somma, relativa al dissidio fra storia (o società, civiltà, città) e natura. Valga, ancora, il programmatico amoralismo di *Pianissimo*; eppure non sembri un paradosso troppo facile sostenere che in questo atteggiamento è il vertice di un'aspirazione etica, che nel terreno dell'isolamento e della solitudine è perseguita con altrettanta costanza di quella con cui Jahier si adoperava allora per la costruzione di una solidarietà civile, collegata a quelle istituzioni (non perfette, ma perfetibili a volerle vivere e capire dal di dentro) che invece Sbarbaro avverte come ingombri sulla strada della sua dura, petrosa virtù di neocinico interprete del maledettismo europeo.

La singolarità del libro sbarbariano del 1914 ha preteso — e non lo si è fatto che sommariamente — quest'indagine descrittiva, l'esplicazione più rispondente alla linea composita e franta in cui vi si articola l'organicità inflessibile del piano di partenza. Vociano-non vociano, dunque, *Pianissimo* impone al Novecento letterario italiano la sua presenza d'ora in poi mai più trascurabile per via di una esemplarità soggettivamente perseguita dall'autore (e dal protagonista dell'opera che con tanto immediata conseguenza lo rispecchia) e infine raggiunta, se è raggiunta, in chiave oggettiva. Nel senso che l'io ramingo di questa poesia arriva ad essere, se la nostra riflessione matura a libro consumato, testimone non tanto della verità antistorica di cui ambiva a proporsi come martire, quanto, piuttosto, di una condizione storica della persona protonovecentesca che non pertiene alla biografia del singolo ma si dilata a significare quei « giorni dell'attesa disperata » (« i tristi / giorni in cui senza volontà si vive » ⁽⁷¹⁾), che non si potranno dissociare dai giorni, dalle estenuate vigilie irrisolte di Serra, di Boine, di tutti quelli che con loro sentono il disagio di una gioventù sospesa in un « limbo » che non concede divagazioni narcisistiche dalla propria precarietà

⁽⁷⁰⁾ *Poesie*, cit., p. 65 (*A volte sulla sponda della via*: « Una mortale pesantezza il cuore / m'opprime »).

⁽⁷¹⁾ *Poesie*, cit., p. 54.

né belle esercitazioni su quella che ancora Sbarbaro dice la « irragionevolezza della vita » ⁽⁷²⁾.

Una *ratio* della vita stessa, invece, è quanto vogliono portare in luce, e spesso con esaltante pienezza, i settantadue *Frammenti lirici* di Clemente Rèbora, che resta il più diretto punto di riferimento del *Pianissimo* sbarbariano, il più utile ed espressivo complemento per chi cerchi di spiegarsi forma e ideologia dell'Italia poetica preungarettiana (e tenga altresì conto che la via per toccare Ungaretti passa da una sede ugualmente essenziale, i *Canti orfici* di Campana, stampati anch'essi nel 1914). I *Frammenti lirici* sono forse il libro più difficile di tutto il nostro Novecento: se *Pianissimo* è un titolo che indica bene la sordina imposta da Sbarbaro al proprio strumento, salvaguardandolo da compromettenti effusività, con Rèbora siamo di fronte a un titolo che dichiara qualcosa che l'opera segnatamente *non è*. Difatti la questione del frammentismo, o meglio la localizzazione del fenomeno più controverso agli albori novecenteschi, non riceve lumi dal testo reboriano, se non in quanto ci dissuade dal cercarne qui un'attestazione di presenza mentre ci rafforza nell'opinione (nel sospetto, per adesso) che la vicenda del frammentismo moderno non spetti che a un filo breve e sottile della nostra prosa (dai *Frantumi* di Boine ai *Trucioli* 1920 di Sbarbaro: con cui propriamente l'esperienza frammentista avrebbe di qua il sigillo e un'indicazione di genere, di là accennando invece a prolungarsi o a rifondersi nella cosiddetta prosa d'arte, anzi nel « capitolo » — che man mano verrà a qualificarsi come l'antitesi stessa del frammento, stante il divario incolmabile che cresce tra il perfezionismo del capitolo, appunto, e la violenza allusiva e subito compiuta del frammento, capace nei casi più alti — Boine — di conferire piena organicità a quello che altrimenti verrebbe da chiamare il « non finito » della letteratura del nostro secolo). O solo a questa rapida linea di prosa s'adatta quindi il nome difficile di frammentismo; o — come suggerivo in forma assai dubitativa nel primo capitolo — a qualche spunto individuabile, ma tardi, all'interno della scuola di Marinetti: di Farfa, per esempio, benché sotto alla superficie ipoteticamente frammentista dei suoi versi covi un'attitudine idillico-descrittiva che forse meglio si leghebbe, anch'essa, alle sorti tanto dissimili del « capitolo » ⁽⁷³⁾.

Quanto all'attributo — « lirici » — dato da Rèbora ai suoi giovanili « frammenti », sarà ancora opportuno osservare la distanza semantica che corre fra una tale, professata, « liricità » e l'accezione presto (dal '25 al '35) dominante di lirica, che s'identifica *tout court* con una « lirica pura », è noto, innestata sulla linea transalpino-mediterranea di Mallarmé e di Valéry: di questa via il *Sentimento del tempo* ungarettiano è, con le prime raccolte di Quasimodo, la più eloquente e valida attestazione. È vero che intorno al '35 la generazione più giovane degli ermetici avrebbe fornito poi argomenti nuovi, di corroborante

⁽⁷²⁾ *Poesie*, cit., p. 46 (*Svegliandomi il mattino, a volte provo*: « E così chiara allora le [alla « mente »] si scopre / l'irragionevolezza della vita, / che si rifiuta a vivere, vorrebbe / ributtarsi nel limbo dal quale esce »).

⁽⁷³⁾ Cfr. RUGGERO JACOBBI: *Poesia futurista italiana*, Parma, Guanda, 1968, dove alle pp. 227-229 si leggono le *Otto poesie* di Farfa, tolte dal repertorio 1925, *I nuovi poeti futuristi*.

contaminazione, a una lirica fin troppo condizionata da siffatta « purità »; ma per adesso, mentre non è ancora scoccato il grande anno avventuroso 1915, la liricità del libro di Rèbora sembra sia da intendere in un senso abbastanza prossimo a quello trovato da Boine, quando — l'ho riferito prima — immagina la lirica come un livello eventuale di « vita sopra la vita » da conquistare per un itinerario di ascesi — ma da parte di chi sa però intensamente vivere la propria giornata, operando con ardore pur nella sua stretta. I settantadue componimenti reboriani si porrebbero allora come frammenti (e cioè momenti) di questa via, scavata e radicata nei temi, anche nei più appariscenti, della contemporaneità — un posto preminente ha nel libro il vocabolo « scienza »: ma già ricordo una volta di più la straordinaria sua dedica « Ai primi dieci anni del secolo ventesimo » —, una via che deve condurre a un grado di fervore supremo, ovvero all'elucidazione della *ratio* intrinseca della società presente e (insieme a questo trionfo dell'intelligenza) a una sorta di misticismo inconsueto, quale lo implica l'immedesimarsi con quella *ratio*, penetrata così nell'intimo da condurre l'uomo a fondersi in essa. Allora il caos, proprio dell'uomo vivente, si fa cosmo: in quanto del cosmo egli si riconosce « frammento » incompleto e rudimentale, questa percezione basta a porgergli una figura in compendio, un senso analogico, della realtà cosmica.

Ecco perciò la sostanza del primo titolo poetico di Rèbora, dichiarativo di una dialettica fra disorganico e organico che — l'avevo detto di sfuggita — si misura bene con le coeve tensioni di Sbarbaro, centrate in *Pianissimo* sull'antinomia natura-storia. Ma dove *Pianissimo* è quell'opera di inibizioni e di freni che si è detto, compressa dall'intenzione di non accettare l'invito che emana dalla forma storica del presente, il volume d'esordio di Rèbora non assumerà mai l'indifferenza e la distanza come propri emblemi; anzi è subito un *introibo* animoso, fin dall'apertura del primo frammento (« L'egual vita diversa urge intorno; / cerco e non trovo e m'avvio / nell'incessante suo moto: / a secondarlo par uso o ventura, / ma dentro fa paura... »), che ribalta l'apatia sbarbariana in una compresenza patetica di ardore e paura, donde nascerà lo sforzo incessante di fermare — di « cingere » — il tempo, non perché sia « sirena » ma perché contiene la risposta sostanziale, implica cioè (per l'intelligenza che vorrebbe esplicitarlo) l'equilibrio di « eterno », « storia » e « patria » che è la condizione del presente reboriano ⁽⁷⁴⁾. Un equilibrio che tuttavia l'animo è disposto a turbare, con l'occhio intento a quella visione singolarmente mistica — singolare per la razionalità che l'ispira, al fondo — che porterebbe il poeta a « mutar da radice / la sua linfa nel vivido tutto », così che « palesasse il suo cuore / nel suo ritmo l'umano destino ». Il primo testo di Rèbora è perciò un'apertura d'orizzonte e, al contempo, un sigillo di quel medesimo orizzonte appena schiuso: « Qui nasce, qui muore il mio canto: /

⁽⁷⁴⁾ CLEMENTE RÈBORA: *Frammenti lirici* (in *Le poesie*, cit.): « Se a me fusto è l'eterno, / fronda la storia e patria il fiore, / pur vorrei mutar da radice / la mia linfa nel vivido tutto... » (I, *L'egual vita diversa urge intorno*, p. 5).

e parrà forse vano / accordo solitario; / ma tu che ascolti, rècalo / al tuo bene e al tuo male: / e non ti sarà oscuro » ⁽⁷⁵⁾: e ci si avvede della comunanza generazionale con l'autore di *Pianissimo*, dapprima, per via dell'ipotesi della parola solitaria e inefficiente. Senonché il respiro del canto reboriano si dilata in una dimensione dialogica, in un colloquio che non è il « Taci, anima... » di Sbarbaro (il quale è in realtà un pellegrino monologante) ma s'impenna a raccordare nel « vivido tutto » natura umana a natura del cosmo, nel senso di una « infinita adesione » ⁽⁷⁶⁾ di quella a questa: soluzione giudicata possibile, per chi sappia valersi di quell'atto (il vocabolo è tipico nel giovane Rèbora), di quell'atto che può, sì, annegare ⁽⁷⁷⁾ chi lo compie ma altresì far rivivere « la fede » ⁽⁷⁸⁾: giacché « nelle faccende è l'idea », ossia viene a esaltarsi nei *Frammenti lirici* una specie di pragmatismo oggettivo di pertinenza della poesia, nella misura in cui questa lo desume dalla stessa bontà oggettiva del presente, che valica e assolve i difetti, i mali dei singoli, per offrirsi durevole nell'esemplarità del suo vitalismo integrale.

Sbarbaro è un vedente potenziale che ricusa di guardare, se ne è parlato, perché teme di subire l'attrazione delle strutture convenzionali istituite anche per lui dai cosiddetti suoi simili, rispetto ai quali egli si sforza di trovare, per sé solo, una diversa qualificazione, attraverso l'esercizio del più refrattario cinismo. Un punto su cui parrebbe più di una volta convenire lo stesso Rèbora (il punto, voglio dire, del diverbio civiltà-natura), quando per esempio si duole in questi termini: « Slancio di creazione, / perché sì duro t'incrosti / negli urbani viluppi, / e men chiaro traluci / e solitario affondi? » ⁽⁷⁹⁾. La città è quindi, sì, anche nei *Frammenti lirici*, un elemento innaturale d'intralcio, di opacità che non giova alla percezione del (e all'integrazione nel) vivido tutto; eppure vi sussiste, a differenza che nell'universo sbarbariano, la molla di una creatività continua che, per quanto trascenda gli uomini, li coinvolge: magari a loro insaputa; qui è il nodo che può congiungere, come notavo, la natura cosmica alla natura umana (teologicamente si direbbe una riconciliazione), quand'anche la natura umana si volga a esprimere il caos-città, edificio sintomatico del fermento d'innaturalità che nell'uomo coesiste (come cultura inquieta e sfasata) all'impulso naturale originario, ch'è il solo vero archetipo alle sorgenti della costruzione lirica di Rèbora. Conta però questo, nella sua vicenda anteriore alla conversione cattolica: che niente è fermo, che il finalismo dell'essere è perpetuo e può solo subire pause che, provvisorie, hanno una loro funzionalità dialettica nell'organizzazione del cosmo. L'espressionismo reboriano — che si genera per impulso interno, più che per una indimostrata consapevo-

⁽⁷⁵⁾ *Frammenti lirici*, cit., pp. 5-6 (I).

⁽⁷⁶⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 7 (II, *Nella seral turchina oscurità*: « Il cuor beatamente è un rapimento / d'infinita adesione, / e su dalla natura l'indistinto / mister si fa passione / dove circola il mondo »).

⁽⁷⁷⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 5: « e nell'atto mi annego » (I).

⁽⁷⁸⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 9: « Impeto strano, sii forte / nel giogo del tempo; e rivivi / nell'atto la fede, / simile a chi luce non vede / mentr'essa schiara le fatiche assortite » (II).

⁽⁷⁹⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 8 (II).

lezza degli esperimenti di alcuni suoi coetanei tedeschi — trova il suo luogo sollecitante e sublimante proprio nella coscienza indistinta (vòlta però a illuminarsi) della necessità che guida la persona a corrompersi e insieme ad affinarsi a un medesimo fuoco operoso, che l'« umanità fervente » (il sintagma appartiene a Campana ⁽⁸⁰⁾) da un lato si accende da sé con un impeto volitivo, sì, ma dall'altro è fuoco mosso da una fatalità che trascende l'atto dell'uomo — l'ho accennato or ora — e semmai lo incanala (lui ignaro) sui binari di una totalità cosmica, secondo il predetto finalismo, ultimo e oscuro, che l'uomo non deve, no, solamente sopportare ma, interpretandolo, cercar di realizzare anche dentro di sé.

« Umana industria sacra », scrive Rèbora, « nel vortice m'esalto della lotta / che lusinga e s'indraga / e conrea e distrugge; / ma come dal fermaglio della scotta / più veemente vela al vento fugge, / vorrei così che l'anima spaziassse / dall'urto incatenato del cemento » ⁽⁸¹⁾; ora questo clima perenne di battaglia risponde a una tendenza schiettamente vociana, a quella sorta di *horror vacui* provato dalla prima generazione letteraria del Novecento, che potrà incamminarsi da una parte nel forsennato attivismo di un Papini, dall'altra nel solidarismo pedagogico di uno Jahier, mettiamo, il quale traduce la filosofia del pragmatismo nell'ipotesi più umanitaria e responsabile, in confronto al privilegio irrazionalistico papiniano. Quanto a Rèbora, egli fa corrispondere agli studiati vuoti di Sbarbaro (all'inerzia del non vedente e nolente *io* di *Pianissimo*: sonnambulo automa che sta dietro la scena tenuta dall'altrettanto automatico ma ilare funambolo palazzeschi, si direbbe, e occupata con meno estro dall'aristocratico *clown* di Soffici), una prorompente pienezza, la fede nell'utilizzazione completa delle molecole di un corpo reale che non è strutturato gerarchicamente. Perciò evoca gli « sciorinati giorni dispersi, / cenci all'aria insaziabile: / prementi ore senza uscita, / fanghiglia d'acqua sorgiva: / torpor d'attimi lascivi / fra lo spirito e il senso... » ⁽⁸²⁾; li evoca come impacci e come emblemi d'una vacuità che si frappone al compimento del Progetto totale e anche mette in forse la partecipazione della creatura a un tal compimento: partecipazione che tuttavia, finalisticamente, non può non esser contemplata. Di qui la conclusione rassicurante oltre ogni ostacolo o intermittenza: « — Oh per l'umano divenir possente / certezza ineluttabile del vero, / ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno / che saldamente nel tessuto è storia / e nel disegno eternamente è Dio: / ma così, cieco e ignavo, / tra morte e morte vil ritmo fuggente, / anch'io t'avrò fatto; anch'io ». Esiste dunque in area vociana — magari limitata a una testimonianza singola — anche una linea di sostanziale ottimismo (leibniziano); e Rèbora, che di tutti i suoi contemporanei è il più lacerato nelle contraddizioni, è pure colui che meglio l'esprime: è in lui sensibile la traccia di un divenire per conflitti profondi (« Romba, splende, s'ispira

⁽⁸⁰⁾ Cfr. DINO CAMPANA: *Canti orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui e Silvio Ramat, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 215 (*Umanità fervente sullo sprone*).

⁽⁸¹⁾ RÈBORA: *Frammenti lirici*, cit., p. 13 (V, *Cielo, per albe e meriggi e tramonti*).

⁽⁸²⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 15 (VI, *Sciorinati giorni dispersi*).

il contrasto / dell'uomo, del mondo, di Dio »⁽⁸³⁾), sui quali è proprio del razionalista puntare come al nodo peculiare da cui si svolge il vivido tutto, al quale è l'insolito misticismo reboriano a indirizzare i suoi occhi tanto dissimili da quelli di Sbarbaro, eternamente limpidi, l'abbiamo letto, e quasi sempre incapaci di rompere il loro gelo perché chiusi programmaticamente alla percezione di un qualsiasi pathos comunitario, storico. Segni, diremmo quelli della società attuale, di una cultura colma d'errori eppure arcanamente — secondo Rèbora — predisposta a integrarsi nel finalismo cosmico assieme a quelle benevole presenze di natura dalle quali Sbarbaro è indotto ad accennare il suo unico moto colloquiale.

Quando si insiste, a proposito del primo Rèbora, sul peso della sua stirpe lombarda per motivarne da lontano l'attivo razionalismo (di cui è indice sulla pagina l'*horror vacui* osservato poco fa), non si sbaglia: a patto che si dia il giusto risalto anche al nucleo mistico implicito in quell'atteggiamento razionale. E allora non è più una questione di origini lombarde — di un innesto mobilissimo sulla linea di Manzoni e Rosmini —, ma è semmai un ardore idealistico che, nell'animo di un poeta, può diventare (come si verifica nei *Frammenti lirici*) culto mistico dell'*idea*, della « idea che quando ritorna / un fatto trascina; e per sempre »; della « idea che s'annida agli svolti / e, sbottando, paura mi fa ». Dai rischi, non ignorati, di questa via, Rèbora si guarda comunque con un altro espediente, che di tutti è il più ricco di potenziale espressivo. Si tratta di una configurazione naturalistica dell'essere, in un quadro che abbraccia l'intero percorso di quest'opera prima; configurazione terminologicamente astratta, spesso (si prenda l'immagine del « minuto » che, se « non trova il suo solco », « s'ingorga »), la quale a sua volta, combinandosi coi « gesti » e i « detti / dell'opera intensa tenace »⁽⁸⁴⁾, torna concreta, quanto più è mischiata alle sorti della « città vorace / che nella fogna ancor tutti affratella »⁽⁸⁵⁾. Come negli stessi anni i futuristi e Campana, così anche l'autore dei *Frammenti lirici* celebra il movimento nella macchina: con un'esaltazione che, non è difficile accorgersene, Rèbora valuta positivamente per la razionalità che quel dinamismo manifesta alla propria radice. Razionalità e fede progressiva si accordano nel giovane Rèbora: « le chiuse forze inesprese »⁽⁸⁶⁾ sono assaporate e godute non in quanto tali ma perché vibrano sul punto di aprirsi all'espressione: difatti il misticismo di questa persona poetica assolutamente nuova non si appaga di sé ma solo si rallegra di appartenere alla « immutabile legge / del continuo aperto cammino ». Sicché la costanza dell'itinerario reboriano e quella dell'altro viaggio seguito in Sbarbaro, mentre si collocano entrambe alla base di un rinnovato sistema poetico (di un'organizzazione del discorso lirico istituita nel segno della continuità, non più ormai in quello della sporadica fulgurazione), risultano fra loro antitetiche, a considerare la funzione vitaliz-

⁽⁸³⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 18 (VIII, *Per l'acre fluit dei minuti*).

⁽⁸⁴⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 19 (VIII).

⁽⁸⁵⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 21 (X, *Chiedono i tempi agir forte nel mondo*).

⁽⁸⁶⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 23 (XI, *O carro vuoto sul binario morto*).

zante che ha la tenacia reboriana e, dall'altra parte, il compito di ritmare la graduale perdita di materia — ossia di perdizione dell'umano — che assolve la costanza di *Pianissimo* (un dato che riguarda poi l'aspetto tematico, l'uniformità delle circostanze da cui il libro di Sbarbaro è contraddistinto in amarezza). Anche a voler accostare quindi i due testi 1913 e '14 sulla base sicura di una poetica — indiretta ma certo non fortuita — della continuità o della costanza, le divergenze intrinseche restano evidentissime: non fosse che per questo, che nei *Frammenti lirici* i contrasti sono sempre delle occasioni dialettiche; a partire dal « vario contrasto / della carne e del cuore »⁽⁸⁷⁾, la distanza dal sistema contraddittorio di *Pianissimo* è chiara. Giacché in Rèbora carne e cuore sono ambedue moventi in divenire, mentre nell'assetto mentale del libro di Sbarbaro si dà quasi esclusivamente un dissidio — polarizzato all'estremo fin dall'inizio, così da non doversi né potersi precisare di più — fra elementi che *sono* (o « sarebbero », potendolo, sempre eguali a se stessi; la parte della natura, di una coscienza aurorale che precede il turbamento storico) ed elementi i quali indicano il divenire, nel suo unico modo pensabile. Il modo è quello della corruzione, provocativi dalle forme associative convenzionali, da una sorta di etica civile e comunitaria che — se non possono darsene di differenti — è causa dell'amoralità dell'universo lirico di *Pianissimo*, del diniego del suo poeta a conoscere e a farsi comprendere nella legge fondamentale positiva che regola e alimenta la vita della città (una città nella quale il passo del vagante protagonista del libro di Sbarbaro non ha, per forza, alcun suono: proprio in contrapposizione al fragore aperto e fidente del lavoro umano, che commuove Rèbora e suggestiona Campana).

Allora quello che non mi è dispiaciuto di chiamare l'ottimismo reboriano avrà corso anche dal più radicale dei conflitti accennati (iacoponico, in origine, quello citato or ora, della carne e del cuore?), anche dal più disperato, se in conclusione prevale il senso di un finalismo totale, cosmico — « Un'eletta dottrina, / un'immortale bellezza / uscirà dalla nostra rovina »⁽⁸⁸⁾ — che assorbe e definisce sul piano di un « altro » orizzonte quanto rimarrebbe, nel nostro, da capire e spiegare. Sicché, stringendosi attigue confessione e profezia, Rèbora esclamerà: « qualcosa m'incita [e si legga *incita*, come già nella *Caduta* del "suo" Parini] / a pugnare nella sorte: / le mete non raggiunte dalla vita, / tocche saranno dall'arcana morte »⁽⁸⁹⁾. È nel carattere poetico di questa zona vociana e protonovecentesca (quella di Campana e di Ungaretti è una linea ben diversa) l'attitudine a non affidarsi interamente e solo alla forza della poesia; o meglio, specie per Rèbora — la poesia non è un *primum*, rispetto alle cose, ma con cresce assieme a loro, dimodoché il quadro fenomeno-

⁽⁸⁷⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 27 (XIV, *O pioggia dei cieli distrutti*: [tu, pioggia] « intoni il vario contrasto / della carne e del cuore / fra passi neri che han gocciolate e fango: / scivola il vortice umano, / vibra chiuso il lavoro, / mentre s'incava respinta l'ebbrezza »).

⁽⁸⁸⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 28 (XIV).

⁽⁸⁹⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 29 (XV, *Lontanissimo arpeggia il tramontare*).

logico dell'universo, nella sua tensione indiante, include la poesia stessa, alla quale si direbbe (poiché oggi si esce dalla lettura dei *Frammenti lirici* con una memoria colma di almeno mezzo secolo di lirica ulteriormente « nuova ») manchino tempo e spazio per confrontarsi colle cose, dal momento che « cose » e parole poetiche fremono di un'eguale comune vibrazione finalistica, nel cui complesso esiste, sì, una ragione perfezionistica, ma di tipo trascendentale, che cioè non implica alcun narcisismo — né formalismo insistito —, nemmeno in ipotesi, per l'etica personale di Clemente Rèbora, che invece è severamente rivolta a giustificare a sé medesima l'idea che una metafisica Necessità positiva avvolga e sproni in un disegno integrale i momenti dispersi e dispersivi della contingenza quotidiana. Eppure chi scorra parallelamente *Pianissimo* e i *Frammenti lirici*, solo nel lavoro di Sbarbaro troverà d'abitudine l'astrazione (Dolore, Perdizione, Vita...), con un colore metafisico vistoso quale non verrebbe suggerito dall'incalzante logica interna al discorso di Rèbora. Ma fra i due universi, è in realtà quello reboriano ad ammettere una metafisica, sia pure una metafisica del razionale che sfocia in quel misticismo dell'« idea » così nutrito d'empiria giorno per giorno — e ogni giorno ha una verità continua, comune agli altri giorni ⁽⁹⁰⁾ —, da non poter mai propiziare alcuna fuga nel limbo dell'irresponsabilità (d'altronde il vocianesimo, regolare o eccentrico, non pare mai, costitutivamente, irresponsabile: si veda il divario che separa i due sommi insofferenti, Boine e Papini, per capire come l'impazienza dell'uno, materialisticamente illuminata, nulla abbia a che fare con quella suprematistica dell'altro, pretestuosa nel reclamare i propri diritti). E poi il pericolo che il misticismo dell'idea dilaghi nella più irrefrenabile astrattezza, Rèbora è il primo a percepirlo, reinserendo di conseguenza questa « idea » dal mito nel giro di una dialettica vitale (o magari mortale: « Tragica viene a contrasto l'idea / che dove spazia tutto in sé contiene, / e la natura che senza me crea » ⁽⁹¹⁾) che riesce ad articolare l'ambito conflittuale dichiarato, quello che per sommi capi si è individuato nello scontro di storia e natura, fin dall'avvio di questo capitolo.

L'articolazione qui viene a esplicitare uno dei drammi, anzi il dramma di fondo, del sistema speculativo di Rèbora: la « scelta tremenda », adesso che in lui la conversione alla fede non si è ancora compiuta, pertiene alla capacità costruttiva dell'uomo, per il quale si tratta di portar la propria natura, cosciente, ad armonizzare in maniera fattiva con quella « natura » che si postula esistente, di per sé, e operante; natura che anch'essa, come si è veduto sopra, appare in lotta: con l'invasenza grandiosa dell'idea, onnicapiente non appena spazii, cioè attui la propria enorme virtualità. Dunque una qualche forma di gerarchia sussiste, nel piano cosmico presente all'intelligenza del giovane Rèbora? Piuttosto, è una stratificazione ideale e viva di realtà che trascendono ciascuna nel suo grado il grado

⁽⁹⁰⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 48 (XXVIII, *Per le deserte strade alla campagna*; conclude: « Salve, o ver di tutti i giornil / Tu, per le case le patrie la terra, / sei l'urto e l'impronta del ritmo seguito / dai passi che leva e che sferre / tra mete e ritorni / il gigante che va per l'infinito »: dove il « gigante » non è se non l'idea).

⁽⁹¹⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 43 (è l'inizio del XXV).

inferiore, se lungo il complicato percorso di quell'ipotetico poema totale (rispetto alla cui formazione, e unicamente in questa prospettiva, i « frammenti » reboriani sono tali e sono « lirici ») cui aspira il libro del 1913, abbiamo raccolto il valore metafisico di un cosmo che si dovrà comporre attraverso la funzionale organizzazione delle diverse energie potenziali della realtà: con l'idea informante rispetto alla natura (alla natura dell'Essere, che a sua volta impronta la natura individuata negli uomini, dandole un'ala e, al contempo, il senso del limite (in quanto la natura umana è compresa e definita virtualmente nel concetto universale di « natura ») e il senso dell'avventura, poiché la sprona, anche, a indarsi valicando ogni ostacolo in vista di un'intuitiva adesione all'Idea prima e perpetuamente attiva (e qui sembra palese il retaggio rosmينiano).

Però la tensione al superamento del recinto naturalistico non conosce solo questo itinerario d'intuito, anzi; abbiamo avvisato per tempo quanto lievito razionalistico sia nel programma reboriano (magari scomodando per modello il razionalismo provvidenziale d'un Manzoni). Di fatto una sentenza come « Cristo ha ragione e Machiavelli vince »⁽⁹²⁾ si potrebbe assumere a sintomo di un realismo addirittura, di una lucidità diagnostica che non stupisce in Sbarbaro, ma un poco sì in Rèbora, dato il suo fondo — e il suo principio — idealistico che non verrà mai radicalmente smentito durante gli anni vociani. I due componimenti che hanno in apertura un identico spunto — « Scienza vince natura »⁽⁹³⁾ — variano un'eguale celebrazione di questa « gloria ». Chi non partecipa al « buon lavoro » (l'espressione, ma come figura di sogno, l'adopererà Montale fra più di vent'anni: in *Barche sulla Marna*) è un reietto; niente galvanizza quanto il richiamo delle sirene di fabbrica (« uccelli dei nidi cittadini », in Rèbora, con un benevolo capovolgimento delle crudeltà iconografiche espressioniste), giacché « dei secoli l'errore / e la virtù nell'atto si feconda ». La mistica dell'idea è dunque corroborata e corretta con quest'altra, che è mistica del lavoro — uno scarto dalla tradizione georgica —: non è scontato che l'anima vi si rinnovi di colpo; né si dà facilmente l'evasione da quell'isolamento inerziale che l'anima si coltiva per abitudine. Così « l'anima grida: / — Stanca si affretta l'età sverginate / e tutto sa di coito! — / E soffre mentre ama il suo tempo »; ma occorrerà capire che questo coito non è uno stupro ai danni dell'« età », e che semmai s'approssima al « coito eroico del destino », al congiungimento avventuroso e fatale, di cui parla Campana⁽⁹⁴⁾. Insomma la vittoria della scienza sulla natura è da intendere proprio in quest'accezione metaforicamente sessuale, come un atto amoroso: non indolore, no, ma che potrebbe esser giudicato di violazione

⁽⁹²⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 52 (è la clausola del XXXII — un sonetto —; *Mentre scalpello in rintronata usanza*).

⁽⁹³⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 54 (XXXIV) e 56 (XXXV).

⁽⁹⁴⁾ Cfr. CAMPANA: *Canti orfici e altri scritti*, cit., p. 211 (« Parti battello sul mar redimito / Della corona delle ferree navi / Parti e solleva la tua croupe enorme / Al coito eroico del destino tuo »).

solo nella luce morta di una umanità improgressiva, che non sentisse né vedesse il divenire cosmico da cui non le è concesso appartarsi. Quando la presenza nel circuito cosmico-finalistico paia in dubbio (se n'è offerto un esempio essenziale nel tragico contrasto fra idea e natura), ecco di rimando affacciarsi l'autonomia formale di quella stessa natura: « io credeva morir per natura / chi senza speranza dolorasse, / e matura la polpa sull'anima secca / mi cresce a dispetto più bella! » ⁽⁹⁵⁾ — che suona come un invito per l'anima a partecipare, con soggettiva passione, a questa oggettiva crescita in bellezza: invito, in definitiva, ad assumersi gloriosi oneri, nella costruzione di quell'edificio che è la nostra natura d'uomini, città ideale e laboriosa che diviene fertile se e quando, appunto, arriva a concepirsi come fase di responsabilità cosmica, secondo la funzione ispiratale dall'idea (con la quale non dev'esserci conflitto, fuorché dialettico). Tanto, a patto che la natura riconosca sé come ragione, sapienza: cioè guida e non impedimento, superando certi moti istintivi che nel sistema reboriano non possono coprire altro spazio se non quello di una pre-coscienza impulsiva, da cui può derivare l'imprecazione — « tu, ragion maledetta » ⁽⁹⁶⁾ — o, poi, la mimica sanguigna di un momento: « Tanto, o ragion, sei saggia: / ma sotto, si ridesta e giù trabocca / la forsennata amarezza; / e la pupilla storco sino al bianco / e morsico la bocca / e un non so che nel cuor torvo accoltello / e nella gola mi gorgoglia e brucia / tutto un impeto rosso / che vien sulla parola e accieca il suono ». Ma questo è il senso di « sotto »; e Rèbora non è il poeta di sotterranee vene quanto della scelta decisa per il « sopra », ovvero per ciò che prevale in quanto è dotato di più intensi equilibri: così nella nostra natura la ragione cosmica, non il provvisorio istante caotico.

Poeta di sintesi, e perciò remoto tanto dai crepuscolari quanto dai futuristi che gli sono coetanei, Rèbora in più di una circostanza sembra letteralmente incline a quello che Luciano Fòlgore chiama — è un suo titolo dell'epoca — il canto dei motori. Se nelle officine (nel porto, per Campana) brilla con maggior evidenza il progresso, il nuovo dei primi dieci anni del secolo ventesimo, è ben significativo che Rèbora ritrasfonda — così nel frammento XVII — con operazione inversa a quella d'ogni tradizione poetica la sessualità e il sensualismo pànico del lavoro in un quadro paesistico: dove i moti sono meramente naturali, ma ciascun tocco è un elemento che concorre alla configurazione di un « coito » naturale: « il sol maschio sfuriava / sulla terra supina / nel grande amplesso caldo. / E con turgidi muscoli / si sforzava ogni cosa violenta / e si palpavan i sonori tonfi / e s'incendiavan i colori secchi; / e nel convulso spazio, / dalle coscie dei monti / al gran seno dei piani, / dalla testa dei borghi / ai nervi delle strade, / con àliti e gorgi / con guizzi e clangori / ebbra l'ora si stordiva... » ⁽⁹⁷⁾. Il segno della positività reboriana traspare anche

⁽⁹⁵⁾ RÈBORA: *Frammenti lirici*, cit., p. 44 (XXV).

⁽⁹⁶⁾ *Frammenti lirici*, cit., pp. 67 e 68 (XLII, *Voce, il ruscello delle tue campane*).

⁽⁹⁷⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 31 (XVII, *Da tutto l'orizzonte*).

di qui (poco importa che il frammento da cui si sono tratti ora i versi si concluda tristemente, quasi un « Addio, giovinezza », nella « voragine » aperta di una « città rombante »); traspare nella fiducia che ci sia una corrispondenza fra il vitalismo di una umanità che costruisce e il vitalismo di una natura che non è esemplante, qui, ma risulta semmai esemplata sul modello ritmico di quell'umanità in opere.

Ecco che Rèbora prende e dichiara così le proprie distanze: dal futurismo — quasi solo marinettiano, finora — perché, da quanto abbiamo notato, i *Frammenti lirici* tendono a raccordare — su un metro di piena analogia — alla macchina della civiltà in espansione l'espansione organica della natura; su di un piano, poi, di convergenza, o meglio coincidenza, finalistica, su cui mette conto insistere perché appaia netto lo scarto fra questa posizione armonizzante e la dissonanza futurista (la quale, per esaltare la creatività di un vitalismo meccanico, ha bisogno di fingersi la morte degli aspetti visibili e perpetui della creazione). È che Rèbora ha dalla sua — a distinguerlo meglio dalla scuola di Marinetti — il possesso della nozione profonda di una *ratio* inerente a quello che denomina il « vivido tutto »: che, per essere un « tutto », non trascura né emargina dal circuito vitale nessun campo di realtà. Il fruttuoso « consentire », su cui il libro si chiude ⁽⁹⁸⁾, va preso per ciò che è veramente: un « sentire insieme », nella coralità laboriosa della creazione ininterrotta, che si articola e si dirige in ciascuna sua forma verso un « mistico colloquio » ⁽⁹⁹⁾, da cui rimangono escluse (e sembra qui che la battaglia dell'intelligenza in Rèbora non faccia il minimo posto alla parte del convertitore) « le genti della gran plebaglia / superba d'errore e di male », che « osannano e impiccano al cenno dell'Utile » — di contro, « su, nel terso gravitar dei mondi, / la conoscenza del popolo eterno / deliba l'Inutile / succo infinito della sorte » ⁽¹⁰⁰⁾. La polemica, tra manzoniana e prettamente evangelica, illustra uno dei punti sostanziali della mente reboriana, anzi il solo punto d'arrivo immaginabile, quello di una contemplazione ormai sospinta in luce di trascendenza e remota dall'interesse mondano, che tocca a chi sa far funzionare la propria natura inserita in quella via conoscitiva che non si percorre senza sacrificio continuato. Perché la sorte della persona in Rèbora è instabile e avventurosa (tale e quale la precarietà dei « frammenti » dispersi, convogliati nella prospettiva di un poema integrale di cui non c'è traccia percettibile in terra, né modello), vuol essere alimentata senza sosta dai contenuti tangibili che l'oggi fornisce, contenuti sui quali peraltro va esercitata una scelta; o diciamo con sicurezza: il libero arbitrio, quello che consente a molti anche di correre dietro l'Utile, magari, cioè sulla

⁽⁹⁸⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 122 (LXXII, *Son l'aratro per solcare*: « Tu, lettore, nel breve suono / che fa chicco dell'immenso, / odi il senso del tuo mondo: / e consentire ti giovi »).

⁽⁹⁹⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 133 (LXVIII, *Nel terso gravitar dei mondi insonni*; questo è l'epilogo: « e al mistico colloquio intanto il sole, / per gl'ineffabili fulgori / della sua traccia preferita, va »).

⁽¹⁰⁰⁾ *Ibidem*.

scia della peggior sirena della civiltà nuova. Chi erra in tal senso, è fuori gioco: la carità della prima stagione poetica reboriana non si estende più in là di quella che in Sbarbaro viene detta, oggettivamente, « la bontà dei cieli », non raggiunge coloro che della civiltà novecentesca in *fieri* sono inetti a cogliere la religiosità esaltante, la virtualità del « coito » mistico a cui ciascuno è chiamato. E se in un altro luogo si leggerà, ad esempio, una professione sacrificale di questo tono: « Come mamma alla fame / tutto ai bimbi dona il pane, / così m'è grato confortare altrui / mentre rotolo dentro » ⁽¹⁰¹⁾, — saranno parole da interpretare in chiave un po' diversa da quella d'una traboccante pietà. È piuttosto l'indice di un atteggiamento espansivo nei confronti di quell'entità indifferenziata (e perciò, in questo caso, metafisica) ch'è il vivido tutto; non c'è carità per le sue parti individuate. E ancora, trapela da un movimento simile quella gestualità che Rèbora tiene costantemente a reprimere, temendo altrimenti d'indursi ad accettare per sé la strada del modulo teatrale (che poteva essere di Palazzeschi, non sua), o quella dell'esemplarità pedagogica (che poteva essere di Jahier, di Saba, non sua).

Fra l'autore dei *Frammenti lirici*, che « nell'amor della gente si palesa » ⁽¹⁰²⁾ — ma nei limiti di carità esposti or ora — e quello di *Pianissimo*, del quale si può dire pressappoco il contrario e cioè che, se si chiarisce, è solo per se stesso e in se stesso, non veduto e non vedente —, fra questi due esempi, più complementari che paralleli per il modo con cui affrontano il problema storia-natura, natura-società, si fissano alla vigilia del 1915 la ragione cinica e la ragione cosmica della nostra giovane poesia, autenticate di lì a poco dall'incidenza che riveleranno su altre voci, le voci di una poesia concepita come atto e sentimento assoluti. I timbri che questa febbrile poesia (nata a ridosso delle due opere 1913 e '14 di Rèbora e di Sbarbaro, nelle quali vita e poesia possono convergere a un fine, o divergere, ma certo non identificarsi l'una nell'altra) è chiamata ad assumere, potranno essere ora quelli del più esclamato vitalismo ungarettiano, ora quelli del pessimismo armato e indifferente di Cardarelli prima che approdi a Leopardi; oppure si tratterà, per Onofri, di una perpetuità cosmica che subito ripropone il tema reboriano della sublimazione (o vanificazione) della creatura in questo cosmo, appunto, che volge e coinvolge cielo e carne. Alle spalle di tutte queste presenze, non imitato perché inimitabile, si avverte l'esempio fulmineo, il transito meteorico di chi, più di qualsiasi altro coetaneo, rappresenta l'idea stessa della poesia come totalità esistenziale in cui il vertice di lucidità coincide con la follia. È l'esempio di Campana, del poeta che vive l'odissea dell'uomo spaesato nella storia, che subisce la sua « tragedia » di « ultimo germano in Italia » ⁽¹⁰³⁾.

⁽¹⁰¹⁾ *Frammenti lirici*, cit., p. 95 (LVI, *E qui, senza riparo né scampo*).

⁽¹⁰²⁾ (« Come canto in melodia, / come nota in armonia, / nell'amor della gente mi paleso ») (ibidem).

⁽¹⁰³⁾ Il sottotitolo (parentetico) dei *Canti orfici*: « *Die Tragödie des letzten Germanen in Italien* ».

IL TÓNFANO

di

Carlo Lapucci

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

SHAKESPEARE: *The Tempest*, IV, I.

Erano lunghe le sere d'estate: le nuvole passavano lontane, laggiù nello specchio profondo del tónfano. Per un momento la grande conca era tutta azzurra, poi dal bordo ghiaioso giungeva l'avanguardia d'un nuovo, grande corteo che procedeva lento e composto. Uomini e cavalli giganteschi sfilavano nella lucida profondità; carri e cannoni spinti da schiavi nudi, file di prigionieri incatenati, squadroni di cavalieri, selve di lance sovrastate da grandi bandiere, salivano lenti e solenni l'erta infocata del cielo, si scudivano dilatandosi nell'onde della cascata e sparivano poi nell'ombra proiettata dal macigno.

A quel tempo mi parlavano della vita:

— Cosa vuoi fare da grande?

— Pescare — rispondevo tagliando corto.

Era così semplice, ma non capivano.

Discutevano a tavola, per la strada, sulla panca del giardino; dovunque discutevano a gran voce e senza mezzi termini del mio destino.

Purché mi lasciassero infilare la porta, dopo il desinare, con il cestino e la canna da pesca, li lasciavo dire. Sotto il sole a picco, per la strada del bosco, poi giù fino al fiume per un sentiero tra le siepi finché mi sedevo tra le radici nude d'una quercia, sopra un sasso coperto di borraccina.

A quell'ora l'acqua era verde chiara: gettavo la lenza, piantavo in terra

la canna e stavo sotto la cupola degli alberi che i vecchi dicevano d'aver visto sempre così grandi. Lontano, nell'oliveta, strideva un coro stonato di cicale.

L'acqua s'apriva in alto, sul masso, in un largo velo fino a sfrangiarsi in una spuma leggera che cadeva con uno sgocciolio monotono nello specchio calmo. Guardavo in quello schermo le fantastiche carovane delle nuvole.

Non era l'ora della pesca: il sughero dondolava in mezzo a un nugolo d'animaletti che pattinavano sull'acqua. Guardando in trasparenza, intorno all'esca invisibile c'era una frotta di pesciolini che salivano e scendevano becchettando di tanto in tanto un baco troppo grosso. E il sughero si piegava con inchini leggeri.

Non chiedevo altro che stare là fino a tardi: allora tornavo a casa con la canna e il cestino, li posavo nella rimessa e salivo in salotto per sedermi a tavola. E lì ricominciavano: ero un ragazzo senza ambizione; altri alla mia età già facevano questo e quello; ma io non avrei mai combinato nulla di buono perché mi mancava la molla. Era la spiegazione che dava lo zio a coronamento d'un capitolo della cena. E perché mi mancava la molla? Perché ero un ragazzo senza ambizione che andava a pescare tutto il giorno, mentre altri alla mia età già facevano questo e quello, e non avrei mai combinato nulla... E così continuavano con infinite variazioni, finché, addentata una mela, infilavo la porta e sparivo nei campi inseguito dagli ultimi anatemi.

Mi capitava a volte, seduto presso il tónfano, di pensare anche ai casi miei, e mi chiedevo di che cosa mai avrebbero parlato in casa se io avessi avuto quella molla che mi mancava; ma poi mi distraevo.

Nel primo pomeriggio, poiché disdegnava la compagnia di chiunque, passava per la sua passeggiata il Marchese di Carabas. Se era solo si fermava per scambiare con me quattro parole che erano irrimediabilmente le stesse:

— Che fai, ragazzo?

— Pesco.

— Che peschi?

— I pesci.

— I pesci?

— Sì, i pesci.

— Sarà... Andiamo Caronte — diceva dando uno strappo al guinzaglio del cane che tutti chiamavano il Gatto con gli Stivali, nome che aveva fruttato al nobile signore il marchesato di Carabas che i suoi avi non s'erano mai sognati d'avere.

Il cane, piccolo e peloso, indugiava ad annusare il cestino del pesce con una specie di miagolio che giustificava il soprannome datogli dalla gente, associando al suo strano modo di abbaiare la sua vaga somiglianza con un felino e il fatto che il padrone portava sempre gli stivali.

— Andiamo Caronte — ripeteva il Marchese con uno strappo più forte del guinzaglio; e s'incamminavano verso il guado; l'animale trotterellando a testa indietro, e l'uomo con gli stivali lucidissimi, i calzoni alla zuava, il fiocchetto al collo e la paglietta.

Ammiravo il Marchese di Carabas perché viveva solo e non aveva chi gli chiedesse cosa avrebbe fatto da grande; e poi era già grande e non faceva nulla: avrebbe potuto pescare ogni giorno dell'anno, a qualunque ora perché non andava né a scuola né a lavorare. Preferiva fare lunghe passeggiate per i boschi insieme al Gatto con gli Stivali e, sempre vestito bene come se andasse alla messa, lasciava la villa col sole alto e ci tornava dopo il tramonto.

Spesso veniva Raimondo: un passo dopo l'altro, appoggiandosi sul bastone, appariva al guado dove, finite le piene, a mezza primavera, mettevano delle pietre nella corrente per attraversarla a piedi asciutti. Raimondo si fermava a fare il punto: si guardava in giro, studiava il percorso e saggiava col bastone la solidità del primo sasso. Data un'occhiata all'orologio che faceva saltare col pollice dal taschino del panciotto, partiva: sempre saggiando una pietra dopo l'altra, arrivava sul lastrone centrale dove si fermava su due piedi e, alzando il bastone per aria, mi gridava:

— Allora, mordono?

— Altro che, vieni a vedere!

— Ostrega, se mordono stasera si mangia il fritto, vengo, vengo... — e poco dopo arrivava sotto la quercia, si sedeva al suo posto, sdraiandosi sul terrapieno inclinato, vicino al muretto. Lì, tra l'erba, si calava il cappello sugli occhi e faceva il pisolino pomeridiano. Se nessuno veniva a svegliarlo,

dopo un'oretta, lo sentivo annasprire con la mano in un buco del muro dove, di settimana in settimana, lasciava il giornale che comprava la domenica. Inforcava gli occhiali e si sprofondava nella lettura. Ma gli facevano male gli occhi e presto rimetteva i fogli al loro posto cominciando uno di quei monologhi che, se nessuno capitava a interromperli, duravano fino a buio.

Mi parlava di tutto: del freddo e del caldo, dell'anno che venne tanta neve a primavera e d'un inverno lontanissimo, che fu tutto di giornate piene di sole. Diceva dei pesci, come fanno l'amore e dove nascono, come li pescano quelli che li sanno pescare, e delle anguille che scendono e salgono i fiumi dalle sorgenti al mare e dal mare alle sorgenti.

Ricordava che il terremoto (era allora un ragazzo), fece seccare il fiume: il letto era una fiumana di rovi e d'ortiche, nelle pozze restavano acque putride e sterpi, le macchie delle sponde s'erano ricongiunte, sui tronchi saliva serpeggiando l'edera. Ogni pioggia gonfiava il torrente d'acqua gialla e verdastra che continuava con lo sgocciolio dei temporali, poi le pietre s'asciugavano e ricresceva la fiumana d'erba. Ci fu chi pianse quando tornò a sgorgare l'acqua dalla sorgente: riapparvero le pietre, i tónfani si colmarono, l'acqua scendeva dalle cascatelle. Vennero dal paese e da molto lontano a vedere quel miracolo.

Tante cose sapeva Raimondo della terra e della gente: aveva fatto il postino e, girando per le strade, aveva messo gli occhi dietro tante porte. Sapeva da dove arrivavano le lettere alla moglie del Marchese di Carabas prima che se ne andasse. Però sapeva anche tenere la bocca chiusa; solo a Rosolio, il sacrestano, apriva il tesoro della sua sapienza.

Il vecchietto veniva sul tardi, quando la brezza della sera cominciava a rompere la morsa del caldo. Sbucava dal sentiero togliendosi di testa il fazzoletto bianco, annodato alle quattro cocche. Si sedeva accanto a Raimondo dicendo:

— Ah! che bel freschetto!

Il discorso cambiava tono: abbassavano la voce, bisbigliavano le frasi pericolose; e le rivelazioni proibite, concesse dietro giuramento del sacrestano, il postino le faceva in un sussurro, dopo essersi guardato intorno sospettoso; i commenti poi erano solo a monosillabi e a occhiate.

Non era maldicenza: sedevano in giudizio e sul banco degl'imputati schieravano tutto il paese. Istituivano un processo con infiniti ricami e variazioni ma senza condanne e senza assoluzioni.

— E quella del ponte?

— Lo stesso.

— Che tempi!

— E come finirà?

— Male.

— Chi te l'ha detto?

— Te lo dico io.

— Ma lo dico anch'io.

— Su quell'altro non ci metto né sale, né olio.

— Chi disse donna...

— Che tempi!

— Una volta un genitore si sarebbe imposto!

— O il frate che c'entrava?

— Quelli entrano dappertutto.

— « Seren di notte, — cominciava a declamare il sacrestano, — nuvolo d'estate, amor di donna... »

— « ...e discrezion di frate » — completava Raimondo battendosi una mano sulla coscia e ridendo.

Rosolio aveva sempre la frase che tirava le somme di tutta una storia. Era anche poeta il sacrestano. Raramente « prendeva le muse per il collo », come gli diceva il maestro, ma quelle poche volte aveva sempre successo:

« Tirava un fortissimo vento
Che spense tutte le candele
Dell'altare del Santissimo
E Divinissimo Sacramento ».

L'ultimo verso lo sussurrava appena, agitando nell'aria la mano come per indicare un'onda che svanisce e muore lentamente.

La declamava a volte, su richiesta, nella sacrestia che era un ritrovo d'intellettuali. Si riunivano nelle serate invernali nello stanzone dietro la

chiesa da cui le vecchie mura spesse tenevano lontano il freddo. Il sabato, in particolare, Rosolio metteva a cuocere sulla piastra rovente della stufa le castagne castrate. Mentre gli altri parlavano del più e del meno, preparava i vasi dei fiori, le candele nei saltaleoni dei ceri di legno, i paramenti e le cassette per l'accatto del giorno dopo.

C'era il maestro di musica, un ufficiale in congedo che aveva comprato una catapecchia che s'ostinava a chiamare villa mentre da che mondo era mondo tutti la chiamavano « la Casaccia ». Raccontava, ripetendole senza misericordia, le sue avventure di guerra; il resto del tempo lo passava a disegnare alberi genealogici della sua famiglia: poi li cancellava, li correggeva, li archiviava e rinfrescava via via quelli più vecchi.

La maestra veniva di rado: da quando aveva declamato la sua lirica « O bei cimiterini di montagna », non correva più buon sangue tra lei e l'autore di « Tirava un fortissimo vento ».

Quella del Marchese di Carabas era per loro la « Sublime Porta » della quale era vietato il passo: il rifiuto burbanzoso del Marchese restava una piaga aperta nei loro cuori e talvolta nei discorsi affiorava il veleno. Il nobile-uomo, dal canto suo, chiuso nell'amarezza e nei complessi che gli cagionava la sua delicata situazione, rifiutava ogni amicizia e non scambiava che poche parole col suo fattore, col cane e con me, quando mi trovava a pescare e gliene saltava il ticchio.

E non ero tale da incoraggiarlo nella conversazione perché mi limitavo a rispondergli lo stretto necessario; a volte non mi voltavo neppure a guardarlo, per timidezza più che altro. Ma questo gli faceva piacere. Mi prendeva sempre quando per la digestione, forse, pensavo al mio destino, alla carriera di cui parlava la zia e alla molla che era la fissazione di suo marito. In quei momenti non ero loquace: anche se le lasche cominciavano a fare i loro salti fuori dell'acqua, non mi distraevo più. Eppure mi piaceva vederle per un attimo tutte d'argento, una qua una là, scompigliare il velo delle nuvole sotto la cascata.

Una sera lo zio m'aveva chiamato dopo la cena, mentre con la mela tra i denti scivolavo fuori e, col sorriso più amabile di questo mondo, mi aveva invitato in giardino a far due chiacchiere da uomo a uomo. Il tono

diverso della voce m'aveva messo di buon umore: non ero mai stato trattato con tanta considerazione.

Lo zio si sedette sulla panchina, accese una sigaretta, tirò ampie boccate di fumo, mettendomi in curiosità su quello che fosse un discorso da uomo a uomo, che non avevo mai sentito. Poi si strinse nelle spalle, sorrise, lisciò bene il suo cappello lucido e, piegandolo tra le mani, mi disse che, per il mio bene, dovevo prepararmi ad andare in collegio in autunno.

Il boccone di mela mi andò a traverso; un nodo rovente mi strinse la gola e ricacciai a stento le lacrime.

— Dove? — riuscii a dire.

— In città — rispose facendo quasi una frittata del povero cappello.

— In città — ripeté più volte, e non seppe dire altro.

Camminando a passettini, all'indietro, m'allontanai dalla pergola rigirandomi il torsolo in mano; nel buio cominciai a correre. Per la prima volta arrivai al torrente di notte e senza paura. Ci fu un fuggi fuggi di ranocchie e rimase per un momento solo il fruscio dell'acqua tra le pietre. Sulla corrente biancheggiava la luna. Quando le ranocchie ripresero a cantare, tutto era come sempre davanti a me che, seduto su un sasso, non capivo perché solo io, tra tutto ciò che esisteva in quella notte, dovevo partire.

Era semplice continuare a vivere così, ma non era possibile, perché nel collegio non c'era un torrente né una terra come quella; e le ranocchie, i campi, la luna, sarebbero rimasti là, ma non per me. Nella gola salì il sapore amaro della mela. Le ranocchie cantavano e io piangevo.

Al tónfano, il pomeriggio, appena arrivò Raimondo gli chiesi se poteva aiutarmi. Ascoltò in silenzio rigirandosi il bastone tra le mani poi, quando ebbi finito, sentenziò:

— È la vita — e si sdraiò nell'erba addormentandosi col cappello sugli occhi.

Anche quella sera, sul tardi, venne a svegliarlo Rosolio e si sedette come sempre nell'erba.

— Lo mandano in collegio — borbottò Raimondo tra i denti perché non capissi.

— Povero ragazzo!

— E così lo zio si leva un bel pensiero.
Meditarono a lungo su questo fatto poi uno disse:
— Hai visto chi è morto?
— Davvero!
— Era balordo da un pezzo.
— Lo vidi un paio d'anni fa e era già tutto arrembato.
— O quanti anni aveva?
— Novantacinque sonati.
— Non l'ha strozzato la balia!
— E dove lo mettono?
— In fondo al muro coi cipressi, accanto al bottegaio.
— Con tutto il rispetto: due ladri insieme —. E continuarono a parlare finché arrivò il guardiacaccia del marchese.

Si sedette col fucile tra le gambe e fu informato, anche lui a mezza voce, della mia sorte.

Siccome lo diceva sempre, disse anche quella volta:

— Non dura, non dura...

Se ne andarono per il guado parlando di politica: Raimondo, avanti, si fermò come al solito in mezzo all'acqua agitando le braccia e il bastone per fare il suo discorso; il sacrestano e il guardiacaccia, fermi in bilico a gambe larghe in mezzo alla corrente a fargli cenno d'andare oltre e di sì con la testa perché tagliasse corto. Poi presero su per la collina, sempre in fila, verso il paese.

Era già buio e presi il secchio dov'erano due chiozzi ancora vivi. Li volevo gettare nella pozza del giardino.

Lungo il torrente mi fermai e frugando con la mano sentii quei pesci guizzare impauriti. L'acqua scorreva silenziosa. M'inginocchiai vicino alla corrente, davanti a una buca dove cantava una ranocchia: s'intravedeva il muso a fior d'acqua in mezzo ai cerchi aperti dai suoi movimenti. Ci voleva anche una rana per il vivaio. Ma quando fui con le mani sott'acqua che avanzavo lentamente per sorprenderla, intravidi nella luce del crepuscolo i suoi occhi immobili, come immersi nel piacere del canto. Alzai le braccia e la ranocchia sparì. Mi ritrovai inginocchiato davanti all'acqua che scivolava via con il suo

glò-glò: tutto quello non era più mio. Per poco era durata l'illusione d'essere sceso nell'eternità. L'infanzia se n'era andata con un guizzo, come quella ranocchia che non avevo potuto afferrare, che non ero riuscito a portare nella mia pozza perché, stando insieme ai pesci, cantasse. Tutto era ormai inutile, se un giorno doveva finire.

Rovesciai il secchio: i chiozzi sciaguattando tra i sassi guizzarono via.

Il giorno dopo avrei voluto fare quattro chiacchiere con Raimondo, ma arrivò insieme al sacrestano. S'erano appena seduti che capitò un frate da cerca e s'avvicinò gridando:

— Pace e bene a tutti!

— Pace, pace — disse Rosolio.

Dopo essersi un po' riposato, il francescano scese fino al tónfano per rinfrescarsi le mani, poi si lavò anche il viso e alla fine entrò coi piedi nell'acqua intorbidandola tutta e spaventandomi i pesci.

Intanto gridava:

— Laudiamo sorella acqua!

— Oi, oi — disse tra i denti il postino.

— Se questo si pianta qui, stasera, addio pace.

— Dio ce ne scampi e liberi!

— Laudiamo, laudiamo — gli rispose il sacrestano ad alta voce.

Quando ebbe sguazzato come un papero il frate se ne tornò alla bisaccia: tirò fuori un fiasco di vino, pane, prosciutto, formaggio pecorino, mele belle rosse e mature e una boccetta di gemma d'abete. Ci chiese se volevamo favorire: nessuno aveva appetito.

Prima di buttarsi su quella grazia di Dio si raccolse in preghiera a mani giunte, poi aprì le braccia e cominciò una tiritera che non accennava a finire. I due vecchi aspettarono, guardandosi costernati in silenzio, la conclusione di quell'omelia.

Finalmente cominciò a mangiare e, tra un boccone e l'altro, chiese se avevamo nulla da dare per il suo convento e per San Francesco. Io presi la canna con due mani e fissai il sughero; gli altri due fecero orecchi da mercante.

Allora padre Bertoldo (questo era il nome) cominciò a parlare del convento che cadeva a pezzi e bisognava restaurarlo; la terra non rendeva quasi

nulla e il padre provinciale da un certo orecchio non ci sentiva. Fossero state generose almeno le offerte dei fedeli! Mai visti simili spilorci: tiravano perfino sulla messa: pensare: sulle cose sante che non avrebbero valore.

— Che tempi, che generazione! — diceva sgranocchiando delle costole di sedano che andava salando via via. E poi si doveva fare una madonna di marmo e metterla proprio davanti alla chiesa del convento, su una piattaforma che una volta serviva da deposito dell'acqua, ma che oggi nessuno adoperava più: bisognava comprarla, meglio ancora farsela regalare dal comune, alzarla d'un piano o due (più alta era più bella e si vedeva da più lontano) e metterci sopra la madonna di marmo che di lassù avrebbe benedetto tutte quelle terre che n'avevano tanto bisogno. Lui c'era salito su quella piattaforma: si vedeva un panorama magnifico e anche il padre guardiano n'era rimasto incantato. Coi soldi la cosa era facile come bere un uovo, ma senza...

A questo punto Rosolio e Raimondo si guardarono in faccia e senza dir nulla s'incamminarono verso il guado.

— Dove andate, brava gente? — chiese il frate.

— Al lavoro, padre, al lavoro.

— Dio vi benedica, amici!

— E benedica anche lei — disse Rosolio.

— Dio ce ne scampi e liberi — borbottò tra i denti il postino.

— Dio ci salvi tutti — gli fece eco il sacrestano — è peggio della grandine! — Era rimasto senza pubblico, ma volle finire con me il suo discorso, e con quello portò in fondo anche il desinare.

Mentre si stuzzicava i denti con un rametto di scopa gli dissi dei miei guai: non si sa mai, i frati hanno tante risorse.

— Bisogna ubbidire ai genitori — sentenziò senza complimenti.

— Ma quelli non sono genitori.

— Non importa: bisogna ubbidire a tutti i superiori.

— Ma io in collegio non ci voglio andare!

— Eh! Tante cose nella vita non si vorrebbero fare, ma per l'amore di Dio si fa tutto, perché tutto allora è possibile. Guarda: oggi pare un sogno, ma io ti dico che tra qualche anno davanti al convento ci sarà una bella

madonna di marmo più alta del serbatoio. Io lo sento. Io la vedo già lassù benedicente, col manto, la corona e il serpente sotto i calcagni...

S'era steso nell'erba e continuò per un pezzo a parlare della sua statua.

Quando ebbe sonnecchiato un po' si alzò cominciando a preparare la bisaccia.

— Questo è veramente un bel posticino, fresco, tranquillo; ringraziamo la Divina Provvidenza che ce l'ha fatto trovare. Dove lavorano quei due signori che erano qui?

— Laggiù — dissi indicando il corso del torrente.

— Lontano?

— Piuttosto lontano.

— Oh, guarda che fortuna: in questo buco ho trovato anche un giornale, e cominciai a farlo a pezzi per incartarci le sue derrate.

Si mise addosso il fardello e, prima d'andarsene, si frugò in tasca e tirò fuori un santino:

— Questo perché t'aiuti in collegio e sempre nella vita — e partì, poveretto, arrancando sotto il sole. Mentre il frate guadagnava guardai il foglio: c'era un Gesù bambino che dormiva nella culla.

— Dio che peste di frate! — disse Raimondo quando tornò il giorno dopo; poi vedendo i brandelli sparsi per terra:

— Anche il giornale s'è preso quell'avvoltoio...

Si sedette con un sospiro:

— Speriamo almeno che oggi sia alla cerca da qualche altra parte; — e con un altro sospiro inforcò gli occhiali, raccolse uno dei pezzi più grandi che erano rimasti e si mise a leggerlo.

— E qui — disse dopo una mezz'ora — sarebbe interessante continuare, ma San Francesco s'è portato via quell'altro pezzo e pace e bene a tutti!

Tentò il pisolino pomeridiano e tutto continuò come sempre.

Non avevo più bisogno di parlare con nessuno: quella notte a letto, mentre pensavo a come poteva essere un collegio, m'era venuto in mente che un giorno, quanto prima, sarei potuto tornare molto ricco: avrei potuto comprare la terra di qua e di là dal fiume e il tónfano sarebbe stato mio. Ci avrei costruito una casa vicino per vivere come il Marchese di Carabas,

pescando, parlando con Rosolio, Raimondo e con chi capitava. Potevo coltivare i campi, allevare bestie, piantare vigne... poi sposare Rosanna, perché lì, al tónfano, nelle ore che ero solo, mi tormentava il suo pensiero. C'era un'intesa tra noi e, ad ogni incontro, ci si guardava senza dire una parola: a volte lei faceva il viso rosso e allora mi soffiavo il naso. Aveva una treccia lunga che osservavo sempre quando era seduta davanti a me nei banchi della scuola. Quando nessuno vedeva gliela tiravo piano piano e lei si voltava ridendo.

Presto nel paese tutti seppero dove sarei andato alla fine dell'estate. Le parve un tradimento: cominciò a guardarmi seria, senza arrossire. Avrei voluto dirle che mi ci mandavano per forza, che presto sarei tornato ricco, ma il respiro mi si fermava ogni volta che soltanto ci pensavo. Presi ad evitarla: giravo per i campi invece di passare davanti a casa sua. Non volevo più vedere nessuno per non rispondere a domande che mi facevano male: non sapevano loro che il mondo si sarebbe fermato ad aspettarmi, che sarei partito solo per poco e per tornare come prima, a fare le stesse cose, come sempre era stato.

Rosanna avrebbe aspettato e non poteva essere diversamente.

A sentire i discorsi che facevano il sacrestano e il postino sotto la quercia non c'era da farsi illusioni sulla costanza delle donne. Ma quelli brontolavano di tutto. Il loro borbottio a volte s'allontanava nella mente confondendosi allo scroscio della cascata; pensavo ai giorni che dovevano passare prima del ritorno: sarei andato dal Marchese di Carabas a proporgli l'acquisto dei campi intorno al tónfano, e lui, ormai vecchierello, non avrebbe detto di no perché eravamo amici.

Pensavo all'inverno che sarebbe tornato senza di me in quella terra, ai viottoli fangosi attraversati da rivoli d'acqua, all'erba fradicia di pioggia, al bosco silenzioso dove le ventate improvvisi scrollano le gocce rimaste sui rami, sulle cui punte brillano come perle nella luce grigia del crepuscolo; altre attraversano le ragnatele, pendono dagli spini dei rovi e sotto una ventata improvvisa cadono nel muschio come su un tappeto. E dopo la pioggia il torrente si gonfiava, e l'acqua precipitava nel tónfano con un rumore assordante: arrivava sull'orlo della cascata quasi lenta, poi piombava giù con

un fragore di tuono trascinando rami, tronchi, vecchie masserizie, bidoni vuoti; tutto scompariva nel ribollire delle schiume, giù in fondo, sotto ondate che si levavano in creste pesanti per ricadere su se stesse come sbattute da un vento uscito dall'abisso. Riaffioravano più a valle galleggiando a fior d'acqua e scomparivano nella fiumana.

Intorno la terra tremava e dal rombo continuo sentivo alzarsi grida, voci minacciose, come invocazioni di dannati in una voragine senza fondo.

Lentamente il livello scendeva; tornavano ad emergere le pietre in mezzo all'acqua che schiarendo scopriva i giunchi piegati sull'argine e tornava sotto i rami degli ontani da cui pendevano ciuffi di foglie secche e d'erba abbandonati dalla corrente.

A primavera scorreva in fondo al letto solo un rivo d'acqua: il muschio cresceva sui ciottoli, l'erbe invadevano gli argini fino a lambire le pozze d'acqua morta, gli ontani tessevano cupole di foglie. Negli specchi calmi, insenati nella vegetazione, s'intrecciavano lunghe corone nere d'uova di rane; poi nuotavano nuvoli di girini.

Allora tornavo al tónfano con la canna: il cielo sempre più si spogliava delle nubi, finché restavano solo le bianche scie dell'estate che veleggiavano su in alto, piegate appena in un ampio cerchio. Erano bastimenti che salivano dalle profondità dell'orizzonte, solcavano silenziosi il curvo seno celeste, divenivano mostri alati, draghi sanguinanti davanti al sole nel tramonto. Il vento le sfrangiava, le ammassava in un punto, ne sfilava un capo come da una matassa e, rotolando la grande ombra sulla terra come un immenso macigno le spingeva a sprofondare nell'abisso del crepuscolo.

A volte nel cielo vuoto c'erano solo bianche bave erranti che si disperdevano. Disse Raimondo che erano anime di pipistrelli che lasciavano la terra. Era venuto con un cocomero sotto il braccio: a volte, passando davanti a un orto, ne prendeva uno e me lo faceva mettere in fresco sotto la cascata.

— Vai a prendere il morto — diceva verso la metà della serata. E scendevo giù a prendere il cocomero che occhieggiava, galleggiando appena a fior d'acqua.

Quella sera non venne nessuno. Mentre squartava il « morto », raccontò la storia del pipistrello che vede solo nella notte, e se durante il giorno esce

dalla grotta dove dorme, vola cieco sempre più in alto, stridendo come impazzito finché alla sera, per la fatica e il terrore, gli schianta il cuore.

Seguivo quelle bave leggere che il vento disperdeva nel sole. Raimondo non rispose quando gli chiesi dove andavano; continuò a mangiare il cocomero, e sputando un seme borbottò:

— Speriamo che nasca qualcosa!

Un giorno il tónfano si riempì improvvisamente di nuvole. Il cielo scomparve e l'acqua divenne grigia, immobile nell'afa del pomeriggio. La pioggia venne a grosse gocce, scompigliando lo specchio opaco e il vento uscì a folate pesanti dal bosco.

Ero solo. Mi riparei sotto la quercia, ma l'acqua scendeva obliqua e le ventate la spingevano a rovesci improvvisi fino al piede della pianta.

L'estate era finita: tra poco le foglie gialle della quercia, nelle giornate ventose, avrebbero coperto l'acqua; a lungo avrebbero giocato con il getto della cascata, poi una ad una se ne sarebbero andate nella corrente.

Nella mia camera un bauletto era ormai quasi pieno. Il coperchio alzato mi ricordava la partenza. Ma la notte, con gli occhi aperti nel buio, pensavo che gli anni sarebbero volati fino a quando col gruzzolo, con un cestino nuovo e una canna da pesca a mulinello, sarei tornato. Nel silenzio distinguevo il canto dei grilli nel giardino: uno vicino, sotto il muro sbrecciato della pozza, un altro più lontano, forse lungo la siepe dell'orto, e ancora dalla parte dei mandorli, tra le ortensie; poi quelli lontani dei campi, soffocati e confusi dal gracidio delle rane nel pantano della gora. Attraverso la finestra socchiusa, guardavo le stelle in una sottile striscia di cielo. Sapevo che un giorno tutto doveva tornare così per sempre, e veniva il sonno.

Solo a Marco dissi che sarei tornato: cercava i lombrichi nella concimaia. Lui pescava lontano, giù al fiume. Mi guardò senza capire; ormai il suo barattolo era pieno e spalava ricoprendo la buca.

— Perché ci vai? — disse.

Me lo chiesi anch'io quel giorno seduto sotto la quercia. Nel silenzio del meriggio due tigri s'azzannavano nel vuoto in una battaglia lenta e terribile. Ma dal fondo del cielo apparve un'orda nera di bufali che galop-

pando a cuneo si stendeva come una macchia. Avanzava verso le due belve cancellando l'azzurro, e lentamente le raggiunse calpestandole.

Dall'acqua era scomparso il cielo. Andandomene gettai una pietra nello specchio grigio e l'immagine di me, in piedi sul ciglio, tremò incerta e allungandosi nelle onde si disperse.

Vennero le prime nebbie al mattino. I ragazzi compravano cartelle, astucci, penne nella bottega e ricominciarono a giocare a piastrelle nel piazzale dietro la chiesa.

Lo zio non parlava più; la zia a volte piangeva. Mi lasciavano libero e stavo solo.

Partii quando s'aprirono le scuole, pensando che fosse un breve viaggio. Ma non sono più tornato: come un soffio sono volati gli anni da quell'estate da cui ebbe principio il tempo, e simile all'infanzia è scivolata via la vita, nascondendosi come un'ombra nel crepuscolo. Il paese è ancora là: tra le dune senza fine della memoria, nel grigio paesaggio d'argille deserte, s'alza una collina verde che ha una strada bianca e tortuosa lungo il declivio. In cima i tetti rossi s'assiepano intorno a un campanile.

Rosanna è ancora bambina, Raimondo e Rosolio parlano seduti nell'erba e scroscia sulla roccia l'acqua del torrente.

E se penso all'eternità, immagino il paradiso come un bosco attraversato da freschi sentieri tortuosi, dove la terra è un muschio soffice. Un fiume l'attraversa in fondo a una valle ombrosa: i viottoli scendono ai guadi e l'unica strada, non più larga d'una mulattiera, porta a un tónfano dove foglie verdi galleggiano nell'acqua e s'allontanano e tornano sotto il getto della cascata nel loro gioco interminabile. Intorno le libellule fanno dondolare le cime dei giunchi. Io siedo sul masso muschioso tra le radici nude della quercia, guardo il sughero che dondola nel cerchio aperto dal tuffo dell'acqua, e aspetto che vengano per la loro passeggiata della sera gli sconosciuti abitanti del paradiso.

POESIA DEL QUÉBEC

introduzione di Angelo Bellettato

In Italia non si è mai parlato della poesia francese del Canada: eppure esiste. Esiste in una sua configurazione storico-geografica ben precisa. « In Canada, tutti conoscono l'inglese, meno una minoranza che conosce anche il francese; nel Québec, la maggioranza conosce il francese e l'inglese, una minoranza conosce solo il francese, o l'inglese ». Però si pensa in una lingua, si sente solo nella propria. Da qui il movente (e il discorso potrebbe diventare lunghissimo) di questa letteratura, di questa poesia del Québec. A parte le tradizioni, la storia, alcune note geografiche: quattro milioni di francofoni, per la metà bilingui (ossia conoscono l'inglese e il francese, non come in genere si dice: conoscono la lingua materna e un'altra lingua: in Canada l'altra lingua è il francese; la lingua, l'inglese) contro venti milioni di anglo-canadesi (ma se si tien conto dei vicini Stati Uniti, gli anglofoni diventano duecentodieci milioni).

« Questa è la situazione del poeta (franco-) canadese: egli prende possesso del suo paese, delle sue coordinate spazio-temporali, *diventa* esecutore della sua civiltà, parola di un mondo nuovo da chiamare e che si compie in questa parola: noi rifiutiamo l'impegno spicciolo di consorterie e camarille, ci sbarazziamo delle imitazioni surrealizzanti ed esistenzializzanti, ci spogliamo del verbalismo e del colonialismo: eredità è il passato, realtà il presente, il futuro promessa; lo spazio è l'America, siamo vicini agli Stati Uniti e al Canada inglese, ma parliamo e scriviamo francese ». E anche qui citiamo.

In questa sede, si è preferito dare un brevissimo cenno al Québec, cercando di non parlare dei fatti successi in Canada nell'autunno scorso. Ma s'intende rendere omaggio ai poeti di questo paese che non vogliono lasciar morire la loro lingua materna per una lingua ufficiale.

Al lettore italiano presentiamo oggi queste poesie ispirate dal Québec e dai suoi problemi: la minoranza, il bilinguismo, la patria da riconoscere. Ovviamente, è solo una rassegna, e in poco spazio.

POETI DEL QUÉBEC

tradotti da Angelo Bellettato

Yves Préfontaine

*« Per uno spazio ove ritrovarci,
E per l'America differente
Cui noi partecipiamo ».*

(Y. PRÉFONTAINE)

LETTERA QUEBECOISE IN GUISA D'INDICE

Un polo nord vicino in spirito.

Due oceani che battono l'immenso.

Un'America rombante che sempre esplode ma parla senza vigore.

Un jazz profondo ci abita e ci parla.

*E tu, avanti e contro tutto, mia terra appena umana sotto i tuoi ghiacci diversi,
dove gli uomini temono ancora l'estate dell'uomo nonostante le loro gioie di eclissi
violente.*

*Nelle parole io faccio di te ciò che voglio. Ti faccio donna e sasso e fango. Io ti
ricreo, ti mastico come una resina saporita che gocciola da queste altissime foreste per
il desiderio e il piacere degli dèi. Io parlo, tu lo sai, degli dèi che noi siamo, con i nostri
visi pallidi, le lunghe dita sottili, i sorrisi a lungo abbozzati. Di te faccio ciò che voglio
nella donna allungata vicino a me. Flessibili sono i suoi fianchi e duri, profondo il suo
sesso, così le tue distese lunghe da conoscere, i tuoi laghi tanto tetri che spaventano
mentre rallegrano. Domani, oh domani, quanto rimpiangerò la tua selvatichezza fon-
damentale e già mutilata, ove l'uomo era il suo maestro — dopo nessuno...*

Chi dunque si legherà veramente, mobilitando e la duttilità e la brutalità del linguaggio infermo che ci è impartito, a nominare questo Fiume, quest'estuario, queste terre calde e fredde? Infelici compagni! Le isole ci sfuggiranno ancora a lungo, poiché i loro tesori brillano molto più in là dell'immaginabile. Cavilli dagli occhi degli uomini poiché tesori in spirito e non in ispecie...

Chi dunque indicherà la scansione che deve ritmare il nostro linguaggio, non soltanto il parlato, ma quello, più essenziale, che articola nel loro intero i popoli vivi? Non avrò questa vanità, o forse l'avrò, sapendo dapprima che si fracasserà davanti l'enormità dell'opera, e che da lì potrà nascere una feconda umiltà.

Le nostre città... Brutte senz'altro agli occhi di coloro che non vi esigono l'americanità visibile e palpabile, ma belle per quanti sentono fremervi i primi scontri d'un cambiamento dalle ramificazioni inscrutabili.

Lungo fu il sonno. E soffocante l'ipnosi. Noi abbiamo sconvolto perfino il tempo. Mi piace che tu oggi m'inquieti fino ad interrompere il mio bisogno d'un avvenire molto chiaro.

Sarei già stanco di assumere l'esigenza del tuo presente, i percettibili fracassi del tuo avvenire, di questa stanchezza che nasce non solo dal tempo trascorso ma dai gesti compiuti, di dentro e di fuori? Pertanto possiedo nel più profondo questa giovinezza di non poter tradire l'amore folle che ho per te, le tue terre innominate, i tuoi alberi, i tuoi laghi, i tuoi uomini, e questa specie di fanciulli nuovi dagli occhi di ruscelli in piena, e queste nuove donne dal passo di capriolo, nelle strade d'una Montréal che io riconosco appena ma dove sono ancora urtato (e la collera che ne provo è sempre così terribile) dalla lingua di colui del quale, di padre in figlio, noi abbiamo sanzionato la Conquista, compiacentemente e spesso anche, col timore e la sensibilità carpita che nutrivano fedelmente — voglio dire proditoriamente — le nostre feudalità. Che questa tensione mi consumi e mi iriti tanto, ogni giorno, da non poter respirare — dico respirare e insisto — nei miei polmoni di normale linguaggio...

Ma io l'affermo, chiunque tu divenga, dove io sia, viva o muoia, non sarò mai libero di te e delle tue ferite singolari che si confondono con le mie.

Tutto cominciò, tu lo sai, dalla scoperta d'un estuario, ed è là che torno quando voglio riposarmi su un'immagine di te che sia all'altezza, alla profondità dovrei dire di ciò che resta da nominare.

Estuario...

(14 ottobre 1967)

Gilles Hénault

NO MAN'S LAND

Dir tutto.

Far cadere le maschere di barbarie. Sopprimere dal paesaggio il dente cariato delle rovine.

Opporre le parabole alle parabole, spiegare la foresta dei simboli. Già presagio di scismi è la lenta oscillazione delle terre.

Geysers di parole bollenti sorti alle frontiere delle sclérosi, rendete all'impavido verbo l'originale potere di corrodere, di erodere, di scortecciare la realtà, invece di ricoprirla d'una fangosa apparenza.

Già lo sgelo! Sì, lo sgelo e le sue violente cesure. Lo sgelo e i suoi inquietanti bucaneeve. La primavera si legge alla superficie del suolo. Io decifro i suoi presagi. Tutta una geografia di laghi guarda un cielo pari a se stesso. Ma già i fiumi serpeggiano incontro al morso del mare, fiumi senza nomi, fiumi nominati, fiumi che alimentano l'anatomia d'un paese che si sposta, fiumi arborescenti di capillari ruscelli. Sotto la spinta molecolare, invano impongono gli sbarramenti i loro bavagli nel corso del tempo e le acque.

*Ricordate le savane di questo paese del nord in cui
l'istinto gregario della foresta si sminuzza sotto l'azione avvicinata
del fuoco e del freddo? Lungo paese come il carriaggio monotono dei
giorni avversi. Paese spianato dalla noia a perdita d'orizzonte. Il
verde appuntito dei resinosi penetra la memoria fra le tristi
sbarre delle betulle. La savana sta morendo in onde
immobili, in brune e aride agonie sotto il congelato orgoglio
del silenzio.*

*Licheni striscianti, muschio rosso e ruvido, ghiaia, ghiaccio, ghiaccio
talora smembrato dal mare che tiene al guinzaglio la libertà
degli icebergs.*

Gaston Miron

LA MARCIA ALL'AMORE (frammenti)

a Rose Marie

*Hai gli occhi verdeazzurri dei campi di rugiada
hai occhi d'avventura e di anni luce
la dolcezza del fondo delle brezze del mese di maggio
per gli accompagnamenti della mia vita incolta
con quel calore d'uccello del tuo corpo intimorito
io che sono ossatura e carico
io carico a tutta forza e testardo d'avvenire
la testa bassa come un bisonte nel suo destino
il biancore delle ninfee si eleva sino al tuo collo
per la cospirazione dei miei malefici manitù
io che ho occhi in cui mare e cielo s'influenzano
per il riverbero della tua morte lontana
con questa macchia sfuggente di capriolo che hai*

* * *

*verrai tutta illuminata d'esistenza
la bocca invasa dalla freschezza delle erbe
il corpo maturato dai giardini in oblio
dove i tuoi sensi son diventati degl'incantesimi
ti alzi, sei l'alba nelle mie braccia
dove cangi come stagioni
e io ti ho presa camminatore di un paese di forza
allo stremo delle miserie e allo stremo d'ogni limite
voglio farti amare la vita la nostra vita
follemente amarti dalle radici alla foglia e rinsavito
di giorno in giorno a traverso notti e approdi
rinsaldate le nostie e virtù silenti
finirò pure per rincontrarti buondio
e contro tutto ciò che mi rende assente e doloroso
a traverso l'esile sguardo che mi resta nel fondo del freddo
io affermo o amore che tu esisti
e correggo la nostra vita.*

*non andremo più a morir di languore o amore
a miglia di distanza nei nostri sogni di burrasche
dei fili sottili di sangue nella sete screpolata delle labbra
e le spalle bagnate dal volo di gabbiani
no
ti cercherò e vivremo in terra
non è incurabile l'affanno che fa di me
un relitto di derisione, un pallone di indecenza
un buffone dalle lacrime di scintille e di profonde lesioni
scuoti l'aria e il fuoco dalle mie seti
versami nelle tue mani il cielo di seta*

*la testa la prima per non ritornare
se non per risalirti sul fianco
nuovo venuto dall'amore del mondo
cospargimi del tuo corpo di via lattea
anche se ho fatto della mia vita in un tuffo
una specie di pantano, una specie di rabbia nera
se fui commediante frantoio di disperazione
ho comunque la truce idea
di amarti per la tua purezza
di amarti per una tenerezza mai conosciuta.*

Michel van Schendel

QUÉBEC SOTTO IL VENTO

*al tempo d'inverno alla creta alla cenere
al corto viaggio al polo fra morti e lupanari
alle tenebre cariate che son legge al maestro
alla collera che sale alle spalle portatrici d'alti muri
alla frase che scandisce la grammatica delle mani
al popolo silenzioso che spia la propria contesa
alla grande siderurgia della pazienza
alla terra nera nel momento di tendervi la fiaccola
io scrivo la parola québec per una strana rosa
polveroso alfabeto ai primi tempi del mondo
linguaggio d'osso e di petalo frammento d'anima d'agonia
io scrivo ai miei amici alla luce lenta al fiume
che traversa la pietra quale novella morte
all'uomo rozzo che accoglie la sua violenza.*

Fernand Quellette

E SI AMAVA

Si deponeva la luna in un boccale di decenza.

*La notte s'era appena purificata e
l'impronta della mia razza
a traverso
la morte.*

*Innanzi la superba a rosse parole,
cantavamo il duro cantico del sale.
Sale per mordere il desiderio di vedere, per nutrire
la vergogna del nero segno
dell'amore,
la demenza del carnale!*

*Oh la mia razza sanguinante sotto lo strappo,
sanguinante la linfa come un acido.
Doleva in noi la neve.
Sotto il nostro passo si stendevano le isole.
Nel nostro occhio da seme,
cadevano germi
uguali a grani di notte.*

*Oh l'occhio d'autunno, terriccio e forte,
che non un uomo vuol bere...*

*L'abisso nel petto,
l'orecchio teso all'infanzia,
ti rivenivano dei tormenti da torrente,
dei clamori d'alce
dal profondo
d'un precipizio di luce;*

*ti ricordavi volute solari
sotto la membrana del ruscello,
le grida di frutta maturanti
con il giorno.
E la primavera di resina.*

*Così
parlavamo con una voce in nascere urlante.
Così il
delirio dell'esplosione del fuoco nella carne.*

*Tu sfogliavi paesaggi a rimorso,
il nostro universo si decomponeva.
Ti destavi e avevi comete in gola.*

*E si progrediva nel bianco,
si viveva della vita,
e si amava...*

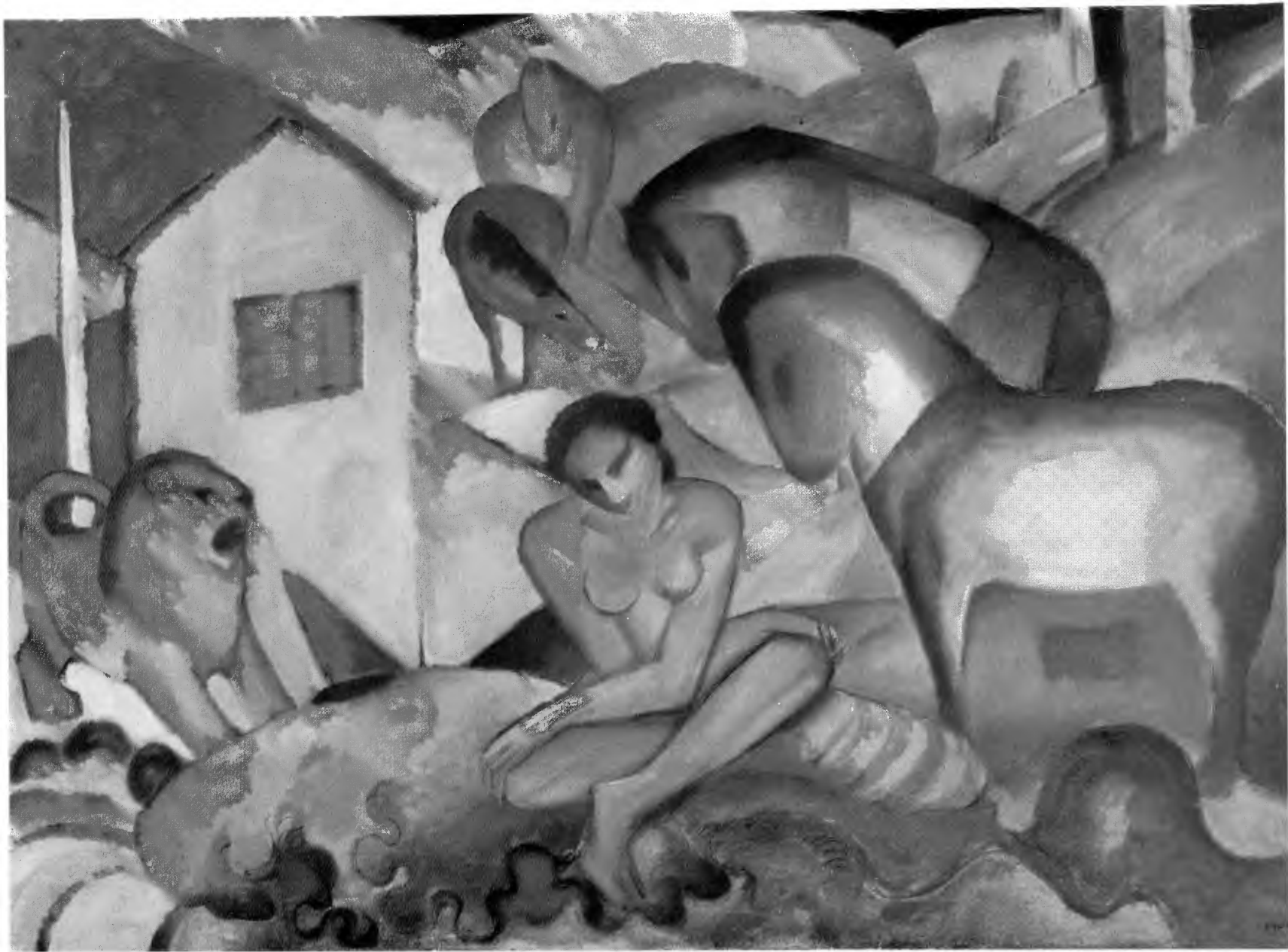
Jean-Guy Pilon

RIFUGIO AL PAESE

I

*Parlare come se i grandissimi veli del mattino non
dovessero mai sparire. Né le luci che aboliscono gli
orizzonti, né la pioggia, gli alberi, né la notte,
niente.*

*Parlare per vivere, per aprire gli occhi e amare. Per
ritrovare il villaggio della propria nascita, sot-
terrato in qualche parte sotto la neve senza memoria.*



1 - Franz Marc: *Il sogno* (1911)



2 - Wassily Kandinsky: *Studio per composizione VII - Il giudizio universale* (1913)

Parlare per non attendere più l'indomani, né i mesi a venire, ma perché bisogna condurre questo giorno alla gioia delle semplici parole, d'uno sguardo, di un'ora piena e definitiva.

II

Avrai tu la pazienza senza limite del paese per ripetere le parole che t'insegnerò, a misura dei laghi e delle montagne, degl'inverni e delle piogge?

Avrò io il dono delle lingue senza il quale la parola patria non avrebbe più verità?

Siamo alla nascita di un paese da riconoscere. Nutriti dell'attenzione calma degli scopritori, noi sappiamo che siamo soli.

III

Moltiplicandosi la neve come una distanza, come l'odio alla porta d'ogni casa, un'umiliazione da vincere.

Il mio paese sotto la neve, come una donna svanita, come un battello che affondi, come un fratello nemico.

Certe sere di freddo bianco, un grido d'uccello perduto, come la speranza d'una cattiva primavera.

IV

Guardare, vedere, aspettare. Impara e ripeti queste parole fin che il tuo sangue ne sia segnato.

Guardare l'avena che matura, il fiume stanco delle crociate, e che vuol essere solo fiume e movimento, le mani rovinate dei contadini.

Vedere i seni delle fanciulle, i camini della città, il dolore nel fondo agli occhi.

Aspettare poich'è la sola scelta della vita.

Conoscere il paese giorno dopo giorno, sconfitta dopo sconfitta, gioia dopo gioia. Conoscere un paese che tu forse non saprai mai.

V

L'esigenza del paese!

Chi sono dunque per affrontare simili distese, per comprendere centomila laghi, settantacinque fiumi, dieci catene di montagne, tre oceani, il polo nord e il sole che non si nasconde mai sul mio paese?

Ove piantare la mia casa in quest'infinito, fra questi grandi venti? Da qual lato disporre l'orto? Come dire, a dispetto delle stagioni, le parole quotidiane, le parole della vita: donna, pane, vino?

Vi sono paesi per i fanciulli, altri per gli uomini, alcuni per i giganti...

Prima di sapere le parole per vivere, già è il tempo d'imparare a morire.

VII

Sono di un paese che è come una macchia sotto il polo, come un fatto diverso, come un film senza immagini.

Come riuscire a domare gli spazi e le stagioni, il freddo e la foresta? Come riconoscervi il mio volto?

Questo paese non ha padrona: si è improvvisato. Tutto potrebbe nascervi, tutto vi può morire.

XII

Sappi almeno che un giorno ho voluto dare un nome al mio paese, per il meglio o per il peggio; che ho voluto riconoscermi in lui, non per falso gioco di specchi, ma per esigenza di volontà.

Mi sono sbagliato per aver voluto ad ogni costo amare questo paese che non ha niente di una donna, neppure la dolcezza delle sillabe? Non so. Tu dovrai giudicarlo in te, sulla sola fede delle radici che identificherai a tua volta, quando il giorno sarà venuto delle scelte difficili.

Quale strana ambizione nella vita di un uomo quella di voler addomesticare il nome del proprio paese e di ripeterselo fino all'amore! L'amore che non è mai definitivamente acquisito...

Gatien Lapointe

DA « ODE AL SAN LORENZO »

*La mia lingua è quella di un uomo che nasce
Io accetto la contraddizione tanto scottante
Verde la notte si allontana a traverso i miei occhi
E il mattino tanto azzurro si leva dalla mia mano
Io sono il tempo io lo spazio
Sono il segno e la dimora
Io contemplo la riva opposta alla mia età
E tutti i ricordi sono presenze*

*Parlo di tutto ciò che è terrestre
Faccio alleanza con tutto ciò che vive*

Il mondo nasce in me

*Sono la prima infanzia del mondo
Creo di parola in parola la felicità dell'uomo
E passo a passo cancello la sofferenza
Sono una fonte in marcia verso il mare
E come un fiume il mare risale in me
Un tronco mi stende la sua ombra d'uccello nel petto
Cinque grandi laghi aprono le dita in fiore
Il mio paese canta in tutte le lingue*

*Vedo il mondo intero in un volto
Peso in una parola il peso del mondo*

Io segno il primo giorno dell'uomo

*L'uomo del mio paese si distende e ingrandisce
Quale giovane pianta nella terra
Tutte le vie gli s'incrociano sulla fronte
Tutte le stagioni gli si agganciano alle spalle
Fiamme e flutti gli si urtano sulla tempia
E tutto ciò oscilla nel vento violento
E tutto ciò piange e ride nell'effimero
E parla di un giorno infinito*

Io definirò l'uomo in un passo quotidiano

*Nel mio paese è un grande fiume
Che orienta la giornata alle montagne*

*Io dico le acque e tutto ciò che comincia
Nella mia carne nel mio cuore
Io dico la parola che mi si risveglia nelle palme
Lancerò nell'universo un canto
Entro nel tempo circoscrivo lo spazio
Dispongo colori e forme
Congiungo e ingrandisco abbrevio e denudo
Quaggiù mi costruisco un rifugio*

Jacques Brault

SUCCESSIONE FRATERNA

.....

*Non ha nome questo paese che io affermo e rinnego nel corso
dei miei giorni
il mio paese decapitato della sua giovinezza
il mio paese nato nell'orfanotrofo della neve
il mio paese senza case né leggende per cullare i pargoli
il mio paese s'inventa ballate e s'addormenta con l'occhio volto
ad amori stranieri*

*Io ti riconosco bene sulle sponde del fiume superbo in cui s'
annegano i miei spiccioli odî
dalle Due Montagne alle Tre Pistole
ma invano ti ho frugato dall'Atlantico all'Outaouais
dall'Ungava agli Appalaches
non ho trovato il tuo nome
ho incontrato solo indicibili fatiche che trascinano*

*la notte fra il porto e la montagna rue Sainte-
Catherine la mal ornata*

.....

*Ecco l'ora in cui il tempo fa i suoi passi silente
Ecco l'ora in cui nessuno sta per morire
Sotto l'arco dell'alba una mano dalla forma sottile dei giunchi
Compare
Sanguinante
E più nudo del bue squartato
Il sole sulla tundra
Guarda il bianco corpo ovale degli stagni sotto la neve
E col suo occhio misura il paese da plasmare
O argilla degli uomini e della terra come una sola pasta che
lieviti e screpoli*

Paul Chamberland

*ciò che sono lo difenderò a pugni stretti
uomo avvinghiato nel mio grido — da questo grido traggo la mia morale
uomo negato nelle mie ragioni io ribatto nello slancio dell'indocile poesia
uomo venduto uomo atterrato sulla terra sorda uomo del québec
a traverso tutta la terra io consento all'ardente fraternità del sangue servile
uomo dal viso di fango oh nuovamente natale
uomo dal destino notturno che m'intravedo scannare dal ghiaccio dei ricchi
(ma il tuono degli alti forni è già fratello al combustibile umano)
uomo scacciato dai festini solari ove dorme l'Idea del Capitale
io assumo vertebrale i millenari proibiti della collera umana
uomo ignorato di linguaggi acquisiti sempre più avanti io tracerò l'alfabeto
delle rivoluzioni*

POESIA DELL'ANTIRIVOLUZIONE II

*« J'entends surgir dans le grand
inconscient résineux
les tourbillons des abattis de
nos colères ».*

GASTON MIRON

*mattino profumato di resina in cui l'atto quotidiano diventa il
gesto raro dell'eroe*

il dovere nudo di cominciare

*io torno nel cuore nero della mia terra voglio bere nel
sonno del suo nome*

la forza d'origine e il sangue delle armi

*mi tengo dritto nella ferita del primo mattino e
attraverso la rosa notturna che s'illumina e trema nel
silenzio insanguinato del bosco*

il vento m'innalza che mi sia complice e frusta

*mordo la scorza immediata o resina o profumo pri-
mordiale*

*ed esigo la scienza nuda di nascere troncando il mio
nome*

esigo di essere al primo posto della mia affermazione

*mattino di caldi odori inchiodati al timpano della morte dove raro
e solo il grido di vivere apre per sempre le chiuse del giorno*

*l'anima della resina non s'inventa l'albero duro ma
dalla fibra inquieta e dal polso dell'uomo*

che divide lo spazio dall'ugnatura delle sue vene

*la resina è odor di frontiere in te io passo dal
desiderio alla morte*

*io vivo son sobrio e vivente ho tutto il mio sangue per
il mio paese e la mia forza per insorgervi libero e vigoroso*

*come le sue querce e le sue rocce come la sua erba medica e i suoi
fumi*

*libero e vigoroso come l'oscuro della sua radice americana
e il silenzio del suo male*

François Piazza

Sono figlio dei vinti del 1760

Il parente degl'impiccati

Da Chénier a Riel

Dopo quasi cent'anni, sono confederato

*Un po' dalla mia provincia, molto dagli
Inglesì...*

Sono buon canadese, e bilingue anche

Mangio in inglese, e in francese prego

Canto O Canada

Nella mia bella macchina che è made in USA

Vado a comprarmi i « beans » in una grocery

*E a bere il mio milk-shake nello snack-bar di un
drug-store*

Guardando il baseball sullo screen della TV

O l'Ed. Sullivan show...

In ogni caso, any more

I am French-Canadian

Poiché ve lo dico...

*Io sogno, talvolta, che ci potrebb'essere
un giorno*

*In cui non potrei più vivere in due volte
Francese a casa mia, inglese per mia
condizione
E diventare finalmente colui che debbo essere...
Non so più troppo bene ciò che debbo
amare
O criticare*

André Major

NOTE SU UNA MANIERA DI VEDERE

I

.....

*sono nato in questa terra Québec che è il luogo del mio
canto. Questa è la ragione di vivervi e d'ingrandirvi. D'impararvi
il mondo. Lentamente mi sono insinuato nella grandezza
del suo fiume, lentamente figlio dei suoi boschi mi son
riconosciuto.*

*Per paese ho solo questa terra Québec che è parte al
mondo, terra da edificare secondo le leggi novelle.*

*Come gli altri sono stato vittima dei signori del mio
paese e dei loro veleni. L'oppressione ho patito, l'
infamia, il peccato, il sangue tradito, il silenzio, il freddo.*

*Ma mi son levato, insopprimibile grido, contro la rapacità
dei nostri padroni. Contro gli stranieri che tenevano di questo
paese i beni più preziosi: il suolo, il sudore degli abitanti,
la vita di tutt'un popolo.*

Mi son levato per alzare questo popolo, per rompere

le sue statue.

Rabbia contro rabbia.

*Fui solo. Deserto dove sprofondai, l'amore rinnegando che
mi era ragione di vita.*

*Poi son risalito nel mio sangue
offrendo alle svolte solo le loro immagini rinnegate
son risalito in me stesso esuberante
senza separar l'osso e la ferita*

*Popolo seduto nell'aridità delle tue lagrime
io ti ho mostrato il male
dal più alto punto del mio dolore
Da indicibili lontananze risalgo
al cuore d'un gran grido
mi riscopro nelle mie ferite
più intrepido che mai
non spezzerò più le mie armi
né romperò il giuramento di vincere
apro un grido bocca ferita
ridendo chiaro-acciaio sul fiume*

NOTIZIE

Yves Préfontaine è nato a Montréal nel 1937. Professore all'università Mc Gill di Montréal, è anche redattore della rivista « Liberté », che ha un ruolo importante nelle lettere franco-canadesi. È il poeta del Québec alla ricerca « del proprio nome collettivo ».

Ha pubblicato: « Boréal » (1957), « Les Temples effondrés » (1957), « L'Antre du Poème » (1960), « Pays sans parole » (1967), « Jusqu'au chant de la matière » (1969), « Débâcle » (1970).

Gilles Hénault è nato a Saint-Majorique nel 1920. Terminati gli studi a Montréal, ha scritto per giornali e per la radio. È attualmente conservatore del Museo d'Arte Moderna di Montréal. Poeta eloquente e generoso, di un ammirabile lirismo.

Ha pubblicato: « Théâtre en plein air » (1946), « Totems » (1953), « Voyage au pays de la mémoire » (1959), « Sémaphore » (1962).

Gaston Miron è nato nel 1928 a Sainte-Agathe-des-Monts. Dopo aver fatto diversi mestieri, si occupa attualmente di editoria. È anche il direttore delle edizioni dell'Hexagone, che ha fondato. Forse è il più importante poeta francese del Canada. Notevole anche la sua attività politica.

Nel 1953, in collaborazione con Olivier Marchand, aveva pubblicato un volume di poesia: « Deux Sings ». Da allora, per anni, si è ostinato a pubblicare solo su riviste. Nel '70, è apparso « L'Homme rapaillé », che comprende tutta la sua opera poetica.

Michel van Schendel è nato nel 1929 ad Asnières, vicino a Parigi. Canadese dal 1952, è giornalista e critico letterario. È il poeta dei « sogni di carbone e di diamante », che unisce al misticismo di Verhaeren l'energia virile di W. Whitman.

Tra i suoi volumi di poesia: « Poèmes de l'Amérique étrangère » (1958), « Variations sur la pierre » (1964).

Fernand Quellet è nato a Montréal nel 1930. Ha studiato scienze sociali. Lavora per la radio ed è membro attivo delle edizioni dell'Hexagone, oltre che redattore della rivista « Liberté ». La sua poesia è « passaporto di stelle »: canta lo spazio, il mal d'amare, in un lirismo quasi scientifico.

Ha pubblicato: « Ces Anges de sang » (1955), « Séquence de l'aile » (1958), « Le Soleil sous la mort » (1965), « Dans le sombre » (1967).

Jean-Guy Pilon è nato nel 1930 a Saint-Polycarpe. Avvocato, occupa un posto importante nella direzione di Radio Canada. È direttore della rivista « Liberté », e membro della Società Reale del Canada. Grande animatore delle lettere franco-canadesi, è il poeta del « coraggio del giorno da vivere ».

Tra i suoi volumi di poesia: « La Fiancée du matin » (1953), « Les cloîtres de l'été » (1955), « L'Homme et le jour » (1957), « Recours au pays » (1961), « Pour saluer une ville » (1963), « Comme eau retenue » (1969), « Saison pour la continuelle » (1969).

Gatien Lapointe è nato a Sainte-Justine (Dorchester) nel 1931. Ha studiato arti grafiche e lettere. Dopo diversi soggiorni in Europa, è professore di letteratura québécoise e francese all'università del Québec. È uno dei più celebri poeti del Québec, ed è al centro della poesia franco-canadese dal 1953.

Ha pubblicato: « Jour malaisé » (1953), « Otages de la joie » (1955), « Le Temps premier » (1962), « Ode au Saint-Laurent » (1963), « Le premier mot » (1967).

Jacques Brault è nato nel 1933 a Montréal. Professore di filosofia e di estetica all'Università di Montréal, scrive per la radio e per riviste, ed è redattore di « Liberté » e di

« Etudes Françaises ». Importante la sua attività di saggista (« Grandbois », 1968 e « Miron le Magnifique » 1966), di drammaturgo (« La Morte-Saison », 1969). Ha pubblicato: « Mémoire » (1965).

Paul Chamberland è nato a Longueuil, vicino a Montréal, nel 1939. Ha studiato filosofia, e insegna a Montréal. Ha una sua attività di giornalista. È un poeta impegnato che crede nel futuro del suo paese e della poesia.

Ricordiamo: « Genèses » (1962), « Terre Québec » (1964), « L’Afficheur hurle » (1964), « L’inavouable » (1967).

François Piazzza nato nel 1932, di professione giornalista. È un poeta che ha il gusto della poesia. Da ricordare la sua collaborazione a riviste letterarie. Importanti, nel contesto della nuova poesia del Québec, i suoi due volumi di poesia: « Les Chants de l’Amérique » (1965) e « L’Identification » (1966).

André Major è nato a Montréal nel 1942. Ha saputo conquistarsi il suo lavoro di giornalista e di scrittore dopo diverse esperienze di vita. È stato uno dei fondatori della rivista letterario-politica « Parti pris ». Per lui « la poesia è giornale di bordo e dossier d’un processo, che poi è il suo e quello del suo paese, in margine alla rivoluzione cui vuol partecipare ».

Ha pubblicato due romanzi, delle novelle, un saggio e — tra i volumi di poesia — « Holocauste à 2 voix » (1961) e « Poèmes pour durer » (1969).

Il traduttore dei poeti presentati in queste « Poesie del Québec » ha già accennato da parte sua alle particolari intenzioni della raccolta, che si vorrebbero dire quasi corali, tanto da richiedere la presenza di molte voci nel consueto spazio destinato dalla rivista a questo settore di interessi. La redazione deve a sua volta scusarsi, se, per raggiungere l’intento, ha dovuto in qualche caso presentare soltanto una parte di certe poesie; e abbreviare al minimo il notiziario. Quanto sopra anche per avvertire che la ragione degli stralci è soltanto questa, e non implica alcun giudizio di merito sulle avvenute omissioni.

UNA RIVISTA COME UNA CITTÀ

di

Guglielmo Petroni

Ogni volta che mi capita sotto gli occhi una qualsiasi riproduzione di quel dipinto di Jan Van Eyck, che si trova alla National Gallery di Londra e rappresenta gli sposi lucchesi Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami che, verso il 1450, si trovavano a Bruges; ultimamente li ho incontrati nello straordinario libro di Mario Praz, « Scene di Conversazione », inclusi quale prototipo d'un certo genere di *conversation pieces*; ogni volta, dicevo, indipendentemente dalla suggestione dell'opera d'arte e da quell'atmosfera nella quale par di sentire il tempo serenamente fermo ad un momento irripetibile e quotidiano, debbo meravigliarmi del magnetismo che esercitano su di me quelle due figure, della familiarità con cui mi sento guardato da quei due volti. Cercando di capire m'è parso d'intendere che a osservare quei due personaggi immersi nella tenera luce della bellissima casa, provo lo stesso repentino sentimento che capita quando, davanti ad una vecchia fotografia tutt'un tratto resuscita qualcosa del nostro passato che riconosciamo, ma non riusciamo bene a definirne i contorni attenuati, ma anche qualificati dalla contemporaneità tra il ricordo e le emozioni che ne derivano.

Saranno quei nomi familiari anche oggi ad ogni lucchese? Saranno quei volti così nostrani che par d'averli incontrati più volte al passeggio di via Fillungo? Sarà che quei due, con quell'arietta domestica e raffinata, verso

la metà del '400, là a Bruges, magnificamente integrati nell'ambiente, facendo affari d'oro, ricevendo il cavalierato dalle mani del duca Filippo il Buono, facendo parte della confraternita dell'Albero secco, in definitiva eran rimasti così lucchesi che perfino l'ambiente colmo di simboli fiamminghi sembra assimilarsi alla chiusa e silenziosa intimità di certe case lucchesi che, almeno fino a trenta anni fa, erano ancora come alcuni secoli addietro e come noi le conoscemmo così bene? Sarà insomma quello che non so, ma sicuro è che i due sposini per me son di casa.

I lucchesi sono un fenomeno piuttosto particolare anche nel contesto delle altre cittadinanze toscane; me ne resi conto dal momento, ormai assai lontano, in cui lasciai la città. Quando infatti più di trentacinque anni or sono emigrai dall'«isola» lucchese, i miei rapporti con essa divennero curiosi: esteriormente fu come se mi fossi sbarazzato d'un tratto di tutti gli attributi dei miei concittadini, mentre invece, sedimentati nel mio sottosuolo, in quell'ombra segreta appiattendosi, sedimentarono fino a formare un humus in cui avrebbe messo radici tutto quanto aveva ancora da crescere in me. Apparentemente sembrava cancellata quella tortuosità che una storia millenaria e possiamo ben dirlo singolare, chiusa ermeticamente in pochi ettari cintati superbamente, aveva calato in me, ma in realtà il nutrimento rimaneva quello.

Credo che a voler analizzare certi caratteri ricorrenti nei miei concittadini cercando nella loro storia di mercanti insuperabili, nelle loro capacità sottili di abili costruttori di dinastie economiche a lunga durata e autorevoli nelle terre più lontane, nella loro tenacia di clericali ambigui, cioè come si sa pronti al protestantesimo, se occorreva; lenti nell'esprimersi al fine di dosare con ordine e con tutta efficacia ciò che essi dicono rispetto a ciò che essi pensano; psicologi pungenti e segreti, all'antica; conservatori quanto occorre per accettare tutte le innovazioni soltanto quando è passato il tempo necessario a collaudarle; credo, dicevo, che a cercare di analizzare, occorrerebbe l'applicazione e la complessa metodologia dei nuovi studiosi ai quali

lo strutturalismo consente il montaggio e lo smontaggio d'ogni cosa; forse solo essi riuscirebbero a proporci un prototipo lucchese che, a parer mio, sarebbe certamente un personaggio assai inquietante, al quale non mancherebbero le stigmate che il nostro tempo attribuisce alla attuale condizione umana ed alla interpretazione dei suoi più preoccupanti fenomeni. Esso apparirebbe indubbiamente contraddittorio, ma in verità si tratterebbe della sua capacità di inserirsi in un modello non suo, in un ambiente estraneo, di integrarvisi senza in realtà concedere o rinunciare a nulla di ciò che rappresenta la sua intima matrice originaria. Il prototipo lucchese per me sarebbe un esemplare stupefacente che, per molti versi, potrebbe essere additato quale modello più unico che raro del buon rendimento in situazioni difficili come, ad esempio, quella della « crisi » dell'uomo nella società dei consumi.

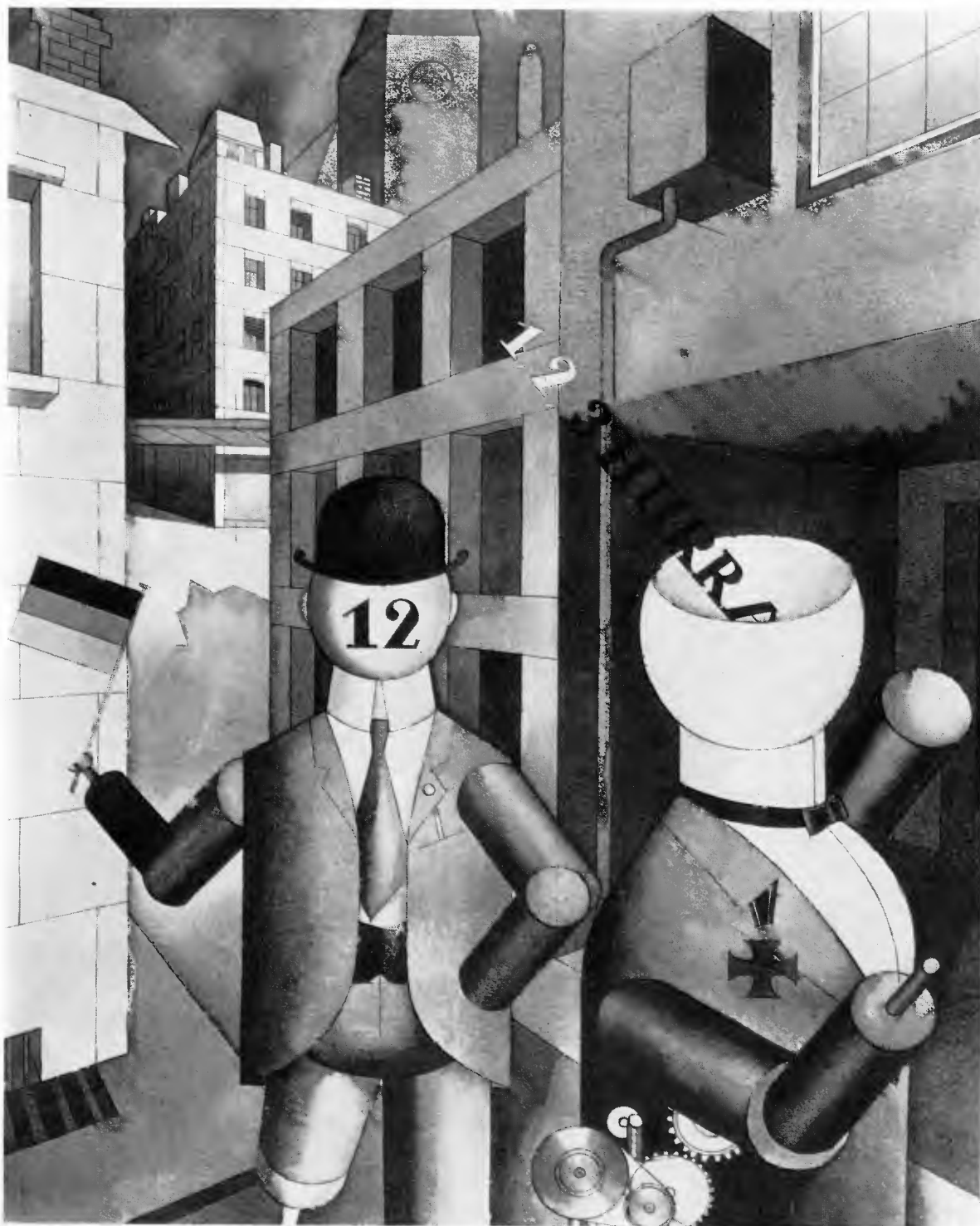
Ma non era di questo che dovevo parlare: semmai avrei prima dovuto ricordare un po' la città anch'essa stupefacente, finissima, « ricca »; capitale per vocazione, o almeno per tradizione storica, la cui impronta è aristocratica, ma la sua aristocrazia è popolare. Semmai avrei dovuto ricordare tutte quelle chiese che insieme, incastonate in quel tessuto urbano che è un linguaggio esso stesso, che è un codice che spiega il proprio stile rigoroso, chiuso in quelle mura quasi incredibili che ne fanno un'isola col loro massiccio impedimento, ingentilito da tanto verde che le sovrasta. Chi ha visto questa città dall'alto di qualche passo appenninico (ma ora l'esperienza si può fare anche in aereo) non dimentica la particolarità della visione: nel mezzo della conca montana che la circonda, appare un oggetto di forma romboidale, dal perimetro scurissimo, quasi nero durante i mesi più favorevoli alla vegetazione, dentro il quale brillano migliaia di vetri di finestre e sorgono alte facciate di chiese e campanili e torri. Di lassù è facile capire che dentro quella spessa cintura scura c'è un'isola. Lucca è un'isola e come tale ha due dimensioni, due dinamiche opposte: è protesa a non perdere nulla di quello che succede al di là del suo perimetro, ma con altrettanta forza è gelosa e nasconde agli estranei tutto ciò che succede dentro di lei.

Due dimensioni, uno sdoppiamento consapevole che consente l'integrazione nei mondi più disparati di tanti Arnolfini e Cenami che pur conserveranno del tutto intatta la matrice originaria.

Sono certamente queste le ragioni per cui colui che ha vissuto qualche stagione a Lucca, che è rimasto chiuso nel cerchio verde e di mattoni, ha l'impressione di aver vissuto una avventura singolare. Alcuni anni or sono un simpatico sacerdote di Palermo, studioso del Serpotta, ricordato da tanti lucchesi perché insegnò per qualche anno in un istituto cittadino e perché passava i suoi pomeriggi al caffè Di Simo assieme a Pea e tanti di noi, incontrato da me proprio tra il biancore degli stucchi dell'Oratorio di San Lorenzo, nel cuore della Palermo popolare mediterranea, moresca e normanna, come dire, per un lucchese, sull'altra faccia della luna, mi parlò della sua permanenza lucchese come di una esplorazione avventurosa in un'altra isola; eppure i nomi e le cose di cui si discorreva erano stati una nostra realtà quotidiana di quel tempo: e Enrico Pea, e Arrigo Benedetti, e Giuseppe Ardinghi, e il Gaetano Scapecchi e via via scaturivano tanti nomi di amici con qualche bizzarria sulle lunghe serate al caffè. Ora il caro abate Meli, questo era il suo nome, con le sue nostalgie ed il tipo di memorie che riportava alle stesse giornate che anche io avevo vissuto, senza accorgersene fu come mi avesse fatto vedere il rovescio dell'immagine che noi lucchesi abbiamo delle nostre cose.

Nemmeno le esperienze dell'ultima guerra, così violente e capaci di cambiare molte cose, a Lucca riuscirono a soffocare quel comportamento millenario, singolare, da isola. Situata nel cuore della Toscana dalle provincie rosse, come si usa dire, Lucca è risultata la prima o una delle prime città democristiane del Paese; risultato da isola dunque. Sbaglierebbe però chi volesse ricavarne deduzioni dettate dall'apparenza, dai dati reali senza tener conto delle ragioni oscure, del lato a lui invisibile del problema. Le « isole » non si lasciano analizzare tanto facilmente.

Quando a Lucca si forma una società, un gruppo, una qualsiasi comunità, o si struttura un programma od una discussione, generalmente a lunga



3 - George Grosz: *Automi repubblicani* (1920)



4 - George Grosz: *Uomo con una gamba sola* (1923)

durata, gli aspetti che ne derivano saranno di difficile « lettura » per chiunque non sia di casa: per un lucchese i non lucchesi sono senz'altro « analfabeti ». Se però una di quelle imprese mostrerà tendenza ad espandersi, se dimostrerà di essere idonea ad oltrepassare il cerchio delle mura, i confini dell'isola per aver corso anche in altri lidi, ancora una volta non si creda che sia possibile possedere la dimensione della cosa come è nata e come resta nel perimetro cittadino; anzi, più che apparirà facile aver palese l'aspetto e le ragioni che la rendono accessibile fuori, più sarà impossibile conoscere com'è alle origini, com'è dentro. *Drento o fora delle mura* si diceva ai miei tempi e forse si dice ancora, ed è una qualificazione. Anche qui insomma il bifrontismo che deve assolutamente apparire una contraddizione a chi non può vedere che una sola delle facce del pianeta Lucca, si manifesta come una unità coerente, le due parti si compongono in una combinazione chimica riuscita, così come una delle recenti imprese particolarmente riuscite della città, la « Rassegna Lucchese » di Felice del Beccaro che ha compiuto venti anni.

Era proprio di questo che dovevo parlare, ed il preambolo che ha ritardato la nostra entrata in argomento, a guardar bene, va ascritto ad una riviviscenza di « metodologia lucchese », subito manifestatasi appena ho avuto occasioni di interessarmi ad argomenti che riguardano la « città murata ». L'ultimo numero della « Rassegna », che celebra i venti anni di vita della rivista, se pur ha provocato il vischioso preambolo dal quale quasi non riesco ad uscire, in realtà mi riporta a tempi e cose lontani, alla gioventù, perciò, in un certo senso, alla felicità. Comunque, oltre ai venti anni, in queste pagine ho ritrovato e i riflessi e le conclusioni di tempi più lontani, quelli in cui non c'era ancora un Del Beccaro a dare alla cultura lucchese un degno taccuino, ma che poterono determinarlo e che a loro volta discendono dagli altri tempi patrocinati dall'ombra del poeta di Castelveccchio, direi poi addirittura che, nella « Rassegna », molti di noi si possono vedere anche in quella che potrebbe essere la continuazione delle cose in cui credettero ed a cui dedicarono la loro esistenza, vale a dire la continuazione nel tempo in cui

svaniscono le particolarità, tutto cerca una fusione, ed anche i fieri modelli antichi che resistevano a tanti secoli svaniscono nel giro di una generazione. In tale prospettiva questo numero della « Rassegna » ci appare come lo strumento di trapasso tra le antiche prerogative del popolo dell'« isola di terraferma » e il mondo dei consumi generalizzati in cui il volto delle cose personalizzate smuore ormai nel volto delle necessità *standard*.

Sarò stato un fanciullo di dieci o dodici anni, non ricordo bene, il giorno di domenica in cui mio padre, portandomi a mangiare una pasta in un caffè della città, mi condusse, prima di uscire, in una saletta appartata, piccola, coperta di vimini che a ricordarla mi pare fosse qualche cosa di simile allo stile coloniale inglese, come l'avevo intravisto in qualche muto film d'avventure, e mi disse: « Vedi, qui ci veniva Pascoli, ci veniva anche Puccini, ci venivano tanti artisti ». Nella sua ingenua volontà di mostrarmi, non senza una certa reverenza, un luogo così augusto, non poté immaginare che facendomi vedere quel salottino, rammentandomi nomi quasi favolosi, di uno ci aveva parlato anche la maestra a scuola, mi dimensionò i poeti ad una misura che mi sembrò facile immaginare; fu come li avessi visti seduti a quei tavoli di vimini a parlare e fumare come qualsiasi altro avventore e, da quel momento, non riuscii più a collocare il poeta dove mi pareva d'averlo visto fino ad allora, ne riconobbi la sua identità umana e quotidiana e ne crebbe, anziché diminuire, l'idea della poesia. A quel tempo quel caffè si chiamava ancora Caffè Caselli, lo stesso che, col nome di Di Simo, accolse poi per tanti anni le fumose dispute di molti di noi, gli incontri con le persone di passaggio, gli scontri.

Nelle pagine della « Rassegna Lucchese », e quasi a riassunto e conclusione in quelle del numero che segna il suo ventesimo anno di vita, non senza una certa nostalgia troviamo un ciclo intero della nostra esistenza nel quale si affacciano volti che ci furono cari, assieme ad altri di cui ricordiamo appena i diafani contorni, momenti che potrebbero essere per noi un racconto assieme ad altri che son lampi d'una vita ormai lontana, assai più lontana di quanto non indichi il tempo stesso. E c'è, fra tutto, l'immagine

di Enrico Pea che sembrava uscita da un quadro del Caravaggio quando dipingeva i suoi rustici santi, quelli che i committenti gli rifiutavano. L'intervento quasi continuo della sua mobilità intellettuale accompagnata da quel sorriso che era paterno e sfottente nello stesso tempo, della sua curiosità che lo rendeva sottile e presente nelle nostre cose, anche quelle private, confermava quotidianamente la sua autorità di scrittore e di uomo dalle molte vite, dalle avventure d'una volta. Accanto a lui passavano alcune ore della giornata, qualche pomeriggio al caffè Puldt, la sera, o per tutto l'inverno a qualsiasi ora, al caffè Caselli, assieme ad Arrigo Benedetti, a Romeo Giovannini, a Mario Tobino quando scendeva da Maggiano, a Mario Pannunzio che per qualche mese all'anno a quei tempi ritornava lucchese come i suoi. Eppoi gli artisti: Giuseppe Ardinghi e Mariannina Di Vecchio (poi si sposarono), Gaetano Scapecchi, Domenico Lazzareschi. Con gli artisti, spesso si tradiva il caffè Di Simo e Pea e ci si rifugiava in una bettola situata nel perimetro dell'anfiteatro romano, dove tutto cambiava aspetto, dove gli interlocutori erano gente imprevedibile, spesso d'identità inqualificabile, come un certo Dinelli che la notte, vestito come il Vampiro di Dreyer, andava al camposanto a calpestare la tomba di coloro che a suo giudizio erano stati i suoi nemici. E quante visite! Carlo Carrà e Ardengo Soffici, Camillo Pellizzi e G. B. Angioletti d'estate venivano da Forte dei Marmi e non mancavano di passare dal Di Simo. Dall'università di Pisa veniva ogni tanto Walter Binni che poi a Lucca scelse la sua discreta e dolce Elena; ma da Pisa, assieme a Binni vedemmo arrivare Giuseppe Dessì, Carlo Cordiè, i due Manacorda, e tanti altri che poi più tardi abbiamo ritrovato compagni di lavoro e, quando fu necessario, di battaglie che non furono tutte letterarie.

Dal 1950 fino ad oggi, Del Beccaro, un po' più giovane di noi e perciò apparso leggermente in ritardo rispetto alla nostra generazione, ha portato avanti questi quaderni che non facciamo nessuna fatica a considerare esemplari e, generalmente, non valutati quanto avrebbero meritato nel contesto

delle quasi inesistenti riviste letterarie italiane, e soprattutto della quasi non esistenza di fogli nei quali il « disinteresse » è composto dall'impegno di registrare, capire e contribuire alla conoscenza della poesia, della cultura letteraria che, da noi ben lo sappiamo, anziché incoraggiamento trovano, nella vita civile e sociale del paese, soltanto inimicizia. Del Beccaro stesso, presentando questo numero, ce l'ha fatto intendere mentre con semplicità enuncia anche quale fu e, in definitiva, quale è la fedeltà alla quale s'è dato il meglio di noi, « *mentre ancora doveva* » lo facciamo dire dalle sue stesse parole « *la ferita inferta alla nostra infanzia e giovinezza, umiliate da falsi profeti e offese da sopraffazioni. La letteratura era stata, per lunghi anni, la nostra consolazione suprema nella quale si riconoscevano le amicizie e se ne misurava la durata* ».

Sono le iniziative come questa, sacrificio di uno o di pochi, conseguite in disparte e nella scelta scomoda di un certo tipo di discrezione, che sono necessarie a quella cultura militante che quasi più non conosciamo: ormai, anche nelle migliori delle riviste esistenti, ammesso che riusciamo a intuirvi la presenza di certi valori, siamo costretti a scoprirla sotto l'anonimato ed i compromessi che ormai sembrano necessari anche alla stampa letteraria se vuol avere almeno il minimo sostentamento per vivere e inserirsi. La « Rassegna » è uno di quei « promemoria » che hanno la facoltà di rammentarci le cose migliori che conoscemmo durante questi anni di incertezze culturali e artistiche, nei quali abbiamo visto seppellire molti di quei valori senza di cui, un giorno, non sarà possibile tirare le somme con dignità e rigore culturale. Appunto: ma quando la maggior parte dei nuovi arrivati, spesso definiti come « mostri di cultura », cominceranno ad accorgersi che è necessario sapere chi fu, anzi che scrittore fu Enrico Pea, che l'avanguardia italiana, diciamo meglio la modernità della letteratura italiana, non potrà essere intesa a chi dimostra di non aver letto Bruno Barilli, a chi dimentica Dino Campana o Clemente Rebora, Piero Jahier e mi fermo qui perché non voglio ricorrere ad altro che al primo impulso della memoria. Ci rivolgiamo agli stessi, non di rado stimabili per qualità, i quali non sanno studiare uno scrittore se non sulla

scia d'un premio letterario, o nella suggestione dei personaggi che per qualche ragione hanno una vita da registrare sui rotocalchi, oppure che sono in qualche modo legati al potere, quello manifesto, o quello occulto, e lo diciamo qui perché, appunto, stiamo ricordando venti anni recenti dell'attività di una limpida e disinteressata opera di cultura, che appartiene a quel genere e a quei costumi a cui sarà necessario continuare ad ispirarsi il giorno in cui, meno pensati le vacuità ed i *battages* che intimidiscono la vita culturale, avremo bisogno di capire come e da chi abbiamo ereditato il senso e la dignità della poesia che tuttavia continua ad esistere in mezzo a noi.

L'ultimo ciclo della dignitosa e civile vita letteraria lucchese è quello che segue di pari passo l'attività del circolo di cultura Renato Serra, sorto nel dopoguerra, che ebbe sede per molte sue manifestazioni appunto nelle sale del caffè Di Simo. Questo è il periodo che si riallaccia direttamente a quello dei miei, diciamo così, ricordi lucchesi e che si allaccia anche allo sviluppo di poi, della « Rassegna », cioè quello che allarga sempre più i suoi orizzonti, nel quale Del Beccaro innesta le sue esperienze del lungo e appassionato lavoro in Francia e in tanti altri luoghi nei quali è stato portato dal suo tirocinio di docente. Di qui, appunto, comincia quello che dicevamo il periodo in cui svaniscono le particolarità antiche, la possibilità di isole, di civiltà culturali che hanno dietro le spalle il sapore di una continuità antica ed una ragione di vita anche nel perimetro chiuso di una città di provincia; la « Rassegna Lucchese » lo registra col suo espandersi, col suo allargare il tipo di interessi, rappresentando un'area più vasta, un tipo di cultura che si fa europea e internazionale. Il numero dei venti anni infatti, che riproduce poi lo spirito di tutti gli altri, ma specialmente quello degli ultimi anni, include Giuseppe Raimondi o Luigi Volpicelli, un poeta come Carlo Betocchi ed infine saggi significativi della più avanzata metodologia, quello che oggi si può dire anche futuro, e che è ad esempio nell'argomento stesso che qui tratta lo studioso francese Gérard Genot, ed anche in varie misure nei saggi di François Livi, Pierre Van Bever o Philippe Renard.

Non so come continuerà la vita della « Rassegna Lucchese », ma possiamo ben dire che con questo ventesimo numero abbiamo un segno tangibile della conclusione d'una civiltà che si contava a secoli, e che in pochi decenni ha dovuto lasciare il posto ad un mondo che ha assimilato tutto questo in un suo ingranaggio, che non sappiamo bene ancora se per stritolare o elaborare, in modi a noi poco noti, ciò che noi abbiamo ereditato e fatto a tempo a vivere ed a perdere, come se avessimo vissuto secoli, invece che la nostra modesta porzione di vita. Anche per queste indicazioni, oltre a quelle che sollecitano in noi nostalgie, siamo grati a Felice Del Beccaro che dandoci questo caro documento anche come accurato ritratto dell'evolversi delle cose che siamo stati costretti a seguire, ci ha dimostrato quanto la sua attenzione di studioso, di letterato, di uomo di cultura che conosce il valore della dignità delle proprie fedeltà, ne accetta i necessari sacrifici, ne accetta, se necessario, l'usura del tempo che tutti noi ormai cominciamo ad avvertire, ma che sappiamo come abbia una importanza relativa quando la lealtà dell'intento mantiene intatta la vivezza degli spiriti, e quando, malgrado tutto, una matrice che è millenaria, può essere resa occulta ma non distrutta.

Documenti

G. B. ANGIOLETTI RICORDATO DAGLI AMICI

con l'aggiunta di un suo inedito: PEA AL CAFFÈ
da « L'Approdo » n. speciale 1177 dedicato a G. B. Angioletti il 28 giugno 1971.

INTERVENGONO CARLO BETOCCHI, ADRIANO SERONI, LEONE PICCIONI,
VALENTINO BOMPIANI, ENRICO FALQUI, GENO PAMPALONI: AGGIUNTA
UNA CITAZIONE DA UN SAGGIO DI GIANFRANCO CONTINI

CARLO BETOCCHI — *Tutti gli amici lo chiamavano G. B., così, brevemente, bastava per intenderci. Era Giovambattista Angioletti, nato a Milano il 27 novembre 1896, spentosi il 4 agosto di dieci anni fa, nel 1961; scrittore, saggista di mirabile prosa e grande europeista quando ciò poteva anche essere invisibile: una fede letteraria intensa, professata in una trentina di opere e sostenuta e difesa fondando e dirigendo agguerrite riviste. Nel 1949 alla direzione del nostro « Approdo », che Adriano Seroni, come ora dirà, aveva iniziato fin dal 1945. Con la direzione di G. B. « L'Approdo » lievitò, crebbe, ebbe l'illustre appoggio del comitato ancor oggi presente, una ricca rivista trimestrale, un'edizione televisiva. Il tempo limitato ci ha costretti a fare una scelta ridotta di quanti volevano parlare oggi di G. B. Sentirete come il discorso è vivo di affetti, di idee, perché lui, G. B. uomo e scrittore, era lo stesso. Concluderemo con un suo inedito: « Pea al caffè ». Ma ecco intanto il ricordo di Adriano Seroni.*

ADRIANO SERONI — I dieci anni che ci separano dalla morte di Giovambattista Angioletti sono stati anni piuttosto mossi per la nostra cultura, e vien quasi naturale domandarci come avrebbe reagito l'amico scomparso a tanti sommovimenti. La risposta, certo, è impossibile, forse improponibile la domanda, ma è certo che Angioletti, in momenti non meno mossi, aveva sempre saputo farsi interprete intelligente del suo tempo, anche delle novità del suo tempo. Polemista, mai disposto a cedere su certe idee che egli riteneva fondamentali, riusciva sempre ad aprirsi senza dar segni di

insofferenza; ad aprirsi, intendo, alle idee dei nuovi. L'unico esempio o riprova che di ciò voglio dare è interno a questa rubrica. Chiamato nell'ottobre del 1949 a dirigere l'« Approdo radiofonico » che io avevo, per così dire, inventato cinque anni prima, dette inizio, con alta civiltà non facilmente riscontrabile allora che eravamo in anni di cosiddetta guerra fredda né ora che la guerra fredda dovrebbe essere cosa del passato, a un caso abbastanza unico di collaborazione tra un moderato e un marxista. Del resto, la novità consisteva nel trasformare la mia vecchia trasmissione in un vero e proprio settimanale radiofonico di lettere ed arti; collaboratori, secondo la dizione ufficiale della direzione dei programmi radiofonici, i migliori scrittori italiani e stranieri. Perno della rubrica — e qui sta l'interesse maggiore — un discorso permanente sulle tendenze, gli interessi, le polemiche della letteratura d'oggi.

È inutile qui riproporre le varie tappe di sviluppo della rubrica; è da dire, invece, come si lavorava bene con Angioletti anche quando non eravamo d'accordo, anche quando, per così dire, litigavamo. Per quanto mi riguarda, insomma, il periodo di collaborazione fra me e lui costituisce uno dei momenti più felici dell'ormai lunga mia carriera di critico e organizzatore di cultura, e ho avuto più d'una volta segni certi che anche Angioletti la pensava così. Oggi tutto ciò può parere qualcosa di molto lontano o di irrimediabilmente perduto, ma se ne dovrà tener conto quando si rivedrà la sua opera di scrittore e di organizzatore di cultura.

Già, ma — scusatemi per questa frase — ma che cosa hanno in testa i critici, gli storici delle patrie lettere, gli editori? Cioè, che cosa si aspetta a riproporre al lettore italiano l'opera completa di Giovambattista Angioletti?

CARLO BETOCCHI — *Leone Piccioni s'aggiunse assai presto a Seroni nella redazione del nostro « Approdo », sotto la direzione di Angioletti: ed ecco il ricordo di Piccioni.*

LEONE PICCIONI — Ricordare Angioletti a dieci anni dalla morte è per me fonte di rinnovata commozione, perché il ricordo dell'uomo, dello scrittore, dell'organizzatore di cultura non si è attenuato in me affatto con il passare del tempo, e io non posso dimenticare quanto tempo ho passato accanto a lui lavorando con lui, a sua disposizione, e di come l'esempio della sua vita e della sua cultura abbia contato nella mia formazione. Ho detto l'uomo, ed Angioletti era veramente quanto di più squisitamente intelligente si possa definire per gentiluomo, come educazione, pacatezza, gentilezza, ma anche grande forza di carattere e grande onestà. Ho detto l'organizzatore di cultura, e nessuno può dimenticare quello che Angioletti ha fatto nel '900 per gli altri: s'è sempre occupato molto più degli altri che di sé, ha dato vita a riviste letterarie e ad iniziative di tutti i tipi anche alla RAI, anche alla televisione, nella Comunità degli scrittori, che non possono essere dimenticate e che si pongono con grande staglio, con grande nettezza nel panorama letterario di questi anni.

Per ultimo dico, ma lo dovrei dire per primo, lo scrittore; perché ogni libro di Angioletti che si possa riprendere in mano ci riporta l'immagine di uno scrittore elegante, intenso, dotato di grandi qualità di poesia, uno scrittore che l'editoria italiana avrebbe il dovere, dico il dovere, di riproporre al grande pubblico dei lettori oggi disponibili: e si dovrebbe anzi praticamente reagire a questo stato di cose che riguarda un po' tutti, ma che riguarda anche Angioletti, per cui spesso la morte, dal momento che sembra allontanare l'affare editoriale, pare consigliare di non insistere più su certi titoli, di non insistere più su certi scrittori. Su Angioletti, in tutti i sensi e a tutti i fini, bisognerebbe insistere per lo scrittore che fu.

CARLO BETOCCHI — *Valentino Bompiani, l'editore milanese che di Angioletti pubblicò, nel '49, il romanzo che ebbe lo Strega di quell'anno, La memoria; e nel '55 Giobbe, uomo solo, ci ha dato del suo autore la toccante immagine che segue.*

VALENTINO BOMPIANI — Angioletti è stato uno dei miei primi, primissimi incontri quando sono venuto a Milano per lavorare alla casa editrice Mondadori. Eravamo tutti e due, allora, molto giovani. Angioletti dirigeva la « Fiera Letteraria », letterato già autorevole per finezza intellettuale, per serietà di impegni, non soltanto intellettuali, ma anche morali. Per me ha rappresentato subito anche un simbolo di quel mondo della letteratura al quale poi avrei dedicato tanta parte della mia vita come editore, e adesso, se chiudo gli occhi e penso ad Angioletti, mi passa per la mente l'immagine di un lampione solitario. Era alto, magro, col ciuffo acceso. Ma la somiglianza non è soltanto fisica: c'è un'altra somiglianza, quella di un bagliore, come un lampione, appunto, trovato una sera in un quartiere sconosciuto in una città sconosciuta e che aiuta a leggere, a decifrare il nome della strada o della piazza dove ci si trova per caso, a orientarsi, insomma. È stato il mio primo orientamento. Angioletti era un uomo pubblico, un chierico militante, e tuttavia si muoveva in un suo mondo privato, schivo, senza vanità e senza fretta. Di pubblico non aveva che la sua partecipazione costante, continua al fatto letterario e al lavoro degli altri, soprattutto al lavoro degli altri.

È entrato nella casa editrice nel 1949, quando tornò dai suoi lunghi soggiorni all'estero, col libro *La memoria*, che vinse il premio Strega. Poi un suo secondo libro è uscito da noi nel 1955: *Giobbe, uomo solo*, quel libro a cui lui teneva moltissimo, ed era giusto. Era, sì, un lungo saggio di esegesi biblica, ma era soprattutto una ricerca personale del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto nella vita dell'uomo solo. Tra la memoria dei fatti e la memoria dei sentimenti, Angioletti credeva che questa seconda, la memoria dei sentimenti, determinasse con maggiore forza la vita, il destino e la misura dell'uomo singolo. Avrebbe potuto dire, come diceva Montesquieu: « Io non ho memoria che nel cuore ».

Adesso, parlando di Angioletti, mi verrebbe di dire che è stato sempre, tutta la vita, un caro grande ragazzo, sebbene io l'abbia visto anche in età avanzata. Ma forse è che Angioletti ha conservato fino all'ultimo quelle che sono le caratteristiche dell'adolescenza: prima la fiducia nelle idee; nel valore e nel potere delle idee; poi la malinconia, e infine quella calda, ricca, nutrita solitudine che è dell'adolescenza e dell'uomo già arrivato a capire quale è il suo destino.

CARLO BETOCCHI — *Enrico Falqui è il critico che ha dedicato tutta la vita a diffondere, sostenere e difendere l'ideale letterario cui anche G. B. ha improntato la sua opera. Ecco dalla voce di Falqui, l'ardente ricordo della comune milizia.*

ENRICO FALQUI — Il fatto stesso di essere interrogato sopra Angioletti oggi è per me, e non può non essere, motivo di sorpresa e di commozione. Sorpresa e commozione perché i tempi sono talmente mutati che la richiesta mi riesce proprio quasi inverosimile. Angioletti oggi, in questo 1971! Io non posso dimenticare di aver lavorato con Angioletti per lunghe stagioni gomito a gomito, nella redazione della « Fiera Letteraria », allorché questa si trasferì da Milano a Roma. Correva l'anno 1928, e risale a quel tempo ormai favoloso il saldarsi tra noi di una identità di idee che dovevano ben presto mutarsi in fraternità e rafforzarsi ad ognuna delle controversie letterarie cui ci sentimmo di dover partecipare, contribuendo così, sotto l'insegna della « Fiera Letteraria » e col valido sussidio di un'antologia, alla conoscenza e all'affermazione di quelli che convenimmo si dovessero chiamare e considerare gli scrittori nuovi. Anche se le esigenze della vita ci costrinsero più tardi a separarci, trattenendo Angioletti per due lustri negli istituti di cultura all'estero e temprando in lui, da buon lombardo, la vocazione europeistica, sempre continuammo a tenerci d'occhio, pur con la libertà di giudizio di cui abbisogna un'amicizia per non sostituire la stima con l'adulazione, la franchezza con l'opportunismo. Quante volte, in appresso, senza nemmeno dircelo, ché bastava un cenno, ci siamo reciprocamente domandati se talune norme di rigore e di decoro morale e artistico sussistessero o no. E sempre ci siamo ritrovati spontaneamente concordi nell'augurare che tornassero a vigere con quel tanto di giovamento e quasi di risarcimento che non mancherebbe di derivarne alla dura esistenza e all'appropriata missione dello scrittore in una società sgangherata come la nostra. L'amico Angioletti combatté le sue battaglie da critico e da artista giorno per giorno, scritto per scritto, senza provincialismo e senza accademismo, senza titubanza e senza violenza, ma con saldezza quasi ispirata in pro dell'avvento di quella letteratura nuova che, iniziata con « La Voce » e proseguita e sviluppata con « La Ronda », si riuscì a imporre con « Solaria » e con « La Fiera » di allora, tanto da farla divenire una realtà concreta a scorno dei denigratori e contro i lazzi dei giornalucoli umoristici.

Fedeltà all'arte: ecco la credenza alla quale Angioletti non si è sottratto, ch  gli sarebbe parso di sottrarsi alla ragione stessa prima ed essenziale del suo scrivere e del suo vivere. Un'illusione? Ribadiremo che, per Angioletti, essa ha coinciso con la verit  e con la bellezza da conquistare. Caro Angioletti, la tanto irrisa aura poetica entro la quale, secondo taluni ottusi detrattori, saresti dovuto affondare, ha invece continuato e continuer  a tenerti librato sulla tempesta. Ma tu conservasti fino all'ultimo la forza di crederlo? La coerenza dell'opera lo lascia sperare, e rende meno amaro il distacco, la perdita.

CARLO BETOCCHI — *Abbiamo chiesto a Geno Pampaloni, critico della generazione che possiamo dire seguente a Falqui, di darci un rapido profilo della natura dello scrittore e del decorso delle sue opere:   quello che segue.*

GENO PAMPALONI — Nella vasta opera che Giovanbattista Angioletti ha lasciato,   difficile distinguere sino in fondo le parti dell'arte, della cultura e del temperamento.   un'opera, infatti, che ci si presenta unitariamente coerente, convinta e vissuta. Ha per sostanza una prosa limpida, di raffinata semplicit , che certo ha saputo tener conto della lezione stilistica della « Ronda » e ha potuto essere classificata tra gli esempi pi  chiari di prosa d'arte, ma che trae alimento da un preciso ideale letterario affermato in una lunga e sempre onesta milizia, e risponde esattamente a uno stile di vita, a una profonda e innata signorilit  umana.   una prosa nella quale vibra, prima ancora che la poesia, l'amor di poesia; e che, proprio nella sua armoniosa lievitazione dei dati della realt , nel suo costante e nobile pedale di dignit  letteraria che l'accompagna, rinvia a una concezione della letteratura come mediazione armonica, come rasserenante filtro, patrimonio prezioso e durevole della vita. Perci  occorre, a proposito di Angioletti e dei diversi generi letterari in cui si esprime, parlare semplicemente di *prosa*, riunificando in un unico termine e vorrei dire in un unico timbro l'opera del narratore, del saggista, del critico e del giornalista. Con ci  si indica,   doveroso riconoscerlo, un limite dello scrittore, quasi il trasferirsi di un'esperienza complessa e molteplice in un'unica musicalit  di commento, in un'unica misura di moderatismo; e si tratta infatti dei limiti generali della cultura alla quale, formatosi nel primo dopoguerra, l'Angioletti apparteneva. Ma con ci  si sottolinea al tempo stesso il carattere di profonda schiettezza e oserei dire di necessit  del suo lavoro di scrittore: che ci appare, per riprendere una definizione data da Alessandro Bonsanti, « il frutto autentico e squisito della cultura europea ». Il mondo letterario, per l'Angioletti, si configurava idealmente come (la parola   sua) « un'immensa democrazia poetica »: nella quale alla poesia era fatto il posto non gi  di un aristocratico privilegio, ma anzi di un genere di prima necessit , valore irrinunciabile, e quasi destinata e familiare compagna del nostro vivere. Ecco allora fiorire nella sua prosa

un sentimento lirico continuo e senza incertezze, che illumina la realtà con la luce di una gentilezza tenace, un chiarore alto e fidente; e la poesia farsi umile e necessaria, quotidiana e insopprimibile, quasi il volto nobilmente sovrano e divino del senno comune. A me sembra che il merito forse maggiore di uno scrittore come l'Angioletti si debba cercare in questo suo rendere accosta, giornaliera, consanguinea la consuetudine con la poesia. Il così detto « lombardismo » dello scrittore va cercato, al di là dei motivi paesistici ed ambientali che risuonano in molte sue pagine e per esempio ne *La memoria*, in quella sua concretezza affabile, in quella sua confidenza con la realtà, che fa da contrappeso al costante lirismo di cui dicevo poco fa. Egli intendeva, come si legge in una prosa di *Servizio di guardia*, « introdurre la poesia nel racconto »; il suo maggior critico, Gianfranco Contini, definisce la sua narrativa « esclusivamente tonale »: e siamo d'accordissimo. Ma non va dimenticato che quel suo sentimento della poesia, quella sua ricerca di un'« aura poetica » non si configura come evasione ma anzi come compenetrazione affettuosa della realtà. E proprio in un simile misurato equilibrio di elementi diversi sta la sua qualità primaria.

Due, per dirla molto brevemente, sono i filoni principali della sua opera. Uno è quello più direttamente narrativo (sebbene sempre più incentrato sull'evocazione di atmosfera, sull'eco dei sentimenti e dei fatti più che sulla rappresentazione): si distinguono in esso due momenti, quello che fa centro sui primi racconti de *Il giorno del giudizio* (1927), sui racconti raccolti in *Narciso* e su *Donata* (1941), che per molti è il suo miglior libro; e quello posteriore, più meditato e accorato ma probabilmente meno felice che s'impenna su *La memoria* (1949) e su *Giobbe, uomo solo* (1955).

Ma contemporanea, e, per le ragioni che si sono dette, inscindibile dall'attività del narratore, si svolge l'attività critica di saggista e polemista, garbato e fermo come pochissimi. Egli si definirà una volta, nel titolo di un suo libro del '51, « un europeo in Italia », e costantemente affermò codesta sua cittadinanza ideale, anche in tempi nei quali la fraternità al di sopra delle frontiere non era certo popolare e incoraggiata. Il suo primo volume ove si rispecchia la sua passione europea è *Scrittori d'Europa*, che risale al 1928. Poi, in concomitanza con lo svolgersi del suo lavoro creativo verso un'idea di letteratura intesa come dimensione umana, colloquio di verità, gli fu naturale allargare quella fraternità al di là dell'Europa e al di là dell'oggi per raccogliervi le voci dei grandi spiriti di tutti i tempi. Nacque così *I grandi ospiti*, una galleria di ritratti disegnati con intima cordialità e mano sicura. Ancora una volta critico e narratore trovavano un'intesa in una prosa elegante, sobriamente musicale, inventiva, sorretta da un'intima onestà e da una precisa coscienza dei valori cui si affida la civiltà delle lettere.

CARLO BETOCCHI — *Angioletti aveva scritto una volta, in una delle sue pagine di ricordi: « Durante l'estate tornavo sempre in Italia e passavo le vacanze in Versilia, sotto la protezione del mio vecchio e compianto Enrico Pea ». L'inedito con il quale concludiamo la trasmissione, e che ci*

è stato fornito dalla sua figliola Paola, è dedicato a quelle vacanze e all'indimenticabile scrittore che fu Pea: ma anche, come sentirete, ai giovani che correvano a cercarlo sotto il favoloso quarto platano del caffè Roma a Forte dei Marmi e che, essi stessi, ritroveranno qui i non meno favolosi giorni della loro giovinezza e delle loro ardite speranze. Sono quattro pagine dattiloscritte ma costituiscono da sole quasi un'operetta compiuta: e per la quale si può vedere come tornino ancora esattissime le parole che Gianfranco Contini scrisse sulla prosa di G. B. (« Approdo Letterario », n. 14-15, aprile-settembre '61), e attraverso le quali vuole anch'egli essere presente in questo omaggio: « e rileveremo anzitutto come il valore formale, nella sua purezza, viga in toto; come sia ottenuta, insomma, una perfetta risoluzione nei termini, ancor più che musicali o generalmente ritmici, sintattici, grammaticali ».

PEA AL CAFFÈ

di

G. B. ANGIOLETTI

Per molti anni, durante i mesi estivi, non lasciai passare giorno senza andare al Caffè Roma di Forte dei Marmi, per incontrarvi Enrico Pea. Sotto un platano che doveva diventare famoso nelle cronache letterarie italiane, il mio amico sedeva da sovrano all'antica, un po' come il re del Montenegro sotto la quercia di Cettigne; e io di tanto in tanto mi assumevo la parte del luogotenente, presentandogli le ultime reclute della poesia e della narrativa. Il cerimoniale era brevissimo: Pea dava subito del tu al novizio, lo benediceva con un ampio gesto della mano e gli offriva il « caffeino » di rito.

Ne venivano da tutte le parti d'Italia, di quegli accolti tra i diciotto o i vent'anni. Quelli di Lucca, Mario Pannunzio, Arrigo Benedetti, Guglielmo Petroni, arrivavano sempre tutti insieme in bicicletta; da Firenze capitava, biondo, apollineo, sorridente, Piero Bigongiari, talvolta con Mario Luzi e Alessandro Parronchi; da Viareggio, in tram, giungevano Tobino e Delfini; e tanti altri partivano apposta da Milano o da Roma per farsi vivi in quella piccola corte patriarcale delle lettere. Gli anziani, naturalmente, non mancavano; primo fra tutti Giuseppe De Robertis, maestro temuto e ammirato, col quale facevo ogni sera chilometri e chilometri, prima per accompagnarlo a casa sua, poi per andare a casa mia accompagnato da lui, quindi per nuovamente riaccompagnarlo e nuovamente essere riaccompagnato, e via scorrendo, fino a tarda ora. C'era di tanto in tanto Ungaretti, c'era Malaparte, si vedevano Savinio, Falqui, Montale, Longhi, Carrà, tutti quanti; si può dire che sotto il Quarto Platano, attorno a Pea, si riunisse un po' alla volta tutta l'Italia artistica

e letteraria; e Pea aveva una benedizione, un caffè, e un sermone per tutti: piacendogli anche far la parte del sacerdote biblico, non soltanto per la bella barba fluente, l'alta statura, l'ampia fronte, gli occhi vivissimi e indagatori, ma anche per una curiosa iniziazione giovanile, compiuta ad Alessandria d'Egitto in mezzo alle colonie ebraiche. Si è molto parlato di Pea « anarchico », ma certo assai più dell'anarchismo fu determinante per lui quella conoscenza approfondita del Vecchio Testamento; e infatti, pur con qualche tendenza libertaria, egli fu soprattutto uomo d'ordine, scrupoloso osservante delle Leggi: purché gli apparissero giuste.

Con Pea andai sempre d'accordo; e si venne in tanta confidenza da scambiarsi le nostre ambascie, le nostre difficoltà, i nostri guai piccoli e grandi, ma con gli altri non voleva che ne dicessi nulla, aveva anzi una specie di mania per il segreto, o forse la civetteria di non svelarsi mai di fronte a gente in apparenza amica ma non interamente fidata; e anche se teneva in tasca certe cambiali che gli bruciavano come mandati di cattura, con i tipi che non gli andavano a genio si mostrava del tutto fiducioso e allegro. Qualcosa di simile avveniva quando durante la guerra, ascoltava i bollettini alla radio: si alzava in piedi, assumeva un'aria compunta, faceva perfino cenni di approvazione con la testa, ma mi strizzava l'occhio in tal maniera che tutti se ne accorgevano; e per fortuna nei caffè dove andava, al Forte, a Viareggio o a Lucca, i clienti abituali dovevano pensarla come lui, altrimenti qualche zelante o qualche spione ci avrebbe denunciati tutti quanti.

Al caffè, come è noto, Pea lavorava, riempiendo certi fogliettini scombinati con una scrittura larga, disuguale, di apparenza provvisoria, che poi una giovane segretaria amorosamente decifrava e ricopiava a macchina. Ma non ci fu una sola volta che, sorpreso dal mio arrivo, non smettesse subito di scrivere riponendo tutte quelle carte in una vecchia busta e nascondendosela in tasca: forse per innato pudore, o forse perché in lui l'ispirazione era un dono quasi costante, da lasciare e da riprendere in qualsiasi momento. Da quei foglietti, infatti, uscirono alcune fra le più fresche, più fragranti prose moderne italiane; e non uscirono a caso, perché Pea era ben consapevole del loro valore, assaporava prima di ogni altro i periodi meglio riusciti, le immagini più nuove, le osservazioni più acute, la vitalità dei personaggi; ed era ben certo che altri scrittori, più di lui celebrati, fin lì non avrebbero mai potuto arrivare. I suoi giudizi letterari, del resto, non peccavano mai di eccessiva indulgenza, ed era incredibile come quell'autodidatta che aveva imparato a leggere e scrivere a quattordici anni, sapesse definire in una battuta, con precisione esemplare, un libro o uno scrittore, magari stranieri, di cui aveva letto sì e no un paio di pagine. Certe definizioni su un Kafka o un Hemingway, le udii per la prima volta dalla sua bocca; e ancora oggi mi sembrano esatte.

Altro tratto singolare di Pea era il suo atteggiamento davanti alle donne. Fin da giovane dovette sentire l'ossessione del peccato, e per lui peccare significava soprattutto aver relazioni non lecite con donne; strumenti più o meno tutte, del demonio (e del demonio

parlava sempre come di un personaggio concreto, alla maniera popolana, o, per usare un suo termine, bifolchina). Ma nessuno sapeva meglio di lui descrivere la bellezza, la procacità, il potere di seduzione di una donna; e a leggere certe sue pagine dopo di aver ascoltato i suoi anatemi, si rimaneva alquanto perplessi. I giovani, ai quali aveva dato facoltà di esprimersi apertamente, talvolta lo accusavano, tra lo scherzo e il dispetto, di ipocrisia; ed egli si schermiva appena, ma certo nell'intimo doveva soffrire, ben sapendo quanto fossero sincere una rinuncia, una sobrietà di costumi che si era imposte e da sempre, per ragioni altamente morali e non per bigotteria. Una volta mi chiese se anche il sognar di donne poteva considerarsi un peccato; ma me lo chiese con quella sua maniera sorniona di porre una domanda alla quale aveva già per proprio conto risposto; e a malgrado del poco peso che io davo alla faccenda, mi disse che per lui, senza il minimo dubbio, era un peccato e grave.

Appena veniva un giovane a chiedergli consiglio su una questione d'amore, Pea lo fulminava: « Sta' lontano dalle donne, disgraziato!... Sta' lontano dal diavolo! ». Ma sul suo volto passava come un'ombra non sapevi se ironica o amara; e io ne rimanevo turbato, sapendo per antica consuetudine come quell'uomo accettasse dalla vita ogni sacrificio, e come non fosse un pessimista, né un ottimista, ma uno spirito tutto dedicato alla saggezza e alla più fiorita poesia: se quell'ombra si era palesata, voleva dire che saggezza e poesia non sempre bastavano a rasserenarlo del tutto.

Uomini come Pea non ne verranno più, forse. Troppo cambiato è il mondo, e nessuno sembra più capace di crearsi la propria indipendenza nel cantuccio di un caffè di provincia, contento di sentirsi libero di fronte a se stesso. Quando Pea morì, mi parve che tutta un'epoca si chiudesse; e vidi noialtri, al Caffè Roma di Forte dei Marmi, come una piccola colonia di sopravvissuti.

MARCEL PROUST, OGGI, A CENT'ANNI DALLA NASCITA

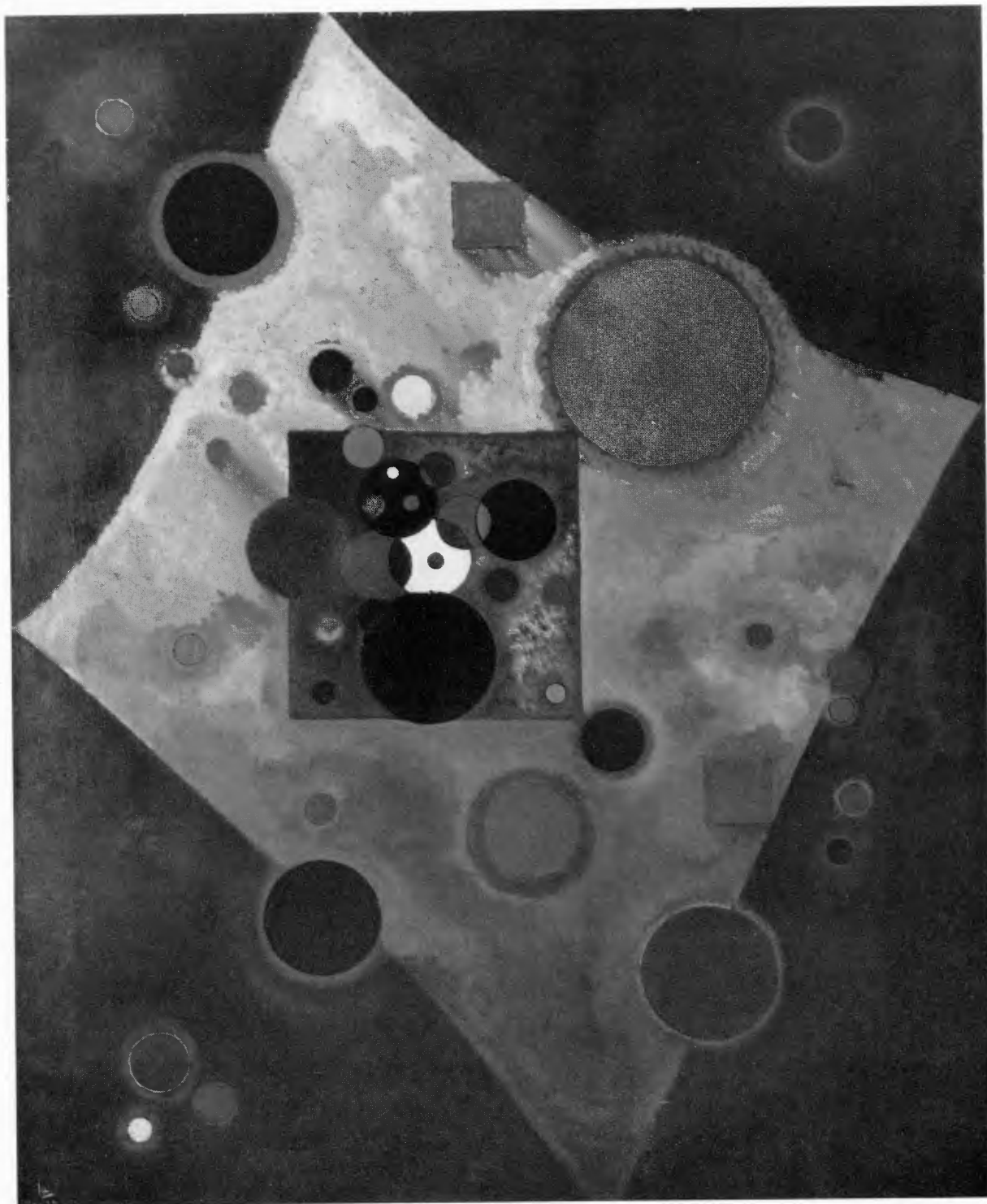
da « Piccolo Pianeta » andato in onda per il Terzo programma il 30 aprile 1971

REDATTORE: ADRIANO SERONI - SONO INTERVENUTI: GUIDO NERI,
JACQUELINE RISSET, MARIO LUZI

REDAZIONE — *Nell'ambito dell'anno proustiano un numero speciale di « Piccolo Pianeta » è una sorta di pezzo d'obbligo. Del resto la data del 10 luglio 1871, giorno di nascita di Marcel Proust, è stata a più riprese rievocata dalle pagine letterarie dei quotidiani e dai rotocalchi. Contributi di una certa solidità — fra gli altri un felicissimo articolo di Giovanni Macchia — si sono alternati a shows di carattere abbastanza discutibile, fino ai limiti del varietà, talvolta, o dell'impressione autobiografica.*

Il nostro contributo è abbastanza essenziale, forse apparirà di tono troppo tenuto dato il mezzo di cui si serve, ma lo scrittore celebrato non si presta a manipolazioni leggere. Tocchiamo tre punti fondamentali: primo, Proust e la critica. Ce ne parla Guido Neri.

GUIDO NERI — Nel panorama degli studi proustiani degli ultimi dieci anni non mancano imprese di grande impegno, ma certi libri come quelli di George Poulet e di Gilles Deleuze valgono, forse meglio di altri e con estrema semplicità di mezzi, a far sentire quanto il testo proustiano sia tuttora un testo in movimento, un testo in piena attività. Testo che si è andato progressivamente svincolando da tutta una serie di correlazioni costrittive coi dati dell'esperienza vissuta, dalla fruizione più grezza ed esterna della *recherche* come semplice trasposizione della biografia dell'autore, a una interpretazione più scaltrita e libera, ma ancora condizionata da uno schema esistenziale, per cui la ricchezza dell'opera resterebbe chiusa dentro la finzione romanzesca di un'ascesi estrema, tragica, irripetibile, di una progressione al termine della quale l'eroe della storia, eclissandosi nell'atto stesso di conseguire la salvezza, lascia il lettore solo in presenza di un monumentale antefatto, sconcertato nello scoprirsi compiaciuto e commosso da quelle immagini che il demiurgo ha lasciato dietro di sé come residui o strumenti della sua ricerca. Oggi la vita di Proust è ormai abbastanza lontana da consentirci di non sovrapporre più la concentrazione eroica e patetica, che



5 - Wassily Kandinsky: *Accento rosa* (1926)



6 - Paul Klee: *Streghe della terra* (1938)

negli anni di quella vita ha reso possibile il prodursi dell'opera al clima e al disegno interno dell'opera, ben diversamente articolati e distesi in un itinerario sostanziato in ogni senso di concentrazione e di dispersione, di finalizzazione e di disponibilità, di coerenza e di discontinuità e perfino di presenza e di assenza.

Ancora una volta, anche nel caso della *Recherche*, l'autore ha esercitato una sorta di temporanea prerogativa sull'interpretazione dell'opera, facendo pesare su di essa l'impronta della sua biografia e della sua psicologia personale e inoltre fornendo, direttamente o indirettamente, una serie di indicazioni interpretative rivolte ad affrettare i tempi di ricezione dell'opera, stimolando la naturale inerzia e incomprendimento dei lettori. Indicazioni non solo legittime, ma penetranti e spesso insostituibili, solo che, come ogni dichiarazione di qualsiasi provenienza, sono ovviamente parziali, unilaterali e soprattutto meritano un ulteriore lavoro di interpretazione.

Così, per fare un esempio che costituisce anche un problema di ordine generale, quando Proust nelle *Lettere a Rivière* e altrove insiste sul carattere non divagante, ma saldamente e attentamente organizzato della sua costruzione narrativa, il suggerimento è chiaro se si tiene presente il tipo di lettura spontanea e sensibilistica che qui era posto in questione, ma poi il problema comincia a porsi veramente quando ci domandiamo, ad esempio con Gilles Deleuze, che tipo di strutturazione Proust ha inventato per la *Recherche* e in rapporto a quali specifiche spinte destrutturanti. Oggi più che mai il testo proustiano sembra ispirare, alimentare, accogliere un dialogo mobilissimo di letture fresche, rigorose, radicali. Le sue stesse nozioni chiave sembrano disporsi in una luce nuova, rivelano una singolare capacità di spezzare la loro prima accezione e di riproporsi in una versione apparentemente opposta, a volte in sorprendente sintonia con modi attuali di pensiero.

Il libro di George Poulet è del 1963 e si intitola *L'espace proustien*. Il metodo di Poulet, già applicato a Proust anche nell'ultimo capitolo del primo volume di *Etudes sur le temps humain*, consiste nella definizione di principi o problematiche unitarie all'interno di una o più esperienze letterarie e nella loro articolazione interna a diversi livelli testuali. I saggi di Poulet tendono a risolversi in semplici letture limpide e lineari quanto più coerentemente calcolate, in serie di citazioni ordinate e composte con attenta adesione. Scegliere lo spazio come nozione guida per una proposta di lettura della *Recherche* significa contraddire formalmente al luogo comune interpretativo che fa del tempo la categoria privilegiata del mondo proustiano e significa risollevare il problema del rapporto tra i criteri compositivi della *Recherche* e i concetti di tempo e di durata propri del pensiero di Bergson. Poulet, citando passi del resto notissimi, mostra facilmente non solo che i procedimenti di spazializzazione del tempo sottoposti a critica da Bergson sono presenti e ricorrenti nel testo proustiano, ma soprattutto che vi svolgono una funzione essenziale sia dal punto di vista della ricerca della

verità, sia sul piano della composizione immaginaria e della strategia delle associazioni, sia infine dal punto di vista dell'armonia strettamente estetica, figurativa del testo. Un capovolgimento così radicale di posizioni potrebbe sembrare perfino troppo facile per essere credibile, se ci fermassimo troppo alla considerazione delle opposizioni tra concetti astratti e se trascurassimo il dinamismo e lo scambio di risonanze che si producono nel contesto vivo dell'opera. Il saggio di Poulet non vuole essere una provocazione polemica, non ha l'arroganza dialettica di una scoperta, è l'esperimentazione concreta di una lettura, la semplice evidenziazione di una prospettiva insolita. Formalmente è un'inversione di rotta, ma si risolve nella definizione di un piano diverso di organizzazione dei significati. Piano più complesso e più ricco; infatti una lettura orientata sul modello della continuità temporale tende a ridurre la ricerca del tempo perduto a una successione imperscrutabile di illuminazioni e di spessori oscuri sul filo di un'esperienza tutta interiorizzata. La spazializzazione del tempo è invece la forma in cui si integrano alla ricerca anche il negativo e il discontinuo. La legge di progressione della ricerca è giusta apposizione, discontinuità. Una inclinazione parallela verso il discontinuo della struttura proustiana si ritrova nel libro di Gilles Deleuze *Proust et le signe* uscito nel 1964, tradotto in italiano nel '67 presso Einaudi e ripubblicato nel '70 in Francia con l'aggiunta di un ampio capitolo. Anche Deleuze, nel dibattito proustiano, ha un suo idolo da abbattere. Ecco le prime righe del suo libro: « In che cosa consiste l'unità di *A la recherche du temps perdu*? Sappiamo almeno in che cosa non consiste: non consiste nella memoria, nel ricordo sia pure involontario ».

Per Deleuze infatti la *Recherche* è una vera e propria ricerca della verità e non si esaurisce nel movimento retrospettivo delle reminiscenze. È orientata verso il futuro, consiste anzi, dice Deleuze, in un « apprentissage », cioè in un progressivo apprendimento o noviziato che conduce di grado in grado, attraverso la decifrazione o traduzione delle apparenze, alla concezione delle essenze. Deleuze riconosce nella *Recherche* una complessa griglia semiologica dove i segni della mondanità, i segni dell'amore, i segni delle qualità sensibili costituiscono altrettanti campi di attraversamento, specificamente differenziati e minati da un intimo paradosso che costituisce il limite e l'esigenza di superamento di ciascuno di essi. Considerando il mondo come un insieme di segni da decifrare, e cioè superando a un tempo l'illusione di un senso oggettivo e l'abbandono a un puro arbitrio soggettivistico, Proust traccia una convergenza verso i segni dell'arte, che comprendono e trasformano tutti gli altri segni in una progressiva tensione verso le essenze. Lo schema è alimentato da una serie di analisi interne sugli aspetti dei singoli campi. I segni della mondanità, per esempio, sono segni vuoti ma vivacissimi, i segni dell'amore obbediscono alle leggi della menzogna e qui Deleuze svolge un'analisi estremamente illuminante sul nesso amore-gelosia-

omosessualità e delinea una complessa teoria del sesso in Proust, modellata su metafore o similitudini vegetali. L'esperienza dei segni si svolge senza ordine sui vari terreni, segue un andamento diseguale e prevalentemente negativo, ma sfugge alle astrattezze di un sapere metodico, come alle ambiguità di un'ascesi. In Proust Deleuze precisa una critica ai modi del sapere filosofico, un sapere cioè che fa assegnamento sulle semplici sequele di un progetto volenteroso e disinteressato di verità. Per Proust la verità può essere perseguita solo attraverso la casualità degli incontri e delle contingenze e solo sotto la pressione di una necessità, di una violenza. Solo l'incontro e la violenza garantiscono l'autenticità di una verità acquisita. Come l'apprentissage procede su varie linee in modo incontrollato, contrastato, discontinuo, così è discontinua, molteplice, contrastata l'immagine del tempo che ne risulta e la forma stessa dell'opera. Forse, dice Deleuze, il tempo è proprio questo, l'esistenza ultima di parti di grandezza e forma diversa che non si lasciano adattare, che non si sviluppano allo stesso ritmo e che il fiume dello stile non trascina alla stessa velocità. L'ordine del cosmo è crollato, frantumato in catene associative e punti di vista non comunicanti tra loro; il linguaggio dei segni si mette a parlare di per sé, ridotto alle risorse della sventura e della menzogna, non si fonda più su un logos sussistente, solo la struttura formale dell'opera d'arte sarà in grado di decifrare il materiale frammentario che essa utilizza senza referenze ulteriori, senza griglie allegoriche o analogiche.

REDAZIONE — *Secondo punto: Proust e la cultura francese oggi. Ascoltiamo su questo argomento Jacqueline Risset.*

JACQUELINE RISSET — Per definire i rapporti tra Proust e la letteratura francese del XX secolo, viene naturale ricorrere ad alcune metafore tra le più frequenti nella *Recherche*, quelle prese dal vocabolario delle arti o da quello delle sarte — del « trompe-l'œil », del « porte-à-faux », dello *sbieco* delle stoffe — metafore che indicano tutte un contatto difficile, quasi mancato, e in ogni modo trasversale. Proust è stato, certo, riconosciuto assai presto « grande scrittore ». Ma rimane senza discepoli. Nessun autore contemporaneo lo reclama come modello o maestro; nessuno lo rivendica come il suo *Bergotte*. I critici esaltano la sua « modernità », l'arditezza della *Recherche* (Blanchot, Poulet, Deleuze). Ma gli scrittori rimangono stranamente silenziosi, o, quando parlano, appaiono stranamente ambigui. È stato Gide ad inaugurare la serie degli incontri mancati, con il suo famoso rifiuto del manoscritto di *Du côté de chez Swann*. Facendosi il difensore dell'ortodossia della letteratura, Gide giudica Proust un mondano, uno « snob », e la sua opera un testo « scritto male ».

Valéry, nel numero di omaggio della « Nouvelle Revue Française » del gennaio 1923, subito dopo la morte di Proust, diceva di conoscerlo pochissimo e di sentirsi molto

lontano da lui, a causa della sua fondamentale avversione per il genere romanzo (benché della *Recherche* evocasse, di sfuggita, « l'attività del tessuto del suo testo »). Conoscendo la formula valeriana di condanna del romanzo: « la marchesa uscì alle cinque », viene da pensare che la *Recherche du temps perdu* non era forse per Valéry molto più di un seguito di marchese occupate ad uscire a tutte le ore del tempo perduto. I surrealisti, presi dall'urgenza di ripudiare in blocco la letteratura e la società loro contemporanea, si proibivano di leggere Proust; non avevano tempo per scavare sotto la superficie liscia dell'opera e scoprire l'erosione sicura, la « dispersione di atomi » (secondo l'espressione di Jacques Rivière) che essa in realtà provocava. I surrealisti ignorarono per gli stessi motivi Proust e Mallarmé; anche se Philippe Soupault, per avere avvicinato l'autore della *Recherche*, era rimasto colpito dalla sua scienza — quasi surrealista — delle « coincidenze ».

Più recentemente, gli esistenzialisti, situati in una problematica della « libertà », assolutamente estranea a Proust, hanno giudicato la sua opera secondo la doppia immagine corrente, di una cronaca della vecchia società e di un canto poetico della memoria. Infine, il *Nouveau Roman*, occupato ad inseguire un rinnovamento radicale della letteratura e la produzione di un antiromanzo, è stato portato a rigettare Proust nelle tenebre di una letteratura ancora legata a criteri di rappresentazione e di espressione soggettiva. Solo il gruppo *Tel Quel*, forse, pur preferendo Joyce, più « netto », più esente da « ambiguità estetiche », ha riconosciuto la vicinanza e l'importanza del testo di Proust, in cui *lettura* e *scrittura* si fondono in un deciframento unico ed ostinato. Il bilancio appare dunque quasi interamente negativo. Gli scrittori sembrano allontanarsi da Proust e meglio sembra che lo evitino, giustificando il loro atteggiamento con la presunta appartenenza della *Recherche* ad un universo ancora ottocentesco. Ma le cause di questa difficoltà di rapporti sono così semplici o non sono forse più complesse e profonde?

L'opera di Proust esercita — e i suoi lettori lo sanno — una sorta di strana contaminazione. Di fronte ad essa ci si trova ben presto nella situazione stessa del narratore, il quale, uscito dal « salotto Swann », continua nella solitudine « a fabbricare le parole che sarebbero piaciute agli Swann ». Essendo quello di Proust un testo circolare, che rimanda a se stesso, chi scrive partendo dalla *Recherche* si trova inevitabilmente di fronte al desiderio e alla necessità di riscrivere la *Recherche*, mentre per cominciare a pensare o a scrivere in maniera autonoma è necessario un atto di stacco violento, sono necessari il tradimento e l'oblio. Proust può forse essere avvicinato e « seguito » soltanto se — come fa Ponge — si trasporta in un altro registro il rigore analitico della *Recherche*, oppure se — come fa Bataille — si compie quell'atto violento di lettura che, sotto la bellezza delle frasi, sotto l'unità del lungo e affascinante discorso, scopre la messa in giuoco, la discontinuità e la frammentarietà irrecuperabile.

REDAZIONE — *Infine un terzo punto: Proust e la cultura italiana, attraverso la testimonianza di Mario Luzi.*

MARIO LUZI — Se si tratta dell'intelligenza critica dell'arte proustiana il discorso è abbastanza semplice. Il valore e il fascino di Proust furono avvertiti ben presto. Tutto il piccolo mondo che si aggirò intorno alla rivista *Solaria*, tra gli Anni Venti e i Trenta, andò anche più in là e sentì nella *Recherche* come il fondamento di una riforma artistica ricca di possibili conseguenze. Proust diventò un tema di riflessioni estetiche non meno che critiche. Proprio intorno a quella rivista agirono e si maturarono gli uomini che ne avrebbero dato le più penetranti interpretazioni: Giacomo Debenedetti, nella sua straordinaria disponibilità a seguire le avventure profonde della psiche e a rintracciarne il senso, la rivelazione oscura; Gianfranco Contini, che dell'analisi stilistica, del processo di elaborazione ha tratto illuminanti scoperte sul regime interno dell'opera, sulla sostanza profonda e sulla natura dei suoi elementi attivi poetici. Si deve soprattutto a questi due critici se la *Recherche* si trasformò, nella considerazione italiana, in un universo più complesso e creativo di quanto fosse apparsa ai primi lettori, che l'avevano scambiata per un'opera intimistica ripiegata sul ricordo. Ma a correggere l'equivoco sulla memoria proustiana, a scoprirne il valore di conoscenza totale contribuirono anche gli scritti di Carlo Bo e di Giovanni Macchia. Naturalmente il riferimento a questi quattro critici, diciamo così cardinali, non esclude l'importanza di molti altri studi accademici e non.

Intorno a questo lavoro e sempre intorno all'asse principale di *Solaria*, si enucleò anche una poetica della memoria, conseguenza estetica dunque dell'importanza annessa dalla critica alla *Recherche*, una poetica che è stata determinante e quasi comune tra gli scrittori degli Anni Trenta.

A questo punto, confesso, il discorso diventa sfuggente, l'assunto quasi inafferrabile. Abbiamo parlato di poetica della memoria come di un orizzonte aperto dalla lettura di Proust, ma, se poi andiamo a vedere, quella poetica della memoria è più che altro un luogo convenuto della critica degli Anni Trenta e Quaranta, ben poco insomma di definibile e di sostanziale. Tutto quello che aveva qualche rapporto con la scoperta del passato, e magari con l'illuminazione attraverso il recupero degli anni, perfino tutto ciò che aveva relazione con l'operazione del ricordare, la dilettezzazione della memoria sulla traccia di immagini e sensi sommersi dal tempo, tutto questo dicevo andò sotto la generica etichetta di « poetica della memoria », da Bonsanti a Benedetti a Quarantotti Gambini.

Che cosa c'era di realmente attinente con una poetica della memoria in questi scrittori? O meglio, in che cosa la memoria come campo e come attività aveva gli attributi che Proust attribuisce alla sua, sulla scorta o in sintonia con le rivelazioni di Bergson? Non mi sento di dare una risposta così su due piedi a questo quesito: in ogni caso

stava proprio lì il senso della apertura proustiana. L'elegia della memoria esisteva anche prima.

Un caso a parte mi pare quello di Bilenchi, quando passò dai primi secchi racconti al rallentato di *Anna e Bruno*, del *Conservatorio di Santa Teresa* e poi ai due ultimi grandi racconti *l'Elasticità* e *La miseria*. Bilenchi non è per nulla un elegiaco e neppure un memorialista; la sua mira è puntata nettamente sulla realtà, che però non può essere tale, non può essere realtà finché non se ne scopre il mistero, la poesia.

E tuttavia, lontano com'è dall'ordine ciclico e tanto più dalla filosofia di Proust, in lui più che in altri il vertiginoso potere della memoria involontaria e creatrice lavora e non certo all'evocazione, ma all'approfondimento del reale. Un altro caso particolare è, mi pare, quello di Lampedusa, dove si potrebbe rintracciare un modello proustiano soprattutto nella lettura geroglifica della vita sotto la signoria del tempo, tempo dissolutore però, tempo senza il doloroso riscatto del grande Marcel. Forse quello di Lampedusa è l'ultimo esempio ritardato di influsso diretto e sia pure un po' defilato dalla lezione centrale, ma vorrei non si sottovalutasse la presenza di Proust in un campo fin qui trascurato, voglio dire quello della poesia di Saba e di Montale. In Saba nel modo più chiarificato di progressione, dal sintomo alla coscienza, dalla memoria oscura alla sapienza; in Montale le numerose *madeleines*, i fitti lampeggiamenti che trasforano l'oscurità del tempo — il tempo perduto — non illuminano, ma arrovellano il tempo ritrovato.

Mi pare che Proust, più che aprire una breccia come si poteva pensare, abbia da noi rappresentato un grande tema, capillarmente articolato e capillarmente ricevuto ed elaborato. Certo è un sottofondo che ha arricchito la nostra letteratura, la nostra cultura, il che forse è l'esito più profondo e durevole che uno scrittore possa sperare.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Su fondamenti invisibili di Luzi

Quando, nel 1963, apparve *Nel magma* non fumo in pochi a salutare l'avvento di un nuovo Luzi: « nuovo », ma non rivoluzionario, perché notoriamente il poeta si è sempre accostato alle sue più riuscite soluzioni in maniera cauta, tenendo ben fermi i piedi nel territorio conquistato prima di procedere oltre. Muovendosi su un arco di riflessioni che tendono alle categorie universali (la vita, la natura e la storia, la fede, l'essere e l'esistere, la *polis*, la metamorfosi e l'immobilità), Luzi si distingue dai velleitari, che si applicano senza successo ad una simile tematica, per un uso sapientissimo di un'ars combinatoria di limitati elementi-chiave, che vengono a costituire una specie di griglia adamantina atta ad ingabbiare la sfuggente materia del canto. E con questo non si vuol certo insinuare che esistano in Luzi soluzioni espressive predeterminate, quasi che, una volta accertata una permanenza di immagini dalla *plaque* di esordio *La barca (Canti)*, Guanda, Modena 1935 a quella dell'approdo attuale, *Su fondamenti invisibili*, Rizzoli, Milano 1971, si volesse porre l'accento piuttosto sulla continuità, quasi il « manierismo » di Luzi, che sui continui strappi, gli irreversibili acquisti. Anzi, specie dalle poesie raccolte in *Dal fondo delle campagne* e *Nel magma* emerge un singolare concrescere della scrittura luziana di pari

passo con i contenuti investiti, quasi luce del giorno che ciclicamente torna a rivelare le medesime cose, ogni volta la stessa, ogni volta diversa.

Non si deve quindi, di fronte all'esperienza di Luzi, « voltare tranquillamente pagina »: tanto più ora, davanti a *Su fondamenti invisibili* che per continuo scoccare di immagini, in escursioni da subacqueo, e per quel suo tono fermo di canto meditativo, si pone sulle frontiere più avanzate della ricerca poetica, compiuta dalla sua generazione, non solo in Europa. Certo sarà da vedere se l'opposizione fra linguaggio indeterminato o sperimentale (identificabile, secondo il Luzi teorico, in Berchet) e linguaggio determinato (identificabile in Leopardi), acuta e giusta in linea di diritto, lo sia altrettanto in linea di fatto, cioè nella pratica di chi tende ad escludere ogni elemento linguistico sospetto di perenzione.

Su fondamenti invisibili è introdotto da tre poesie, che, si direbbe, propongono i temi, e scandito in tre poemi, composti negli ultimi anni dal '67 in poi. Si tratta di un libro tutt'altro che « oscuro », ermetico: eppure, sostenuto da un fiato inesausto, specie nelle parti poematiche, non risulta consumabile a lettura corriva. Non per niente lo stesso Luzi ha avvertito la necessità di offrire al lettore « un labile filo di Arianna » per quanto riguarda la strutturazione dei tre poemi: presumo di avere qualche responsabilità nell'avere istigato il poeta a rivelare i passaggi di questi poemi, specie per *Il pensiero fluttuante della felicità* (in una prima stesura proustianamente *intermittente*), tanto più che si trattava di poesie sgorgate non in vista di un

definitivo disegno, ma quasi naturalmente calamitate in un secondo tempo verso un centro organizzatore. Così, le tre poesie dell'inizio appaiono come delle monadi che hanno resistito al risucchio del « gorgo » poematico, sono state scelte come *bors-d'œuvre*, avrebbero potuto essere intercalate fra i tre poemi, oppure costituire la conclusione, la post-face. Nella prima, *Il fiume*, rivolto all'interlocutore compare il tema del labirinto (significativo che questo interlocutore esiti fra « compagno fedele o ombra », precludendo alle oscillazioni di *Il pensiero*, fra « lemure o zombo », « salmista o amante », ecc.), per concludersi con lo spettacolo della creazione da parte della vita dell'unità nel molteplice; nella seconda *Per mare*, dopo l'*incipit* che tratta della scienza come « oblio d'ogni sapere », « riacquisto d'infanzia » (riattaccandosi alla lontana al movimento VII 2 del terzo poema, alla « parte bambina dell'anima, la parte cucciola ») il *cursus* narrativo che sostiene il componimento (« Si naviga tra Sardegna e Corsica. / C'è un po' di mare / e la barca approata scarricchia ») viene slogato da una mutazione, particolarmente incisiva e significante, costituita dal verso « È passato agosto. Siamo alla rottura dei tempi »; infine in *Vita fedele alla vita* la consueta mossa dubitativa, sull'orlo del montaliano « crepaccio », viene superata nella clausola finale, *tranchante* e asseverativa come, poche altre volte « sebbene non importi, sebbene sia la nostra vita e basta ».

E veniamo ora ai tre poemi, *Il pensiero fluttuante della felicità*, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, *Il gorgo di salute e malattia*: sono divisi in sette parti, che a loro volta presentano altre suddivisioni interne (da due a cinque), alternandosi sezioni tipograficamente distinte dal tondo e dal corsivo. Sotto cova una riflessione saggistica, ma il modo di formare è squisitamente narrativo, con il balenare di epifanie, dissolvenze, interni, slarghi paesistici e così via. I sentimenti dell'individuo sono messi a confronto con quelli dell'altro (interlocutore vero o sognato, spesso la donna), con gli eventi della storia, sullo sfondo particolare del mutamento delle condizioni della convivenza civile e sullo sfondo generale di un confronto di civiltà, fra Occidente e Oriente: la chiesa (significativa

l'invocazione messa in esergo a VI del poema sulla metamorfosi, « Chiesa, chiesa... » da una *chanson* di Giovanna Marini, che prosegue « tu m'hai creato, tu m'hai distrutto »), la scienza, la politica, la contestazione.

Il punto di attracco più certo dei primi due poemi consiste nel privilegio del primo polo dell'alternativa esplicitata in un emistichio della poesia *Las animas* di *Onore del vero*, cioè « la conoscenza per ardore », qui anzi la piena reciprocità e l'immedesimazione con l'altro:

*presto l'occhio non serve più, rimane
la conoscenza per ardore o il buio*

Ma sarà bene rendere conto sommario delle nevature dei poemi, avvertendo che l'ermeneutica luziana (che conta già tre ampie monografie) dovrà cercare di non gettare la spugna prima di aver reso conto del senso generale dei poemi, della coerenza che sostiene la catena delle immagini, della logica delle transizioni.

Il pensiero fluttuante della felicità: I 1 c'è una tipica situazione già apparsa nelle poesie di *Nel magma*, cioè un dialogo dell'anima con se stessa, fra il sonno e la veglia, sul far dell'alba; propone subito il tema del « sorso di felicità », pensiero intermittente, lepre fuggitiva di cui s'insegue la identità, sempre cangiante, aspecifica, che si concretizza nell'immagine dell'« acqua meravigliosa » raccolta in « due mani fini e trepide » (di donna, naturalmente); I 2 fuga nel passato dalla felicità, riaggancio; I 3 in corsivo l'apparizione della « signora della casa », di cui comincia il « romanzo per immagini ». II 1 romanzo di « lei troppo coccolata », in un doloroso scambio di sguardi d'intesa; II 2 carnevale sul lungomare (a Viareggio); II 3 « l'anima non anima » che dubita che la felicità non sia questo soltanto; III 1 felicità nella storia: non c'è, secondo il pensiero che un po' specula e un po' farnetica, magari c'è la giustizia, come ci può suggerire una riflessione in pieno luglio, intrigata in una città rinascimentale, poniamo ad Urbino, dove è « tutto esatto, tutto concluso in armonia », ma dove dietro la magnificenza di un principe affiora la miseria dei suoi servi; III 2 violenza nella storia; III 3 riprende il romanzo

della donna (in corsivo), con l'immagine del suo
l'Arno) dove i vogatori
fanno la loro prima uscita primaverile, con il poeta
che insegue « il punto del passato » che include
ed elimina questo presente. Il quarto tempo del
poema detiene il compito che nello schema metrico
della ballata era affidato alla « mutazione »: IV 1
la donna, stilnovisticamente o preraffaelliticamente
assunta in una « spera di sole » viene contemplata
seduta in un caffè all'aperto; IV 2 riflessione sulla
gioia-felicità, faticoso inizio sulla via della persua-
sione; IV 3 intermezzo in corsivo, con la regina
del viaggio che impone una sosta, una pausa. Il
quinto tempo porta avanti con risoluzione l'itine-
rario della reciprocità, della completa immedesi-
mazione operata dalla conoscenza per ardore, cioè
dall'amore: V 1 parole di salmista o di amante
per esprimere questo lento compenetrarsi fra i due;
V 2 dai cunicoli, dall'enigma, comincia a balzare,
pur molata dal dubbio, la possibilità; V 3:

*L'intelligenza tra due
quando tramutata in grazia si guardano
e si scambiano come offerta
con nitore di mandorla mondata
il senso preciso delle cose spiccato alla loro alba
e cantano l'unisono, il concorde
di là dal dialogo, di là dal diverbio...*

VI 1 esitazione, « una certezza oscura più del
dubbio »; VI 2 fuori del tempo; VI 3 dono del-
l'altro. VII 1 testimonianza dell'amore eterno;
VII 2 interruzione, non senza un confronto fra il
poeta e lo scienziato, per non parlare di altre più
impenetrabili ed inquietanti apparizioni, « dalla
faccia di quisling », testimoni, giudici o giusti-
zieri: « Non prevarranno, mi dice la mia anima
fatta anima » (in un commento all'epistola di San
Paolo ai Corinti, I 14, dal titolo *Glossolalia e pro-
fezia*, pubblicata sul n. 8 di « Il bimestre » [1970]
Luzi scrive a questo proposito: « Lo scienziato
che segue la sua trafila di ipotesi e di verifiche e
investendosi della legge di causa ed effetto, anzi
essendone tanto assorbito da identificarsi, fa
scattare senza altri pensieri il meccanismo delle
possibilità teoriche e pratiche, sente di lavorare per

la conoscenza e stupisce che su questo lavoro si
possano insinuare sospetti, o anche soltanto susci-
tare degli interrogativi »).

Ed ora *Nel corpo oscuro della metamorfosi*: il tema
della trasformazione, tipico del pensiero occiden-
tale, bene assorbito dal Luzi, anche agli inizi,
quando era molto impressionato dalla poesia di
Rilke (cui dedicò una nota nel '38 a proposito
della traduzione di Traverso, nel numero di mag-
gio di « Il Frontespizio »), di quel Rilke che in
Elegie duinesi parla di « atto di fede totale » che
« ci riconcilia con la vita in un consenso entusia-
stico alla sua legge di trasformazione incessante »;
ma da allora il pensiero e la poesia di Luzi si sono
correlativamente molto ampliati, articolati, « tra-
sformati ». I 1 l'inizio richiama una tesi cara alla
riflessione degli intellettuali più impegnati del
nostro secolo, di Gramsci in particolare, sulla frat-
tura tipica del mondo occidentale, tra il pensiero
e la vita (dove l'immagine dello « sconfitto ma-
estro d'Occidente » con i due occhi di lui-uccelletto
forse del bestiario montaliano); I 2 dall'universale
al particolare, con l'emergente figurazione di Fi-
renze sotto l'alluvione, simbolo della rovina della
« polis » (su cui Luzi ha intessuto le sue medi-
tazioni nel saggio su *La città di Dino*, cioè la città
del Compagni, Firenze, decaduta da polis); I 3 con-
tiene l'implicazione dell'immagine precedente, del-
la città come un acquario, con gli uomini-pesce
che s'incrociano muti. Una madre prende per mano
il figlio, epifania della polarità femminile, presenza
costante lungo tutto il poema:

*E ora lei che con lo sguardo perduto
affiora in superficie
sdrucendo una pellicola di pioggia
dal profondo della città pescosa...*

A questo punto mi sembra utile un indugio « ge-
netico »: questa immagine dell'uomo-pesce, coniu-
gata con la polarità femminile, credo abbia in Luzi
un'origine curiosa, che suppongo non sia indiscre-
zione rivelare, tanto più che l'amico poeta non me
la smentisce (anche se ora non la riconosce come
consua o comunque intenzionale ed allusiva). Di-
versi anni fa Luzi ha tenuto un corso universi-
tario su Michelet: una mattina che se ne parlava

per le vie di Firenze (sette o otto anni fa) mi venne fatto di chiedergli che cosa ne pensasse del *Michelet par lui-même* di Roland Barthes (Paris 1954), presso alcuni estimatori in odore di avere quasi previsto alcune note del *Journal* pubblicate successivamente. Luzi era stato colpito dall'isolamento operato da Barthes sui testi di Michelet dell'immagine dell'*homme-poisson*, che riuscì subito a collocare nel quadro più ampio del motivo di *Le vaisseau hollandais* di p. 27: « Pour Michelet, le vaisseau hollandais est le lieu idéal de la famille. Cet objet concave et plein, cette espèce d'œuf solide suspendu dans l'élément lisse des eaux, échangeant sans cesse l'humidité des lavages et la liquidité de l'atmosphère, c'est l'image délicieuse de l'homogène. Voilà le grand thème micheletiste posé, celui d'un monde sans couture », in cui si inserisce la notazione di p. 31 su *L'eau-poisson*: « Aller de l'eau molle, visqueuse, ni fluide, ni formée, ou poisson transparent qui semble naître d'elle, c'est allonger sa main sur une absence de couture et s'étendre soi-même tout au long de ce lisse idéal. Aussi, dans cette instabilité de la matière, si délicieuse à M., une substance est privilégiée: l'eau [...] M. a souvent parlé du monde-Poisson et il l'a toujours associé au monde-Femme » (con la congruente scelta antologica dei brani a pp. 38-39 *Eau ou poisson?* da *La Mer*, II 2, 1861, p. 111; a p. 41 *Hommes-cailloux, hommes-poissons* da *La Bible de l'Humanité* II 2, 1864, p. 310 n., nonché *La Femme-Poisson-Colombe*).

Nel poema luziano si tratta di un lampo, ma la motivazione lontana, per me indubbia, dovrebbe farci consapevoli che non è possibile una lettura ingenua e disarmata di questi poemi: un tale *specimen* dovrebbe mettere in guardia da esazioni troppo corrive. II 1 delusione per la rivoluzione mancata, deperimento, corruzione della fede civile, insidiata da tutti i patteggiamenti interiori e dai compromessi; II 2 si ripresenta il romanzo della donna, colta in momenti inautentici, alienanti; II 3 ecco la voce di donna (quella della madre anche, la cui immagine compare anche nella prima sezione del terzo poema, presenza costante nella poesia luziana), quasi impossibile canto di sirena, che chiama fuori del

rovello della storia e dell'azione. III 1 ecco il paesaggio senese delle *enfances* del poeta, ambiguo tra realtà e sogno, ma attivo nel modellare la *forma mentis* dello scrittore; III 2 contrasto fra la parte e l'antiparte dell'anima del poeta, sforzata in direzioni contrapposte nel viaggio della vita, che ruota improvvisamente in un viaggio realmente avvenuto in Oriente; III 3 in corsivo fa la ricomparsa la donna, in un andante narrativo riferibile al viaggio in treno.

Come nel primo poema, anche qui il quarto tempo si configura come « mutazione »: IV 1 metamorfosi violenta, drogata nella storia moderna, contrasto violento di attitudini civili: ma, in concordanza di fase con le ultime riflessioni di Luzi, viene evocata una figura di nocchiero, uso a navigare nelle tempeste, San Paolo; IV 2 appare lo sguardo infante di una persona, che sembra irrevocabilmente contrapporre l'inesauribile creatività dell'universo all'usura della vicenda storica; IV 3 dolorosi accostamenti dell'anima nell'insonnia; IV 4 in un albergo di Leningrado, evocazione del suicidio del poeta Esenin, vittima di questo dramma, di questa nevrosi. V 1 appare la chiesa, confusa e piangente, nel correlato oggettivo di una donna sola e smarrita; V 2 continua il correlato della chiesa che si è staccata da Cristo (per cui nella sua sofferenza ottusa e cieca non ispira nessuna comprensione), nella figura di una donna che ha perduto il suo primo marito nei lager, e ne prova un dolore solo viscerale, non ancora illimpidito e generoso; V 3 intermezzo narrativo su « lei » nella città vuota nel pomeriggio di festa, in riva al fiume; V 4 solitudine della chiesa; V 5 liberatrice l'immagine di Papa Giovanni « sospeso in quel respiro di sisma e fisso non di meno / nella luce di miniera celeste che le è intorno ». VI 1 ritorna, spaesato in oriente, il tema di III 1 del primo poema sulla felicità: « Il risolto della felicità di un'epoca », là si trattava di Urbino, qui della città rupestre di Barzia nel Caucaso, liberamente e fantasticamente rappresentata, là si trattava di un duca di Montefeltro, qui della regina Tamara: anche nel passato non esiste quella felicità che noi, con sguardo da turisti, siamo abituati a spremere dalle splendide testimonianze che

ci restano, ma la vita con le sue alternanze (con le molte ingiustizie) e la storia con il suo dramma; VI 2 [seducente e perenne invito della vita all'«inseguimento»]; VI 3! la donna-Beatrice, modellabile nel mutamento e disponibile alla speranza, piena di fede nel futuro quale depositaria della stessa continuità della vita; VII la conoscenza per ardore come reciprocità vitale in cui si fondono il mutevole e il durevole, la stabilità e la metamorfosi (cfr. il quinto tempo del poema sulla felicità).

Il terzo poema, *Il gorgo di salute e malattia*, riprende molti motivi trattati nei due precedenti (e in genere in molta dell'ultima poesia di Luzi): risulta tutto fuso, forse più degli altri due, in cui è da vedere la matrice di molte invenzioni, che qui giungono sulla pagina stancamente perfette: oltre l'inizio (con l'immagine della madre), è potente la raffigurazione del *boss* dell'era tecnologica che si ha nel secondo tempo e in genere tutta l'idea dell'India a confronto con la nostra civiltà occidentale, decrepita senza essere matura (con la ripresa di temi svolti sotto angolazioni diverse nei precedenti poemi, la violenza nella storia, la rivelazione, ecc.).

Ne risulta un disegno ambizioso, ma sostenuto da un pathos inventivo che ormai distingue la pronuncia luziana dalla gestione più corrente, molto spesso giocata sul registro ironico: direi che Luzi ha qui eliminato alcuni lampi di intellettuale e giocoso distacco che molto saltuariamente si ritrovano nel suo poetare passato, ha con fermezza al limite della cocciutaggine riaffermato quello che secondo lui è sempre stato il carattere preminente della poesia, la sacralità.

***Trasumanar e organizzar* di Pasolini**

Dal canto suo Pier Paolo Pasolini in *Trasumanar e organizzar* (Garzanti 1971) dichiara, nella nota di autopresentazione, di credere come primo principio all'inutilità della poesia: credo sia affermazione leggermente ipocrita, dal momento che la spinta primigenia che ha sempre sostenuto il nevrotico operare di Pasolini è sempre stata di origine pragmatica, tanto che molte rabbiose delu-

sioni che percorrono questo folto libro di composizioni sembrano derivare proprio da un'arresa constatazione di impotenza. Pasolini come poeta non sta attraversando un periodo di grande splendore, né di grande popolarità: forse l'intensa attività cinematografica, forse alcuni articoli critici degli ultimi tempi non precisamente felici, hanno suscitato diffidenze di varia natura nei suoi confronti. Effettivamente molte poesie di *Trasumanar e organizzar* hanno l'aspetto di corrivi appunti, ribadito dal vezzo dei « rifacimenti » della stessa poesia, nonché delle ripetizioni di interi blocchi (per esempio *L'enigma di Pio XII*, forse perché rimasto fin qui inedito, riappare con certi suoi squarci in diverse poesie) e della presentazione a volte francamente sciatta e frettolosa (per esempio la recensione in versi a *Il mondo salvato dai ragazzini* della Morante, non priva di *verve* e di notazioni ed invenzioni acute e pertinenti, conserva ancora le didascalie che aveva nella rivista su cui per la prima volta apparve, tipo: *continua il prossimo numero*). Sì, molte sono poesie scritte con la mano sinistra: Pasolini appare distratto, deconcentrato. Non è che scriva poesie e pensi ad altro: anzi, sembra proprio il contrario: l'attualità lo ustiona e di getto Pasolini la restituisce gridando, contorcendosi, spremendo dalla sua vena enciclopedica e mescolata i toni più teneri, affettuosi, pacati e crepuscolari. Pasolini non sa, non può prendere le distanze: queste sue poesie ci parlano di avvenimenti che sono datati al massimo di due o tre anni, eppure ci parlano con un accento remoto, a volte improbabile. La contestazione, Dutschke, Braibanti, Panagulis, *Il Manifesto*, la logica delle azioni di Claude Bremond, le funzioni di Jakobson, tutti temi assunti con varia tonalità dal poeta (ora polemico, ora ilare, ora ironico) sembrano rappresentare le croci e le delizie di alcuni secoli fa. Al limite una poesia allusiva come *Sineciosi della diaspora*, che si riferisce ad una diagnosi di Fortini che interpretava gran parte del fare poetico di Pasolini sotto le insegne della figura retorica della « sineciosi » (interpretazione da noi ripresa nel 1960 in un saggio vertente specialmente sul Pasolini narratore e saggista) appare quasi più *dentro*. Con questo non si vuol togliere veleno alle posizioni ideologiche di Pasolini,

francamente disagevoli (quindi non demagogiche), impegnato a lottare con le destre, con le sinistre, con i preti e con i laici, con i giovani e con certi extra-parlamentari. Ma ci mette un po' in sospetto il fatto che il poeta sia verbalmente contagiato da alcuni lemmi più caduchi di questi anni come « trionfalismo », oppure che faccia concorrenza a Balestrini nelle sospensioni di senso, nella rinuncia a certe virgole e a certi punti fermi (ma non a tutte, né a tutti). In genere si nota che le poesie più interessanti sono le meno realizzate (e simmetricamente l'*Appendice* al libro primo, pur scontata in molte soluzioni, conserva il livello del migliore Pasolini). Concludendo, anche se *Trasumanar e organizzar* resterà un libro secondario nell'eccezionale attività di Pasolini, non dovrà certo essere accantonato sbrigativamente, omologandolo come « delusivo ». Fra l'altro c'è dentro un'infinità di spunti (non tutti innocui, ma sperperati, buttati via) che se Pasolini si deciderà a « rifare », non due stesure lo stesso giorno (come nel caso di *L'ortodossia*, tutt'e due gigionescamente datate 15 aprile 1970, una la mattina e una la sera, forse), intervallando qualche pausa riflessiva, è certo che il mordente di una volta rivisiterà l'estroso artista. Perché tutto sommato Pasolini resta l'ultimo degli intellettuali a non credere « inutile » la poesia: anche se non sempre la passione è Grazia.

ALDO ROSSI

Narrativa

Offerta speciale

di Giuseppe Cassieri

Giuseppe Cassieri, d'antica famiglia di navigatori, nato a Rodi nel Gargano, si è laureato in filosofia a Firenze; ha scritto nel '52, a ventisei anni, il primo romanzo, *Aria cupa*, indi altri sette, ai quali s'aggiunge ora questo nuovo *Offerta speciale* (editore Feltrinelli). Ha avuto un noviziato non facile: sussiste nel suo narrare una letterarietà che oscilla tra temi di origine veristica, prossimi a un'esperienza diretta, locale, e un'inclinazione a leggere quei temi stessi con un'impostazione

umoristica, razionale, barocca, che non significa però un orientarsi verso una tradizione della narrativa contemporanea diversa da quella di impegno sociale. Le due tendenze risultano pareggiate in un impiego indifferentemente strumentale: come umorismo e satira se pur esaltati in forme o modi barocchi lasciano avvertire il lieve diaframma del divertimento letterario, così la partecipazione, anche commossa, alla pena del vivere delle genti dei suoi paesi s'adatta a un linguaggio corretto e non di rado letterariamente accentuato ma astratto, indice d'una disposizione preminentemente culturale. Tale aspetto è dato seguire da *Aria cupa* a *Il calcinaccio*, del '62, per un decennio circa, e sussiste ancora in *Offerta speciale*. Ma è da riconoscerci una difficoltà che dobbiamo giudicare su piano generale: quella che segnò la fine del neorealismo nell'ultimo dopoguerra, e proprio in conseguenza dell'origine colta di quella fiducia in una possibilità di diretto colloquio, di testimonianza aperta, che s'era presentata a tanti giovani scrittori come scoperta d'una realtà nuova, d'un incontro corale. L'ironia, la satira, e la guida d'un gusto saggistico nella narrativa segnarono l'esito più adeguato, e, con quello, la fine della stagione del neorealismo. Cassieri, che muove di là, tenta la decifrazione delle particolari difficoltà d'una vita sociale, d'una condizione locale, e di trapassi sotto la spinta di fatti più generali, col porre in connessione l'uno con l'altro tema attraverso un equilibrio a livello fantastico, inventivo, e cioè attraverso il decantarsi della satira in esiti umoristici, che diano spazio umano più aperto agli interessi dello scrittore, e un coerente equilibrio ai suoi temi narrativi. È quanto risulta soprattutto in *Offerta speciale*. Il titolo ha un senso ironico: l'« offerta » è l'avvelenamento del mare e delle spiagge del Gargano, da parte di un'impresa di petrolchimica che progetta di costruire lungo quella costa un campoboe per superpetroliere. Gli abitanti si organizzano, si sentono minacciati nel turismo e nelle industrie e commerci loro. Ma ai nativi della costa e dell'interno s'aggiungono categorie diverse di persone, d'altre regioni e nazioni. Così le proteste particolari dei nativi s'allargano, si gon-

fiano, sulla spinta di temi ideologici e retorici: ne scaturisce, nei primi, un regresso verso mozioni incontrollate d'umori astrattamente nostalgici, che s'intrecciano con la spicciola e spesso grassa cronaca di quegli attori «locali». Temi, destinati a una progressiva deformazione sulla spinta d'una propaganda rivoluzionaria che non riesce a sottrarsi alle tentazioni della tecnologia. La protesta locale ha un capo, semplice e accorto, il Barbaresco; altra e diversa protesta quella dei «Nuovi Copernicani», di carattere più generico, che s'oppona a ogni sistema organizzativo: sbandati d'ogni nazione, che dopo aver fiancheggiato l'organizzazione delle manifestazioni di protesta — preparate con cura, dallo sciopero generale alla vera e propria rivolta — la svuoteranno in modo sibillino ma demistificatorio, e spariranno d'improvviso. Così che l'urto tra le opposte parti, i locali, e la Petrolchimica, cesserà come d'incanto. Il romanzo incide indubbiamente in una situazione di particolare attualità, per i fermenti e i conflitti di cui si fa portavoce con la cronaca del vano contrasto tra progresso tecnologico e protesta dei locali, appena li raggiunga con i suoi veleni, la sua distruzione, il passo della civiltà.

L'autore ha scelto un particolare modo d'intervento: il racconto è costituito da quattordici dispacci, al Ministro della Marina, d'un funzionario inviato in incognito per riferire sui fatti. Il linguaggio è appena uno schermo: il funzionario non esiste perché in quei dispacci l'autore direttamente si abbandona a commenti e digressioni, senza alcuna ricerca di calarsi nelle regioni e nel linguaggio del personaggio-narratore. Il racconto non va letto come un mondo filtrato e decomposto attraverso ragione e impressioni del funzionario che scrive i rapporti. È l'autore che parla, e che scopre nelle ambagi d'uno stile esteriormente, a volte, burocratico, l'intenzione intellettuale di servirsi di quel personaggio per riportar sempre a pari distanza le ragioni delle due opposte parti. Quindi il conflitto, quando evapora quasi nel nulla, come una bolla d'aria, non lascia un significato preciso o una lezione di quel cedere da una parte, di quel prevalere dall'altra. L'impegno dell'autore si dimostra altrove, nella ricerca di

dar articolazione a un mondo particolare, quello degli abitanti, attraverso episodi e protagonisti particolari. È in tale parte la resa espressiva più fusa del libro: appena le soluzioni umoristiche si facciano capaci anche di render le umili dimensioni di angosce, e timori, e ubbie magari, e fantasie di poveri pescatori, e contadini, travolti da attese e paure di cui non possono abbracciare le dimensioni. Cerchi il lettore, alle pagine 113-114, l'avventura notturna che fa un pasticcere e un'ostetrica oggetto di ricerca da parte di cittadini che sulla scia d'un profumo di dolci temono che il pasticcere abbia violato la consegna dello sciopero generale: una festa notturna, che ricorda certe sottili invenzioni d'altri fantasiosi narratori (dai quali resta indipendente). Il clima inventivo indica la riuscita della messa a fuoco delle sincere e povere preoccupazioni dei locali. E la avventura dei coniugi Brandimarte: lei fedifraga e transfuga nel campo avversario, recuperata dal marito: anche questa, una scena corale, tra le più valide del romanzo. Su tale direzione sembra che possa riuscire a Cassieri di dar equilibrio di significati e di linguaggio ai suoi interessi satirici e polemici o di testimonianza sociale, in modo più conforme alla sua formazione culturale e letteraria.

Le anestesie di Lanfranco Orsini

Lanfranco Orsini pubblica da Bietti undici racconti, *Le anestesie*; del '56 i racconti *Confessione agli specchi*; del '58 e del '65 due raccolte di versi; del '62 il romanzo *L'eclisse*. Uno stacco, che non è solo cronologico, distingue dal lavoro precedente *Le anestesie*, se non per qualche eco, reperibile dove meno risulti, come in *Les infortunes de la littérature*, il tono, satirico a volte fino all'asprezza, del nuovo volume. Ed è bene mettere in guardia contro un troppo agevole intenderne il senso satirico, che, proprio perché diretto contro l'attuale costume letterario, si presta a venir allineato con denunce giornalistiche dei vari mali d'esso, d'ordine sociale. Se così fosse, la via indiretta scelta dall'autore limiterebbe la precisione degli obiettivi polemici: e infatti quanti hanno tratto occasione dai suoi racconti per ripeterne questo o quel capo d'accusa hanno ridotto a un'aned-

dotica fortuita e speciosa i temi del libro. Nel quale, scandali e viltà dell'editoria, e dell'ambiente letterario asservito ad essa (temi dei quali è poco dire che sono ormai logori per infinite e poco sincere polemiche) non esauriscono un interesse diretto a cogliere un dato di fatto che trasferisce quella risaputa denuncia all'interno del lavoro creativo, in ambito diversamente pertinente, quale una confusione d'interessi e un avvertire nella dispersività il dubbio sulla realtà stessa e sulla liceità di quanto non rappresenta più per lo scrittore valore o significato. Conflitti d'interessi e arrangiamenti sono miserie di tutti i tempi: Orsini non cade nell'errore di ripetere una materia così indistinta. Lo interessa quella specie di crampo dell'intelligenza, di perdita di connotati d'una propria persona interiore, che si riflette sulla pagina in perdita di tratti distintivi nel terreno dell'esperienza individuale, e in sfiducia, quale effetto d'una forza livellante, estranea ed estraniante com'è il prepotere dell'organizzazione che rende anonimi, astratti, artificiali i rapporti tra autori e lettori. L'artista assiste al girare a vuoto delle ambizioni, e delle opere, e delle proprie opinioni.

Si tratta d'un dato di fatto, capace ancora però di riflettersi in interni conflitti, sia pur ricevuti e sofferti passivamente: senza più dolore preciso ma con uno stupore, superstite, in cui diremmo si consumi confusamente la protesta per un intimo assurdo slittare a vuoto. Simile sensazione è colta più sicuramente quando si insinui in un mescolarsi di azioni o di voci tutte sproporzionate e come sospese, o rarefatte: così in *Penelope*, che racconta un ricevimento editoriale, per la nascita della rivista « *Penelope* », nel corso del quale invidie e insinuazioni portano a soffocate deflagrazioni gesti e persone che progressivamente assumono il moto automatico d'un gioco combinatorio. Alcuni dei protagonisti di questo che è tra i racconti di più sicuro equilibrio de *Le anestesie*, ritroviamo negli altri: sono sempre gli stessi autori, ed editori, agenti, e impiegati; non seguirei l'autore che in interviste ha parzialmente concesso a riconoscermi una, se pur aperta e sciolta, continuità romanzesca: ritroviamo gli stessi protagonisti nei vari racconti perché sono aspetti di una situazione

culturale e umana comune, che genera progressivamente un senso, ottuso e stupefatto, d'abdicazione morale presentata, nei diversi casi, nei vari racconti, a livelli diversi, in mutate circostanze. Nel vuoto innaturale in cui il piede dell'astronauta Armstrong posa incerto sul suolo lunare, si riflette, nel *Crampo*, un inconscio soffrire che il protagonista scrittore, seduto al video, avverte come un lieve crampo della mano: invito a fuggire quella sofferenza vaga, come un residuo umano da considerare ormai un'anomalia e da abolire, in vista d'un futuro asetticamente disumanizzato. Nel *Grande alibi*, analogo effetto ha il tentativo d'un pigro d'affrontare una giornata socialmente e di prendere iniziative, contatti; in *Una giornata campione*, l'invito, rivolto a scrittori, di « raccontare con la sincerità più assoluta una giornata recente » si risolve nell'impressione di qualcosa d'umiliante, e di non pertinente. Meno netti risultati ove propone ipotesi fantascientifiche, come nel primo e nell'ultimo racconto, o dove più concede alla polemica, come nel *Dibattito* e ne *L'intervista*.

Le anestesie svolgono una denuncia che s'esprime nella presa di coscienza d'una difficoltà nei rapporti tra vita e espressione, per l'artista. La denuncia coglie la crisi nei suoi effetti d'ottusità e confusione, non indica possibili vie, per le quali reagire, poiché questo non rientra negli interessi d'Orsini. Più difficile esito ottiene, con l'accostarsi al variare continuo, nelle forme e nei gradi, di un'ottusità interna riproducendone il ritmo disorientato nella struttura del discorso narrativo, del periodo, pausato irregolarmente, come ritornante sui propri passi in una corrosa, disfatta circolarità. Ne viene alla narrazione lo stupore di sorprese che dolgono e irritino perché avvertite come innaturalmente sfocate, attutite, e che esprimono nel loro tono soffocato una denuncia morale che ha valore ben oltre gli spunti di una polemica solo di costume letterario. Si osservi qualche esempio della scrittura d'Orsini: « Fu proprio per l'occasione, a pensarci, che ebbi con Nunzio Padula, i cui saggi ci avevano già da qualche anno abituati a quella sua interpretazione inconsueta, direi metafisica e profondamente europea, di una Sicilia come categoria spirituale, il colloquio che in seguito gli

avrebbe fornito lo spunto di un brillantissimo articolo per "Penelope", che la Farini — a quanto pare in un impeto di direttoriale entusiasmo, retribuì follemente — si riferiscono i raffinati commenti, in proposito, del mecenate Carloni». I segni d'interpunzione insufficientemente dirigono il corso tortuoso dell'osservazione, tra i vuoti in cui s'anida la inespressa o tacita carica satirica dei fatti annotati: carica direttamente relativa alla caducità, al vuoto di quelle ombre d'azioni, e intenzioni, di protagonisti disumanizzati. Sempre da «Penelope»: «Belramo mostrava di nuovo tra i giornalisti la solita maschera d'austerità impenetrabile, i noccioli delle olive che i denti della Vescovio, imperitabilmente congiunti per gli spettatori televisivi a un dentifricio miracoloso, avevano graziosamente scarnito depositavano un'umida gora grassiccia sulla copertina della plastificata "Penelope"». Una scrittura che intenzionalmente mira ad esprimere quel che, in altro racconto, indica come effetto deleterio d'una macchina elettronica applicata a costruire un grande Dizionario di tutte le locuzioni passate e presenti della letteratura: «Le conseguenze... cominciarono a farsi sentire anzitutto nell'aggettivazione, che andò perdendo via via ogni carattere personale, la rarità e l'efficacia degli accostamenti inconsueti che rendono l'espressione più carica di indefinito e colore» e «si bandì a poco a poco come un residuo di età decadenti la sottigliezza e le complicazioni della psicologia». Naturalmente, dato l'ambiente descritto, assidui sono gli spunti polemici, ma proprio per questo abbiamo voluto indicare quale sia la reale funzione cui assolvono in questi racconti, non di polemica, ma di connotazione d'una crisi di valori indicati nelle sue componenti culturali e spirituali, nel campo d'una ricerca di dimensioni narrative, di rappresentazione d'una realtà d'auto-nomo significato.

***Il sole alle spalle* di Mario Dessì**

Mario Dessì, volontario a quindici anni nella prima guerra mondiale, partecipò ai programmi e alle iniziative del Futurismo. Condivise, della poe-

sia futurista, una violenza espressiva, e in questa, una predilezione per talune costanti, che in altri riuscivano forzate da enunciazioni teoriche alle quali poco il Dessì era incline. Alla riscoperta di quelle costanti ha giovato, soprattutto in questi ultimi tempi, una disincantata rilettura delle poesie e delle prose di Marinetti, che ha consentito di risalire alle origini della sua formazione letteraria, ai poeti dei quali sviluppava iperbolicamente modi espressivi, e temi. Dall'esaltazione, attraverso una rete fitta di metafore e d'analogie, della violenza del mare, del sole, o delle città, ad un intervento di temi più direttamente connessi con l'esperienza dello scrittore. Ad esempio, Milano, per Marinetti. Analogamente, per Mario Dessì, sardo, ma nato a Milano, la Sardegna: cresciuta nella coscienza sempre più come un nodo da sciogliere, a chiarimento della persona propria, d'un proprio destino. Edito da Cappelli, e presentato da Salvato Cappelli, che promette una raccolta delle poesie e un nuovo romanzo del Dessì, questo *Il sole alle spalle* è il breve racconto autobiografico d'un richiamo per servizio militare, verso l'epilogo della seconda guerra mondiale, in Sardegna. L'esile vicenda narrativa vive dello stimolo d'una sospesa motivazione lirica: quel ritorno intimamente contrastato, e desiderato, acquista subito il significato morale di una necessaria riscoperta e di un ormai impro-rogabile giudizio sul passato, sull'intera sua vita. La risposta a quesiti di una tale natura potrà venirgli solo dal capire quel che fu, per lui, la perdita legata al distacco prenatale dall'isola: cerca una risposta, in ricordi, di persone, del padre innanzi tutto, e di parenti più o meno prossimi, e di luoghi controllati sul filo d'un recupero di frammentarie notizie che la memoria può ritrovare, sollecitata dalla vista di paesi e dimore estranee e pur capaci di parlare d'improvviso, in un linguaggio indiretto, al viaggiatore: com'è dei sogni, o della fantasia. Tra i diversi elementi, ve n'è che potrebbero servire come un punto intorno al quale rianodare una serie di ritrovamenti, di riconoscimenti. Ma si dovrà scendere al fondo d'una zona vaga, nel buio d'una disposizione naturale, fisica, reperibile però in generale, negli uomini, e nelle cose: qualcosa d'acceso, violento, segreto, espres-

so dalla natura. E lo avvertirà quasi a propria insaputa, ma in modo da riconoscerne subito la portata simbolica, nella malaria: un incontro che accade sottilmente, e pur con semplicità. Vi si collega il filo del racconto: la malaria si manifesta al momento del ritorno a Roma. Indi una malattia, che lo porta in fin di vita. Il risveglio dal sopore fondo del male sigilla l'allargarsi di significati rivelatori, ma destinati a non valicare una fonte intima che rimane oscura e raddensa anzi la propria inesplorabilità.

Si chiede, quando un ricordo sembra solleccitarlo più puntualmente: « Il ricordo visivo è abbastanza preciso; ma come assente il senso del tempo che in quel cortile si è lentamente svolto! — Dove ho vissuto io? Dove? — Per quali vie segrete sono giunto così lontano; al di fuori — forse — di tutto ciò per cui noi siamo noi e non altri; se oggi per ritrovare mio padre e me stesso debbo rifare a ritroso tanto cammino? Talvolta mi sembra di essere sospeso sulla mia vita, lontano da essa più di quanto lo sia da quei ricordi, tuttavia così confusi. — Ed è proprio in questa sensazione di "distacco" il motivo della nostra angoscia ». Non i ricordi, la malaria si manifesta come più intima alla natura e agli uomini, e principio d'un recupero, che solleccita con accento di preghiera o di sdegnosa impazienza: ora, che ha « il sole alle spalle », che è un uomo « che ha già consumato buona parte della sua vita ed è ancora alla ricerca di un'età che gli è mancata ». Fatica, e vanità dei tentativi di trovare una ragione che legittimi l'intera sua vita, attribuisce all'età avanzata: ma l'insistere sul distacco operato dal tempo è un modo per ripetere la necessità d'un chiarimento, e la fatica che costa: dice: « Fin dal momento che avevo messo piede su questa terra, un complesso di ansiosa inquietudine si era impadronito di me, come avviene quando al nascere di un amore tardivo che tutta una vita può giustificare e riassumere, si accompagna il timore di veder delusa l'ultima e più cara speranza ».

È presente costantemente, in questo racconto, una tendenza ad amplificare occasioni rievocative e tensione affettiva, senza che questo scomponga il ritratto, nudo e accorato, che Dessì ci dà di una vita rappresentata più da vocazioni che dai con-

forti d'una esperienza in cui riconoscersi: così come gli incontri con amici, e i dialoghi, indirettamente ribadiscono la solitudine del protagonista, e quindi il significato emblematico della sua presenza nell'isola. L'accento lirico concorre a mantenere il racconto in una sfera di trasognato e pur insistito viaggio in un mondo dello spirito più che della realtà. E non è improprio leggersi la lezione degli ultimi simbolisti, da cui originò il Futurismo, e che s'avverte pur nella formazione di Mario Dessì, e porta il suo lievito nel tono pur semplice e colloquiale di questo suo *Il sole alle spalle*.

Il ritorno di Manlio Cancogni

Col nuovo romanzo *Il ritorno* (edito da Rizzoli) Manlio Cancogni riapre un tema un po' logoro, l'ultima guerra, che ancora si presenta a lui in un irrisolto processo d'interiore chiarimento. In *Azarin e Mirò* aveva autobiograficamente descritto la crisi di due giovani intellettuali, alla vigilia della guerra; ne *Lo scialle di Marie*, del '68, a quasi vent'anni di distanza da quel racconto aveva trasposto l'attesa di giudizio d'un ex gerarca, prigioniero dei partigiani in luoghi per lui carichi di ricordi — la Versilia, che è la terra anche dello scrittore —, nella prigionia di Luigi XVI al Tempio, in attesa della condanna: Luigi acquista a mano a mano coscienza del valore di minimi elementi della realtà che sono forse all'origine di quella forte distrazione da un mondo di ineluttabili responsabilità venute ora alla resa dei conti ma che sembrano pur offendere una intimità che non cessa, nella natura, e in realtà minime, d'incantarlo. Il valore della vita è in quell'incanto suggestivo? Se si carichi di messaggi lontani, di ricordi, non è appunto quel nucleo di memorie che, oggi, si è fatto uomo, sofferenza? Ne *Il ritorno*, un giovane ufficiale col suo battaglione d'alpini sorpreso in Croazia dall'armistizio si apre la strada del ritorno combattendo contro tedeschi, ustascia, e partigiani. E come, ne *Lo scialle di Marie*, la sorte del protagonista era stata letta nella persona di Luigi XVI prigioniero, il « ritorno » del battaglione è modellato sull'*Anabasi* di Senofonte fin nei nomi propri e in episodi

precisi. Ma si tratta di un'ambizione che concerne la parte più esterna, episodica, del romanzo. Possono, bensì, sembrare, e presentarsi immutate, certe verità a cospetto della morte e quando la sorte si costruisca di giorno in giorno, ma dovranno prender corpo concretamente in problemi attuali, e saranno da misurare con altrettanta concretezza i possibili richiami di questi a remoti, antichi travestimenti letterari d'eventi storici pur attraenti per facili analogie. Si tratta di un'operazione condotta, ne *Il ritorno*, con mano leggera; tanto che il lettore può anche non accorgersene.

La suggestione dell'antico racconto è un elemento autobiografico: nasce nel protagonista da un suo assiduo ribaltare fatiche e sorprese, e particolari di persone e di luoghi, nelle memorie dei primi anni. Sul filo di quelle memorie si configura una segreta traccia d'esperienza, che permette, all'amara verità incombente, d'intridersi dell'alone del passato, e di rivivere certe verità del racconto antico a livello di fuga dal presente, o di istinto di salvezza. Fatiche, attese, la scarsa fiducia nell'esito della marcia sono scandite su un segreto rimasticare esperienze remote: il capitano, che guida i superstiti dopo che il colonnello è caduto in un tranello tesogli dai tedeschi, riporta il protagonista narratore a ricordi del padre, amante, come il capitano, e lui stesso, della montagna: particolari di vette, valli, monti, accendono anzi sono in realtà ricordi di gite, d'innocenti avventure e di scoperte, che accompagnano come un viatico il racconto, e ne coprono o intercettano la conclusione. Ai ricordi alterna il rapporto sulle insidie, sulle battaglie. La parte più viva è quella che volge in ricordi la descrizione assidua di monti, sentieri, villaggi: e quella dei fatti d'arme sollecita più lo scrittore, ma, insieme, scopre la retorica per quanto appassionata e sincera d'eventi che non cessano ancora di stupirlo dopo tanti anni. Ma è proprio qui l'insidia che tendono: lo incantano, e distraggono. La virtù descrittiva si esaurisce nel senso fisico del terrore, dell'entusiasmo per le vittorie: e tuttavia quel vivacissimo senso quasi fisico di sensazioni e patimenti non dura oltre la pagina, non si fa elemento di un'operazione complessiva. Piuttosto, si pone come l'estremo opposto dell'ambizio-

ne, altrettanto letteraria, di rileggersi in Senofonte.

Dove invece parlano monti e valli e una indiretta sospensione dal perpetuarsi delle delusioni e di un'attesa che sembra irreali, e l'angoscia si riflette nel vivo cerchio dell'amore e dei ricordi infantili dei propri monti, quasi una preparazione, un'educazione a muoversi non solo in analoga natura ma in un'esperienza nativa cui può esser affidata la salvezza, la vita, lì Cancogni tocca con forza e segreta convinzione un chiarimento delle origini d'una propria educazione sentimentale: quella che può diventare coscienza, uno stile, nell'uomo maturo. Come ne *Lo scialle di Marie*, il presente si rovescia nella memoria, che copre la conclusione del *Ritorno* così da opporre, all'ambizione di un giudizio, un indiretto messaggio di fiducia, appena un saluto a un mondo irrevocabile, a una educazione spontanea di sentimenti ereditati e coltivati a mano a mano. In quell'educazione che riporta all'infanzia, alla Versilia, acquistano significato le figure del capitano e degli altri, e la natura, e la vicenda strana. Trama lirica, vena segreta, che corre al di sotto delle vicende, nel loro forse troppo spedito e impressionistico gusto di un narrare che non s'amalgama con i sentimenti, ne accentua appena certa facile foga come d'un resoconto diretto, non del tutto in accordo con la cura espressiva, che risponde con diversa coerenza all'altro tono, di cui s'è detto.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

Giovenale e Ceronetti

Giochi di prestigio, illusionismi, acrobazie, salti mortali che lasciano col respiro mozzo: Ceronetti è un abilissimo trapezista della parola, che dà spettacolo continuato, senza stancare mai, applicando con audacia il suo repertorio di trovate e di invenzioni ad autori via via diversi. Dotato di una tecnica sicura, di una mano abilissima, che gli consente di cambiare sempre, a sorpresa, le carte in tavola, Ceronetti si esibisce con intelligenza e con

passione: con scaltrezza manovra i suoi scintillanti fuochi di artificio, mirando agli effetti più impensati e sbalorditivi. Dopo Marziale, dopo Catullo, è toccato a Giovenale. Un avvocatichio latino, un leguleio del I secolo dopo Cristo, un represso, uno scrittore di satire gonfio di fiele, che non osa prendersela con i vivi e rivolge le sue cure ai morti di pochi anni prima, di un periodo che lo ha relegato nell'ombra, obbligato al silenzio. Ma i difensori delle nobili virtù, i crociati della purezza e moralità sono assai spesso incrostati della zavorra dei torti, delle ingiurie, delle offese che hanno ricevuto di persona; portano, non di rado, con sé il peso di un'amarezza che nel ricordo si carica sempre più di illividiti rancori. La loro rivolta è condizionata, giustificata da ciò che hanno subito: ma ne rivela irrimediabilmente le tracce, condita come è di spezie troppo forti, di salse troppo acide.

Anche questa volta Ceronetti si è proposto di liberare un antico autore dal troppo e dal vano: dall'ingombro della sua alta tradizione di classico, dal vacuo dell'episodico, del momentaneo, se vogliamo dalla sofferenza a semplice titolo individuale. E ha adottato, anche questa volta, il suo meraviglioso impasto linguistico: una mescolanza di colloquiale, aulico, banale e folcloristico, un connubio di asettiche formule burocratiche e di spigliato discorsivo, di familiare e di dotto, che rende Ceronetti un unicum come traduttore. Se Gadda si accingesse a fare delle versioni, non opererebbe diversamente, e non disdegnerebbe certo la astuta bizzarria di moduli latini acquisiti dalla consuetudine per rendere un diverso originale latino, né l'assurda violenza di richiami a usi, costumi e protagonisti della cronaca per imprimere il sigillo di autenticità su un documento di storia.

Laudata sie Onestà, limosina, dove' io, Cleopatrà: si piomba in pieno nelle origini, per trovarsi a un tratto fra i Borgia, i croupiers, il Louvre, l'Ego, il capelli all'umberta, con liete mediazioni ottocentesche, stravolgimenti di ben note cantilene patriottiche («così bravo da dire "io c'ero"» mi sembra un decasillabo ben qualificante, in questo senso). La grand mère e il guru si danno allegra-

mente la mano, e il finis, et ultra, in aeternum o Lazare veni foras si affiancano senza imbarazzo e pudicizia alla cerimonia per pochi intimi, al tu quanto scuci, alla coda per il sussidio, al declinare le generalità. Le parole, le frasi, le immagini sono stanate da tutti gli angoli, levate dai cantoni, estratte dai ripostigli più impensati: rispolverate, rese lucenti; e se i vecchi conî non soddisfano, ecco pronta la zecca a sfornare stampi belli lustrati: volativo, cenatica, storigrafare, intaminato, strasoldi, milasei. Perché si può giostrare con i concetti, e con i vocaboli deve essere proibito? Purché l'amalgama sia ben fuso, la lega compatta, i colori più vistosi e più spenti si accozzino bene: Arlecchino non fa dispersione, fa maschera unica, sconcertante e attraente.

L'introduzione è un piccolo capolavoro. È analisi precisa e lucida confessione: esame scrupoloso del mondo di Giovenale, e riflessione attenta su quello che oggi ci circonda. Come nella versione, passato e presente sono allacciati in un vorticoso giro di danza: un giudice, in regola con toga e tocco, compulsa, studia, si addentra nelle fitte cartelle degli atti ed emette sentenze di condanna: impietose, esatte. Un giudice stranamente imparziale, visto che è giudice e convenuto al tempo stesso, che è coinvolto nei fatti su cui è chiamato a pronunciarsi. Affiorano nostalgie di classicismo, certezze di valori, disperato bisogno di un ubi consistam: il legittimo erede rivendica, perché ne ha bisogno, contro sciocchi usurpatori un patrimonio depredato, saccheggiato, malamente dilapidato. Mettere il saggio estroso e penetrante di Ceronetti accanto alla splendida pagina che Moravia ha dedicato a Petronio nell'«Espresso» del 24 agosto 1969: si respira aria pulita, si esce dal soffoco di dottrine asmatiche e ulcerose.

È chiaro che Ceronetti sfida convenzioni, abitudini, gusti, che si libera, beffardamente, con compiacimento iconoclastico, dei luoghi comuni. Stuzzica, irride, provoca, ferisce l'immaginario avversario, il lettore: non vuole, si preclude il sorriso di circostanza, l'applausetto di rito. Cerca alleanze sicure, permanenti: o almeno reazioni di risposta che diano l'avvio a un vero colloquio.

Giochi di prestigio, illusionismi, acrobazie? Forse, ma di alta classe: si uscirà dallo spettacolo, forse, turbati, inquieti, irritati: ma lo spettacolo che è stato offerto, si incide, resta dentro, è difficile dimenticarselo.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Jacopone restituito

L'Accademia Nazionale dei Lincei ha insignito del «Premio Borgia 1970» un'opera davvero eccellente della giovane filologa fiorentina Rosanna Bettarini, scolaria di Gianfranco Contini, della quale già abbiamo avuto occasione di parlare con pieno consenso a proposito di una sua rigorosa edizione, con commento, delle *Rime* di Dante da Maiano.

Questa volta si tratta di Jacopone da Todi e dei testi jacobonici conservati nel Laudario di S. Croce di Urbino: un codice che risale alla metà del '300, o poco dopo, e che rispecchia fedelmente un anti-grafo molto più antico e autorevole. Vi sono contenute settantadue laudi anonime, di cui la maggior parte adespote e a tradizione unica. Sotto il titolo *Jacopone e il Laudario urbinato* (Firenze, Sansoni, 1970) la Bettarini ha dunque proceduto ad un'analisi filologica accuratissima dell'importante manoscritto e ha condotto felicemente in porto una serie di operazioni di identificazione e di restauro, di cui merita qui dare almeno un sommario ragguaglio.

Nel cospicuo volume vengono prima di tutto osservati i testi comuni al Laudario Urbinato e alla edizione «principe» fiorentina del 1490 impressa da Francesco Bonaccorsi. Sono così riesaminati i testi di sei laudi già note, tra cui la celebre *Donna del Paradiso*, e ne viene fermata con più sicuro fondamento la lezione critica. Analogamente è fatto per altre otto laudi ignote al Bonaccorsi e tuttavia non uniche del Laudario Urbinato in quanto presenti anche in altri manoscritti. Anche in questo caso la Bettarini ha vagliato il contributo testuale offerto dall'Urbinato nei confronti della

tradizione di queste laudi e ha proceduto a conferme o integrazioni di notevole conto, stabilendo nuovi stemmi e quindi testi e apparati certamente più attendibili di quelli precedenti.

Ma la parte più importante e veramente rivelatrice dell'opera della Bettarini è senza dubbio quella dedicata al difficile problema dell'autenticità, dal momento che gran parte delle laudi urbinato sono adespote. In questo caso la studiosa mette a frutto la sua precisa acribia, e la sua rigorosa preparazione tecnica, illustrando preventivamente i dati salienti della «maniera» stilistica jacobonica, attraverso un regesto significativo di stilemi e di immagini, e quindi evidenziando puntualmente — entro la compagine dell'Urbinato — modi e forme di Jacopone, vale a dire: frasi, simboli, istituti grammaticali, attitudini immaginative e versificatorie. Giunge così all'esito straordinariamente positivo, per quantità e qualità del recupero, di estrarre da detta compagine quattordici laudi che saranno sin da ora da assegnare, con altissimo grado di probabilità, a Jacopone e per le quali è dunque augurabile una sollecita investitura ufficiale in seno all'edizione dell'intero corpus jacobonico.

Se la sezione che reca il titolo *Recupero jacobonico* contiene i testi delle quattordici laudi restituite direttamente a Jacopone e trascritte con scrupolo linguistico e metrico, l'*Appendice* dell'opera ci offre invece il testo, pure filologicamente accertato, delle altre quarantaquattro laudi dell'Urbinato che sono da ricondurre, per chiari segni formali, all'ambito jacobonico, cioè alla «scuola urbinato». Sì che in questo modo è resa disponibile ad ogni lettore e ad ogni studioso l'intera materia del Laudario di Urbino, illustrata sotto ogni punto di vista e immessa definitivamente, e con alta distinzione di rango, nel contesto della tradizione jacobonica. Chi vorrà procedere d'ora in poi ad una nuova edizione delle *Laudi* di Jacopone (e potrebbe essere benissimo la stessa Bettarini), dovrà pertanto considerare quest'opera come un necessario passo obbligato sia per i nuovi testi proposti, sia per i molti e precisi restauri apportati a quanti erano già noti.

Una serie di preziosi indici correda il volume che è arricchito, oltre tutto, di un ampio e accurato *Glossario* esteso al materiale dell'intera silloge urbinata e volto a registrare « tutte le voci difficili, le accezioni semantiche più rare e le forme verbali meno consuete ». Un vero e proprio repertorio della lingua poetica dell'inquieto e inquietante frate di Todi.

Contini: dottrina ed estro critico

L'avvenimento critico più importante dell'anno letterario corrente è senza dubbio rappresentato dalla pubblicazione, attesa da gran tempo, di una splendida raccolta di saggi di Gianfranco Contini apparsa sotto il titolo significativo di *Varianti e altra linguistica* (Torino, Einaudi, 1970).

Restio a ristampare in volume pagine proprie, dopo di averle date alla luce in riviste militanti o specializzate e in atti accademici, Contini aveva sino ad oggi fatto eccezione soltanto due volte a questa norma di rigoroso riserbo: prima, nel 1939, con gli *Esercizi di lettura*, dedicati prevalentemente ad autori contemporanei; poi, nel 1942, con *Un anno di letteratura*, in cui erano adunati altri esercizi contemporanei insieme a pagine più o meno estravaganti. A distanza di trent'anni, e con una somma ormai imponente di lavoro alle spalle, Contini s'è finalmente indotto per la terza volta a darci una scelta dei suoi saggi apparsi, via via, tra il 1938 e il 1968. È dunque questa la raccolta più nutrita ed anche più rappresentativa dei lavori critici continiani; e la eccezionale forza di resistenza al tempo che essi dimostrano, anche ad una prima lettura o rilettura, ci fa desiderare che Contini voglia riunire presto in libro anche altri saggi rimasti esclusi dal presente volume: oltre a quelli strettamente filologici, soprattutto quelli dedicati ai contemporanei sì da dare adeguato seguito agli antichi *Esercizi*.

Intanto in questa raccolta einaudiana riappaiono,

immutati nella loro primitiva stesura, salvo qualche nota finale di integrazione bibliografica o di informazione postuma, i saggi che non rientrano nella pratica filologica propriamente detta e neppure quelli che mettono in opera strumenti anche extralinguistici o comunque di natura non essenzialmente formale. Si hanno qui dunque le pagine che si fondano esclusivamente sull'analisi delle varianti o della lingua degli autori. Diremo perciò che queste sono veramente le tavole auree della stilistica continiana, colta nel momento più complesso e laborioso della sua rigorosa e fertile operosità: una stilistica prepotentemente vittoriosa sia che muova dal confronto sistematico delle correzioni e delle varie redazioni di un'opera, sia che si accentri sugli aspetti linguistico-espressivi, generali o particolari, della tecnica scrittoria di questo o quell'autore. Sono perciò qui ripresentati studi, ormai famosi, che hanno rappresentato a suo tempo una svolta decisiva nel campo dei nostri studi letterari: dalle considerazioni sulle varie lezioni e sulla lingua del Petrarca all'esame puntuale delle implicazioni leopardiane, in cavalleresca polemica con Giuseppe De Robertis e con proposte di lettura strutturale in netto anticipo sulla ben più tarda divulgazione dello strutturalismo in Italia; dai pionieristici referti mallarmeani e proustiani alla fondamentale introduzione alle *Rime* di Dante e ad altri, più recenti, contributi danteschi, tra cui spicca l'ormai esemplare *Dante personaggio-poeta della « Commedia »*; dalla presentazione storicamente impeccabile del De Sanctis alla serie degli interventi stilistici, ma sempre su base linguistica, relativi agli scapigliati piemontesi e al Pascoli, a Boine e a Pea, a Carlo Emilio Gadda e a Pizzuto. L'ultima sezione del volume è dedicata ad alcuni paragrafi di una eventuale storia della critica stilistica: a partire da una acuta illustrazione del metodo umanistico del Carducci, a proposito del commento petrarchesco, per poi giungere a certi aspetti peculiari degli studi di Vossler, Spitzer e Devoto, e alla diversa natura della loro stilistica.

Ma a parte il sommario ragguaglio della materia

del volume, così straordinariamente ricca (e distesa secondo un arco di tempo che va dal più remoto Medioevo ai giorni nostri), occorre qui almeno segnalare la straordinaria dottrina che è sottesa a queste pagine e la qualità rara delle tecniche che vi sono messe in opera, ma soprattutto, a ben

guardare, l'estro critico e la ispirazione divinatoria che lampeggiano in ogni pagina di questo libro davvero inconsueto nel panorama non proprio entusiasmante della corrente storiografia letteraria italiana.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Il clavicembalo dei prati

Cambiata è la condizione dei poeti quand'anche essi s'aggirano negli stessi luoghi frequentati dai loro predecessori. Pensiamo a un prato petrarchesco e subito dopo a un prato, al « prato », di Francis Ponge: uno degli scrittori-guida della gioventù francese. Nato il 27 marzo 1899 a Montpellier, da una famiglia nimoise di religione riformata, vive attualmente tra Parigi e Le Bar-sur-Loup, nell'alta Provenza, in una casa di campagna isolata sugli scoscendimenti della valle del Loup. La posta, il pane, il latte gli vengono lasciati la mattina entro un barattolo appeso ai rami di un ulivo, dove la sera egli lascia la moneta corrispettiva, su una stradicciola che costeggia un po' più in alto il pendio della valle, la bella e serpeggiante Route des Vergers. Di lì egli parte per il mondo, di tanto in tanto, verso la Scozia o l'America o chissà dove, per divulgare in conferenze e lezioni seguitissime e affollate il segreto dei suoi *mots-choses*, delle parole-cose che come il granello nell'ostrica periferica costruiscono attorno a sé i suoi *poèmes-proèmes*. Perché, egli ha più volte spiegato, il suo metodo creativo è piuttosto un metodo fabbricativo, ed è proprio il valore proemiale a mantenere aperte nella poesia le sue intrinseche conclusioni oggettive. Sicché spesso il discorso poematico si risolve in un discorso sul linguaggio, entro il cui ambito l'intervento dello scrittore risulta decisivo. Mentre le grandi decisioni, quelle che in genere impe-

gnano gli scrittori, le conclusioni storiche, a dir così, su un operato linguistico, in Francis Ponge sfumano nell'ironia, nel gran giuoco sui margini tra parola e silenzio. Padrone del silenzio o della parola, Francis Ponge? Il suo giuoco è spericolato, sul *recto* e sul *verso* del suo sentirsi scrittore. In realtà dalla fabbrica delle parole esce il grande attore e il grande esorcista del silenzio nella parola come della parola nel silenzio. Parola e silenzio si fanno da sé, e chi ne è proprietario diviene l'attore di quel grande autentico dramma del nostro secolo che è la comunicazione del mondo con se stesso, al di là dei mezzi di comunicazione, laddove i mezzi diventano i fini della comunicazione, là anche dove il soggetto, nei propri atti, diventa oggetto, là dove davvero e soltanto si attualizza. Questo « sporgersi » del soggetto nella sua oggettività linguistica è l'autentico fascino che promana da questo scrittore, che ha rovesciato le conseguenze in cause e le conclusioni in premesse. La sua continua proemialità è l'auroralità stessa d'una condenda scienza dell'uomo oggettivo del nostro secolo. L'amletica « pia canzone », quella foriera di verità, in Ponge è affrontata di petto proprio quanto più l'invenzione sembra cullarsi nella circonlocuzione del mezzo adatto a assorbirne il lampeggiante avvento. Poiché la « verità » di Ponge non è mai una verità statica, la verità nuda di origine classicistica, atteggiata nel proprio pudore, ma una verità funzionale, che s'investe della propria funzione: una verità che è tale nelle proprie caratteristiche dinamiche; al di là vi

è una non-verità, uguale al grande mutismo dell'universo. Dunque solo il linguaggio verifica la realtà.

Diceva Petrarca:

*Qualunque herba o fior colgo
credo che nel terreno
aggia radice, ov'ella ebbe in costume
gir fra le piagge e 'l fiume,
et talor farsi un seggio
fresco, fiorito et verde.*

Petrarca vedeva la natura immersa e come lievitante nella memoria. Le erbe e i fiori sorgono, più che da un terreno, da un momento fluido e rivolutivo della memoria che essi, aspetti inderogabili e finali d'una parabola, provocano; per cui la natura diviene un momento o un aspetto, quello nascente, edenico, e dunque perduto della storia che d'altronde è storia dell'uomo in quanto è prima di tutto storia di un uomo, dell'individuo parlante, dell'individuo dotato di parola. Il silenzio nel Medioevo era riduzione dell'uomo a fatto di natura; e la parola ha primamente questo aspetto di parabola, cioè di immissione dell'uomo nell'ambito esemplare, nel mito, cioè nella dicibilità, della storia dal silenzio infinito della natura. La rivoluzione francescana consisté appunto in questa parola data al gran silenzio creaturale della natura, e dunque nella demitizzazione di una storia aliena a una tale condizione naturale, alla parola del tutto in ogni sua parte. Mentre la memoria del Petrarca sorge dall'oblio (è memoria-oblio, come ha stabilito in un memorabile saggio Ungaretti) proprio in quanto il Petrarca non si è staccato dal gran silenzio dell'universo prima che l'uomo non vi compaia come, fatalmente, amante che riempie di voci (che sono i vari aspetti della passione), per analogia, quanto in realtà tace, immerso in un oblio che solo la memoria amante vince col doloroso stupore della sua assenza. La quale pertanto adempie al compito di rendere presente il mondo fenomenico al vaneggiare della mente. In confronto il « letargo » dantesco, il suo profondo oblio (« Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli alla 'mpresa / che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo », suona la famosa terzina del 33° del *Paradiso*), è oblio operativo che la « mente che non erra »

supera via via come la difficoltà naturale stessa riconosciuta nella sua operazione ricostruttiva, che è propria della poesia in quanto restitutiva a Dio dei prodotti della creazione. Dante, poiché la terra è centrica nell'universo, parte dalla realtà più lontana, cioè dall'aspetto più lontano da Dio, più decaduto, del reale, che è appunto l'aspetto « centrico » del reale, per squilibrarlo dai suoi significati allegorico-razionali e progressivamente ribaltarlo in quel luogo senza luogo che è la mente divina. La sua progressiva assenza (assenza come mimesi progressiva della propria essenza) corrisponde alla sua stessa divinizzazione mentale, è insomma la progressiva *restitutio ad unum* del molteplice, che implica un progressivo decentramento formale dei *materialia* fino a una vera e propria crisi essenziale del reale: quello è il punto vittorioso per la poesia, il punto significativo del reale, di là da ogni convenzione allegorica. Se è vero, come è vero, che il punto significativo è proprio il punto critico tra materia ed essenza: la funzione del reale che è il suo significato.

Ma Ponge non ama troppo la parola « creazione » « perché secondo Democrito e Epicuro, nulla si crea da nulla nella natura (cioè nulla è creato) »; e ama ripetere la definizione del Littré: « *Creare*: azione d'inventare, di fondare, di *produire*, di vocare a un uso (pratico) ».

Queste considerazioni ci provoca il libro che Francis Ponge ha dedicato a *La fabbrica del prato*, edito in questi giorni da Skira nella ormai famosa serie intitolata a *Les sentiers de la création*. Il libro riporta prima di tutto la versione definitiva del testo pongiano *Il prato*, apparso nel 1967 nel galimardiano *Grand Recueil*. Anzi siamo lieti di annunciare fin da ora che in autunno uscirà nello Specchio di Mondadori, finalmente, un'ampissima e ragionata scelta di scritti pongiani, intitolati, su suggerimento del poeta stesso, *Vita del testo*, a indicare questa integralità organica, questo *primum* del testo nei singoli testi, questa contestualità drammatica del singolo atto scrittoriale, nelle traduzioni di Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti e di chi scrive; e dove proprio *Il prato* sarà tradotto da Ungaretti. Ma il libro attuale comprende altresì, riportato in fac-simile e

poi trascritto a stampa, il lungo momento di gestazione da cui è sorto *Il prato*: e devo dire che questa serie di pagine non è meno straordinaria del testo definitivo: che risulta un po' la clausola, si direbbe forzatamente in minore, di tutta una serie di riflessioni, di variazioni splendidamente giuocate sul tasto della ripetizione in chiave ogni volta diversa, che dà alla riflessione fantastica non solo tutto l'agio della propria grazia, ma anche quel valore di apprensivo tutto tondo che il poema definitivo non può mantenere, rappresentato com'è nell'unidimensionalità delle sue conclusioni. La poesia dell'*apprenti sorcier*, al suo meglio, consiste in questo suo totale voltarsi su se stessa, in questo esporsi continuo al dubbio e alla certezza della propria eventualità linguistica, per cui il laboratorio poetico è già il poema nella sua dinamica più scaltrita ed emotiva verso conclusioni, che sono anche scoperte, linguistiche. E qui è dove il metodo, il metodo della *dynamis* linguistica, *My Creative Method*, uguale e opposto al metodo della *stasis* valéryano, in quanto avvenente dentro il linguaggio la vince sull'oggetto metodizzato, anteriore questo all'oggetto linguistico.

Ora, è proprio in tale stato intermedio, in tale laboratorio, che il poema mantiene tutto il suo stato provocatorio: che è tale finché il poema non ha scoperto le proprie conclusioni dove, eventualmente, esso raccoglie la propria summa emotiva, cioè la propria vocazione oggettiva, la propria sostitutività in parole rispetto agli oggetti del mondo silenzioso di cui è avvenuto il trapianto verbale; ma dove la vocazione ha sostituito definitivamente la provocazione, che è sempre intermedia tra l'oggetto naturale, altri direbbe il tema, — in questo caso il prato — e l'oggetto poetico, cioè il testo intitolato al prato. È un prato messo in funzione, che acquista tutta la propria memoria funzionale immesso com'è in un sistema linguistico, cioè in un sistema di comunicazione che le stesse conclusioni poetiche tendono inconsciamente a ridurre. Perciò è proprio di Ponge mantenere aperta l'opera: aperta non solo a tutte le suggestioni, figurali e sensibili, come le olfattive le visive ecc., ma a un linguaggio che non ter-

mini nel proprio messaggio, in un linguaggio che, oggettivandosi in tutte le possibilità oggettive del tema intrapreso, mantenga aperta la propria soggettività: che vuol dire, aperta la facoltà di scoprire i propri valori significanti (in quanto il significante è *nello* scrittore, *dello* scrittore, è *lo* scrittore; e il significato è fuori dello scrittore), quanto più questi tentano i propri significati. L'interrogativo finale che esso pone al lettore è il segno più certo che un testo poetico di Ponge è riuscito nei suoi intenti, cioè nella sua lungimiranza oggettiva.

Le riproduzioni a colori di cui il libro è ricco, dalla foto del prato originario delle riflessioni del poeta, percorso dall'acqua cristallina del Lignon a Chantegrenouille, presso Chambon-sur-Lignon, a quelle di opere e di particolari di opere, sempre concernenti la tessitura di un prato in tutti i suoi mirabili incidenti, da Botticelli a Giorgione, da Courbet a Corot, da Cézanne a Seurat, da Picasso a Dubuffet a Balthus, segnano il momento del sorgere del segno visto nel microscopio della memoria, provenendo dall'enorme macroscopio dell'oblio e del silenzio. La zona di confine, l'area intermedia, è tutta sensibilizzata, dal silenzio alla parola, dall'oblio alla memoria, che è memoria fattuale, così come la parola è intesa più come funzione semantica a mezzo che come finalità significativa raggiunta. « Queste parole, il loro tracciato, sono anche il vostro *modo* di passare, di camminare... Così esse sono insieme porte, chiavi e serrature. Non potremo sortirne! — È così. L'idea, la speranza di *sortirne* non sarebbe, per se stessa, un'idea folle? Tutto non è che re-inscrizione, ma questo comporta una nozione *attiva* (in questo consiste la vita) ». Ed è proprio questo « *lavoro* di scrittura » (« *travail d'écriture* ») a mantenere vivo il dubbio della funzione rispetto alla certezza, o all'orgoglio, del significato. Ponge stesso, nel testo introduttivo al libro, arriva a dire: « I sentieri della creazione, ebbene, sono evidentemente le linee della scrittura », dove « l'amore delle parole » funziona apertamente. E dunque, se nessuna Laura copre col seno della sua gonna la porzione significativa di prato che Ponge esamina, è che lo sguardo del poeta si è dubitosamente interiorizzato nel regno

della natura come «luogo di passaggio» della natura stessa nelle varie fasi del suo regno, cioè nella folle intercomunicanza dei suoi tre regni indirizzata verso il miraggio della parola. E un tale sguardo si è interiorizzato operativamente di quanto si è esteriorizzato, o vogliam dire fenomenologizzato, rispetto al mito prerinascimentale e rinascimentale della centralità dell'uomo nell'universo, fino allo sguardo tattile e cieco dell'*école du regard*, dell'uomo spostato ai margini di un Novecento che, si badi bene, non è certo quello di Ponge.

Dice, sotto la data del 12 ottobre 1960, da Parigi, Ponge stesso: «Poiché dicevo a Philippe Sollers, ieri sera, dunque l'11 ottobre, nella terrazza aperta sul lato est, alla Closserie des Lilas, che avevo infine cominciato a scrivere le mie prime note su questo *prato* (o di questo *prato*) di cui gli avevo scritto, due mesi fa, che avevo appena concepito (o solo *veduto*, o *preveduto* e desiderato di farlo), egli mi ha citato Rimbaud: "il clavicembalo dei prati". Gli ho chiesto subito di tacere... Di tacere? Ma era troppo tardi. Ripenso oggi a questo clavicembalo rimbaudiano. Perché è giusto? Perché davvero il prato suona come un clavicembalo, in opposizione all'organo della foresta vicina (e delle rocce) e alla melodia continua, all'*arco* del ruscello (o dell'acqua)». È questo suono di clavicembalo che impregna nel testo in que-

stione la ragione pongiana: la quale, non si dimentichi, è *réson* per essere *raison*: risonanza d'un mezzo toccato finalisticamente dall'uomo, vibrazione d'una materia che appena è detta cosa, quella cosa, è già divenuta parola. La quale parola d'altronde è già tanto cosa che parola. Per Ponge l'emozione, la già famosa emozione braquiana corretta dalla regola, è «il movimento che si fa in noi (che esse [cioè le cose] suscitano in noi) e che ce le fa insieme *ri-conoscere come simili al loro nome e conoscere (con sorpresa) cioè scoprire come differenti dal loro nome*». È qui che Ponge supera la poetica della memoria: nel passaggio dal riconoscere al conoscere, nella scoperta della differenza d'una cosa dal suo nome. Proprio il poeta del linguaggio scopre che conoscere è abbandonare l'identificazione del nome, è ammettere la differenza, fondamentale, d'un oggetto dalla propria vocazione, nel momento stesso che, attraverso l'opera nomenclatoria dell'uomo, la conosce. Conoscere la differenza è segno d'identificazione. Poiché l'identità è la stessa differenza dal nome, che è moto di allontanamento dall'oggetto uguale e contrario al moto di avvicinamento rappresentato dalla progressiva somiglianza al nome: qui funziona la memoria, là la conoscenza, uguale e contraria alla memoria.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Biografia dello Scott

Di tutti gli scrittori britannici del secolo XIX quelli che ebbero fama maggiore in Europa furono certamente Byron e Scott; e di questi il secondo fama più duratura, perché qualche romanzo suo ancor oggi si legge. Forse Sir Walter Scott non fu scrittore grandissimo, nemmeno della statura di un Manzoni (i cui *Promessi Sposi* son pure in qualche parte, molto esteriore, scottiani); fu però un grande scrittore ed un fatto di primaria impor-

tanza nella storia della letteratura europea del secolo XIX. Centocinquanta anni dopo la sua morte gli studi su Scott, sulla sua personalità, sulla sua arte, sul suo influsso, sulla sua interpretazione della storia (e sulle sue inesattezze storiche) non mancano certamente, anzi sovrabbondano; fa quindi almeno una certa meraviglia che soltanto l'anno scorso sia apparsa una sua biografia con giusta pretesa di completezza definitiva, *Sir Walter Scott, The Great Unknown* (Londra, Hamish Hamilton, 1970), opera di uno studioso americano,

Edgar Johnson, del resto già noto per una sua altrettanto monumentale biografia di Dickens pubblicata quasi vent'anni fa.

Di questi quasi vent'anni (fra il '53 ed oggi) quattordici il Johnson li ha dedicati allo Scott, e dei quattordici nove alla stesura. Tutto il noto, manoscritto o stampato, è stato rivisto, qualcosa di nuovo anche è stato scoperto; e così è stata sfatata definitivamente la presunzione che la monumentale biografia dello Scott pubblicata dal Lockhart, suo genero, fra il 1836 e il 1838, sia assolutamente attendibile almeno per l'esattezza dei dati. Che in più di cent'anni siano venuti alla luce documenti che il Lockhart non conobbe è ovvio, come anche è ovvio che questi stendesse qualche velo di pietà quasi filiale; non era comunemente accettato, però, che la sua *Vita di Scott* contenesse errori di mesi, addirittura di anni. Sembra, scrive il Johnson, che il Lockhart non solo non abbia scritto lettere o intrapreso viaggi per verificar date e fatti, ma che nemmeno « si sia preso la pena di traversare la stanza e di aprire un cassetto ». Il Johnson, invece, ha scritto lettere, ha viaggiato per mezzo mondo, ha buttato all'aria parecchi archivi.

Tuttavia il suo scopo non è stato tanto quello di confutare il Lockhart quanto quello di seguire lo Scott passo per passo, giorno per giorno, durante tutti i sessant'anni della sua vita. Sono quelli i sessant'anni che videro il trionfo della Rivoluzione americana, la Rivoluzione francese, l'Impero napoleonico e la Restaurazione: lo Scott, infatti, nacque nel 1771, nell'undicesimo anno di regno di Giorgio III (il buon re Giorgio III di Rip Van Winkle) e morì nel 1832, pochi mesi dopo l'approvazione di quella « Legge di Riforma » (*Reform Bill*) che segna la nascita dell'Inghilterra moderna. Però, nonostante la sua *Vita di Napoleone*, non furono quelli i tempi che a lui interessarono veramente. Nei suoi romanzi maggiori lo Scott rimase invece legato a un problema che oggi appare appena locale, al problema dell'indipendenza scozzese, definitivamente cessata sessantaquattro anni prima della sua nascita, tuttavia ancora rimpianta a Edimburgo. Infatti, l'unione personale delle due corone avvenuta con Giacomo I d'Inghilterra e

VI di Scozia nel 1603 non aveva affatto portato una pace stabile e definitiva fra i due regni; anzi le lotte si erano riaccese dopo l'unione dei due parlamenti del 1707, fino all'insurrezione giacobita del 1745. Sono questi i tempi dello Scott romanziere maggiore; e specialmente gli interessano « le pugne inutili » della prima metà del Settecento, di cui era ancor viva l'eco nella Scozia dei tempi suoi. Non è però un interesse politico, piuttosto un interesse sentimentale, che dapprima prende forma di erudizione curiosa per farsi dopo arte narrativa. Non c'è infatti soluzione di continuità fra lo Scott ricercatore di poesia e di tradizioni popolari, poeta di leggende medievali scozzesi, e lo Scott scrittore di romanzi storici; c'è semmai un approfondimento quando al momento entusiastico della poesia si sostituisce il momento riflessivo della prosa: e l'approfondimento sta nella coscienza dell'impossibilità di far rivivere il passato. Un bel mondo eroico, sì, e pittoresco, quello del Regno di Scozia, ma l'oggi e il domani della Scozia sono ormai nel Regno Unito; quindi il suo messaggio politico è un messaggio di conciliazione, di fusione di tradizioni e di popoli, non un messaggio di nazionalità e d'indipendenza, come fu quello del romanzo storico italiano. Infatti lo Scott fu sì un *tory* in politica, ma non fu mai un giacobita; si fece sì costruire un maniero gotico ad Abbotsford ma lavorò tutta la vita; non disprezzò mai, aristocraticamente, il denaro e le speculazioni finanziarie, anche se queste fallirono. Secondo la più recente critica inglese, ed anche secondo il Johnson, vedere nello Scott soprattutto un esaltatore romantico del Medioevo è distorsione continentale, opera di un'Europa già romantica che leggeva in traduzione francese non tanto *Old Mortality* quanto *Ivanhoe* (pronunciando « ivanoè »). E del resto anche in *Ivanhoe* il messaggio è lo stesso: i due popoli debbono unirsi senza né opprimersi né rinnegarsi, il passato deve accettare il presente.

Nonostante questo, però, è difficile, almeno per me, anglista continentale, accettare in pieno tutte le conclusioni che il Johnson trae dal proprio monumentale lavoro biografico, specialmente è difficile accettare che lo Scott non sia stato un romantico ma piuttosto un augusteo settecentesco.

Certo, non fu una figura romantica alla Byron (che del resto derivava certi suoi atteggiamenti dall'Alfieri, come ha notato lo Zanco), e il suo mondo poetico è ben diverso da quello di un Wordsworth da un lato e quello di un Coleridge dall'altro; ma cosa sarebbe il romanticismo senza lo Scott? Forse, anche per lui è il caso di distinguere fra personalità pratica e personalità poetica; sebbene fino a un certo punto. Non conclude forse il Johnson stesso che lo Scott, così come dominò la propria imperfezione fisica (aveva sofferto di paralisi infantile), altrettanto dominò il suo carattere? Da emotivo si fece razionale, da malinconico gioviale, da solitario estroverso; e forse proprio per questo, aggiungo io, ebbe bisogno anche di un'altra vita, di quella della fantasia: e questa è romantica. Le pagine su Rebecca prigioniera nel castello di Front-de-Boeuf (chi non ricorda Lucia nel castello dell'Innominato?) o quelle del giudizio di Dio a Templestowe le ha ben scritte lo Scott, il maniero di Abbotsford se lo fece costruire lui (e non soltanto per dar lavoro ai disoccupati);

e se pur è vero che non sentì il pittoresco nel paesaggio (che è un elemento romantico o pre-romantico), anche è vero che sentì il pittoresco della tradizione, degli usi e dei costumi di Scozia. A mio parere il romanticismo di Scott e le relazioni fra Scott e il romanticismo sono temi che debbono essere ancora approfonditi e studiati, proprio con l'ausilio di questa nuova biografia.

Della quale, però, si deve anche dire che sebbene non ne esca uno Scott figura dominante del quadro (e in questo caso la figura sarebbe comunque un'interpretazione sempre un poco arbitraria), ne esce però un panorama minuto, quotidiano, della vita scozzese ed inglese, ed anche continentale (si veda il capitolo su Parigi dopo Waterloo) fra la fine del Settecento e i primi dell'Otto; la biografia diviene la cronaca, meglio la cronistoria, di un mondo scomparso, commentato, spiegato con una minuzia che oltre che di scienza è indice di affetto, di capacità di rivivere e di far rivivere. Un po' quello che si dice, appunto, dei romanzi di Scott.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

La storia del teatro europeo di H. Kindermann

All'incirca dieci anni or sono, per l'esattezza nel n. 20 del 1962, avevo dato notizia di una grandiosa *Storia del teatro europeo* (*Theatergeschichte Europas*, Otto Müller Editore, Salisburgo) di Heinz Kindermann, di cui erano cominciati ad uscire i primi volumi. Ora da poco è uscito il volume IX, che tratta il *Naturalismo ed Impressionismo* e quindi giunge praticamente alla nostra epoca. Poiché il carattere di questa grandiosa rassegna si è venuto via via chiarendo, penso che se ne possa concludere qualcosa, anche se un altro volume può ancora uscire. Nei primi volumi la storia delle opere teatrali era strettamente connessa con quella del

teatro come spettacolo, e trattandosi di fissare come e quando un genere teatrale era nato, il procedimento era giustificato e ne davamo piena lode all'autore. Ma con lo scorrere dei secoli si vede che il Kindermann presta più attenzione alla messa in scena, alla regia, agli attori, agli ambienti in cui un dramma o una commedia vengono rappresentati che all'autore vero e proprio. Può essere un punto di vista, anche giustificato dalla preoccupazione di non fare una serie di « medaglioni » cui manchi un nesso, un tessuto connettivo. È un procedimento anticrociano per eccellenza — a meno che non si voglia inquadrare questa storia del teatro nella storia della cultura, intesa crocianamente. Negli ultimi quattro volumi, che vanno dall'Illuminismo, attraverso al Romanticismo, al Naturalismo

e Impressionismo, come si è già accennato, questa mancanza di una linea interpretativa precisa si fa più sentire. Vero è che il Kindermann procede con due metodi che possono sostituire in qualche modo un giudizio proprio: riporta i pareri dei contemporanei e illustra con stampe rare ogni pagina dei suoi nutritissimi volumi (l'ultimo è di quasi 800 fitte pagine) sicché alla fine un giudizio viene proposto più che imposto dall'autore. Mentre nei primi volumi tutte le notizie per la loro rarità erano preziose o almeno interessanti, qui il peso di una parola di un critico non di primo piano (spesso di un cronista di giornale) diminuisce automaticamente, e le illustrazioni, ignote in gran parte nei primi volumi, qui non sono di un grande splendore, anche se integrano tutto quel che si conosceva sopra un certo autore in una certa epoca. Ma oggi, con la tecnica moderna, ci si poteva aspettare di più e di meno: cioè illustrazioni più eloquenti e belle, anche se in minor numero. La *Storia del Teatro europeo* di Kindermann si avvia così ad esser piuttosto una storia dello spettacolo che del dramma o della commedia e dei suoi maggiori rappresentanti. Ripeto, può esser un punto di vista ragionevole — e tutti i particolari che vengono forniti dal Kindermann saranno preziosi a chi vorrà scrivere una storia del teatro che sia prima di tutto una storia dell'opera teatrale e dei suoi autori.

Una conferma di ciò si ha nel vol. VIII (*Naturalismo e Impressionismo*, ma solo in terre di lingua tedesca, cioè Germania, Austria e Svizzera) che si estende quasi per 900 pagine. Ci si aspetterebbe di vedere tracciato un profilo almeno di Hauptmann o di Wedekind. Kindermann presenta naturalmente quasi tutte le loro opere ma i capitoli più importanti sono dedicati a Otto Brahm, direttore della « Freie Bühne », a Max Reinhardt e a Gustav Mahler. Che il teatro tedesco stia più a cuore al Kindermann, lo si comprende molto bene, ma che egli vi dedichi lo stesso spazio che poi farà al teatro dello stesso tipo di tutte le altre nazioni che non sono di lingua tedesca, pare un po' esagerato. Gli italiani sono particolarmente trascurati, non per principio naturalmente, ma perché evidentemente non sembravano importanti all'au-

tore. Pirandello viene ricordato solo e in quanto viene rappresentato nel teatro di Reinhardt. Il teatro italiano non merita neppure un paragrafo a sé che viene invece concesso alla Finlandia, alla Danimarca, alla Svezia e all'Irlanda. D'Annunzio viene citato solo di passaggio e qualche volta con aggettivi non molto felici, come quando per *La figlia di Jorio* si usa « liebenswürdig » (lett. amabile, gentile, vol. IX, pag. 89). Le notizie sono moltissime e preziose molte volte, come si è già detto, ma in questi ultimi volumi ha preso il sopravvento il tono della « rassegna » erudita, ampia, degna di un uomo che da quasi 50 anni sta dietro alle rappresentazioni teatrali e dirige a Vienna l'Istituto per il Teatro — ma un po' deludente per il critico che si aspetti una parola personale sopra un determinato autore.

Come si è detto gli italiani sono trattati piuttosto male. Né i crepuscolari, né i futuristi, né Pirandello hanno il posto che meritano, e per trovare un paragrafo dedicato ai nostri autori bisogna andare molto addietro, al Rinascimento e alla commedia dell'arte. Neanche Goldoni e Gozzi hanno l'onore di un paragrafo a parte. Piuttosto c'è da dire, a onore del Kindermann, che, proprio perché intende il teatro come spettacolo piuttosto che come opera letteraria (e le due cose possono apparire inscindibili, ma non lo sono) egli lascia una parte notevole nella sua storia del teatro al melodramma. Nell'Ottocento e già prima i rappresentanti italiani non sono tanto il Manzoni, il Pellico e il Cossa, ma piuttosto i quattro grandi maestri Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Questa è una innovazione che non possiamo che approvare. Il nostro teatro operistico ottocentesco si nutre della linfa vitale di molti drammaturghi stranieri da Schiller a Victor Hugo, anche se nelle traduzioni, nei famosi e tanto derisi libretti essi appaiono certo un po' deformati. Ma l'idea di considerare il teatro come un insieme di parole, scene, colori e anche musica è relativamente nuova e certamente darà i suoi frutti. Si sente che l'autore, dopo una lunghissima esperienza, tende ad avere una visione d'insieme e che proprio perciò la sua storia è piuttosto quella di un'opera ove tutte le arti hanno il loro posto che di un testo letterario,

alto o raffinato quanto si voglia. Va detto inoltre a suo onore che egli dà un posto molto ampio agli sceneggiatori e registi da Gordon Craig ad Adolf Appia. I suoi favoriti restano però, lo si nota chiaramente, gli attori. Non ce n'è uno del teatro tedesco che gli sia sfuggito e che non presenti nelle illustrazioni, da Josef Kainz ad Alexander Moissi, a Fritz Kortner a Max Pallenberg. C'è in questa storia del teatro anche una storia della regia e dei grandi attori. Anche qui si notano però dei vuoti: la Duse viene citata qualche volta, Irma ed Emma Gramatica e Ruggeri *mai* (!) e ancor più grave è la completa trascuratezza con cui sono trattati Ermete Zacconi ed Ermete Novelli, per dire solo i nomi che vengono subito in mente a tutti. Quanto agli attori comici, meglio non parlarne. È una strana dimenticanza in uno studioso che aveva elencato con ammirazione gli attori della metà dell'Ottocento dalla Ristori a Gustavo Modena a Tommaso Salvini. Nonostante queste lacune, tanto più dolorose per noi, l'opera del Kindermann s'impone per la sua grandiosità e l'infinito materiale che offre a ogni studioso.

Profilo di Yvan Goll

Un volumetto della collezione universale Einaudi di *Erba di sogno* di Yvan Goll, con prefazione della moglie Claire e nota bibliografica e traduzione con testo a fronte di Lia Secci (Einaudi, Torino 1970) mi offre lo spunto per tracciare un breve profilo di questo strano poeta, su cui si è scritto qualcosa in Italia, ma di cui non si era quasi tradotto nulla. Per dire chi era ricorrerò anch'io a quello che egli stesso scrisse (in terza persona) per la famosa antologia *Menschheitsdämmerung* di K. Pinthus (*Crepuscolo della umanità*, ma il titolo, ripreso oggi in una moderna ristampa, appare fuori luogo; era piuttosto il crepuscolo di un certo mondo che veniva documentato in quel libro, non di tutta l'umanità) con più precisione di altri e cioè: « Yvan Goll non ha patria: il destino lo fece nascere ebreo, il caso in Francia, un foglio di carta stampata lo definì tedesco. Yvan Goll non ha età: la sua infanzia venne risucchiata da vecchi anemici. Il giovane venne assassinato dal dio della guerra. Ma per diventare

un essere umano, di quanti occorre la vita! » (op. cit., 1ª edizione, Berlino 1920, pag. 292). La sua ambivalenza era ancora aumentata dal fatto che era nato nel 1891 nell'Alsazia-Lorena e quindi aveva confidenza con la lingua francese come con la tedesca. In tempi più tardi dimostrò una straordinaria adattabilità linguistica e quando fu in America scrisse anche in inglese. Si sentiva *Weltsbürger*, « cittadino del mondo », e proprio appena scoppiata la guerra, nell'agosto del 1914, comparve una specie di poemetto intitolato *Der Panamakanal* (Il canale di Panama), in cui il poeta prendeva intempestivamente lo spunto dalle acque dei due oceani, l'Atlantico e il Pacifico, che si congiungevano, per inneggiare alla fratellanza tra gli uomini. Goll era preso da quell'impeto anche sociale di affratellamento che si esprime meglio in versi lunghi, spesso rimati, di tono quasi ditirambico. Contrario alla guerra si rifugiò in Svizzera ove si sposò con Claire Studer e verso la fine del conflitto avvicinò alcuni dadaisti, specialmente Hans Arp e un solitario che doveva avere una fama mondiale, James Joyce.

Dopo aver collaborato, prima della guerra, alle riviste espressioniste, particolarmente alla *Aktion*, scrisse due *Überdramen* (parola difficile a tradursi; si potrebbero dire « drammi al di là della realtà »). L'avvio era preso e non ci volle molto a Goll, prima di André Breton, che del resto fu suo amico (appena alla fine della guerra si trapiantò in Francia), per coniare per una rivista la fortunosa parola *Surréalisme* che è poi la fedele trasposizione francese di quell'*Überrealismus* a cui egli si era avvicinato nel periodo svizzero. Da questo momento le sue opere appaiono ora in francese ora in tedesco. Goll sembra adattarsi allo spirito delle due lingue che domina perfettamente, e giustamente Marianello Marianelli ha notato: « Vien da pensare che questo Orfeo della Mitteleuropa abbia composto sulla corda della lingua francese le sue poesie di musa, se non più facile, più cantabile, di sangue arterioso e amoroso, quali, appunto il *Jean sans terre* — composto quasi sempre di notte, suonando Chopin e Debussy, e il carattere balladesque conferma il sottofondo musicale — *Dix milles aubes*, amoroso dialogo con Claire — ini-

ziato nel 1924 — le *Chansons Malaises* (1931-1932) e la *Elégie d'Ihépétonga* (1942-46) dedicata a Picasso. La parte più impegnata, di scavo, i temi meno letterari sembrano invece avere avuto in lui prima o soltanto voce tedesca. Non a caso scrivendo in tedesco fece spesso a meno della rima, quasi elemento tecnico, se non superfluo, e spezzò l'armonia nella ricerca. Dei "tre cuori" quello tedesco è di sangue più venoso, più "religioso": l'eredità dell'antico testamento in Goll è più rombo o nenia di sangue che rapsodia di simboli o legge». (Da *Preludio a Yvan Goll* in *Siculorum Gymnasium*, anno 1962, Facoltà di Lettere e Filosofia di Catania). C'è inoltre da osservare che molte delle poesie conosciute in lingua tedesca sono delle traduzioni della moglie Claire.

Ora a proposito di questa donna, che ha il merito di aver conservato gran parte delle opere edite e inedite di Goll, non è fuori di luogo avanzare qualche riserva. Già Paolo Chiarini (in *Espressionismo e Filologia*, I, *Yvan Goll*, nella rivista *Studi Germanici*, anno III, n. 2, pagg. 260-261) aveva rilevato abusi e manipolazioni non sempre giustificati. È vero che anche Claire Goll è una poetessa e aveva assimilato il «tono» poetico del marito al punto di comporre insieme a lui liriche e altre opere; ma nella lezione dei testi c'è ancora molto da fare e gli «amis de Yvan Goll» se non si sono volatilizzati potrebbero restituire nella sua originalità l'opera di questo poeta veramente internazionale e meritarsi così la gratitudine di chi non lo conosce ancora a fondo.

L'importanza di questo poeta, al di là del valore intrinseco della sua opera, che solo fuori d'Italia ha trovato chi lo abbia studiato a fondo, sia pur sulla incompleta documentazione esistente, è nel fatto che egli delinea il passaggio, con la sua attività personale, dall'Espressionismo al Dadaismo e infine al Surrealismo. Se ci fosse stato qualche dub-

bio nei critici, sulla portata e sullo svolgimento di questi fenomeni letterari, che si possono dire ormai senz'altro, di risonanza europea, basterebbe il nome, l'opera, la vicenda stessa di Yvan Goll a toglierglielo. Commovente è poi la maniera con cui Goll considerava le sue ultime poesie, proprio queste di *Erba di sogno*, quando confidava alla moglie e ai pochi amici che lo venivano a trovare nell'ospedale di Parigi, ove doveva morire della malattia che aveva annientato un altro grande poeta tedesco, Rainer Maria Rilke, la leucemia, di sentirsi «come il maestro della silografia giapponese Hokusai che a novant'anni, sul letto di morte, sospirò: "Se mi fossero concessi ancora dieci, anche solo cinque anni di vita, diventerei un artista perfetto!"». Queste parole dovevano servire da prefazione a queste sue ultime poesie; infatti egli aggiungeva: «Chi non conosce il *Poeta ebbro* di Hokusai, che — inebriato di versi — sparge i fogli al vento? Questo poeta ebbro sono io, Yvan Goll, che la morte attende davanti alla porta». Oltre alla moglie, c'erano Alfred Döblin e Marcel Mihailovici e dunque queste parole hanno tutta la probabilità di essere vere.

Senza alcun senso è invece la polemica che, sempre la moglie, accese col disgraziato Paul Celan, nella cui poesia sembrava a lei di cogliere una imitazione di quella del marito. Basterebbe pensare che Celan è nato nel 1920, cioè a più di una generazione da quella di Goll, per esser sicuro che l'accusa era fuori luogo. Oggi le generazioni si diversificano anche alla distanza di un solo quinquennio. E poi in poesia non c'è plagio. O uno è poeta o non lo è. Il riferimento, sbagliato, di Claire Goll a Celan, può caso mai confermare una volta ancora che Goll è — non sempre beninteso, né in ogni momento, ma spesso — un vero poeta. È quanto basta per aver avviato questa noterella.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

José Lezama Lima: *Paradiso*.

Il romanzo dal titolo dantesco e italiano di *Paradiso*, opera grandiosa del narratore e poeta Lezama Lima, arriva in Italia preceduto, come già accadde in Francia, da una reputazione già stabilita e, al tempo stesso, da un'aura di mistero. Il libro, con il famoso capitolo ottavo, di scene falliche, spari a Cuba per un certo periodo fin quando (così dicono le cronache) gli studenti non rumoreggiarono davanti a Fidel Castro e il libro, misteriosamente come se n'era andato, fece la sua ricomparsa in libreria. Per la monumentalità e singolare complessità della sua opera, Lezama Lima è stato, in questi anni, variamente paragonato ad autori dotati di ampio respiro quali Proust, Borges, Gadda, Joyce e Musil, ma in realtà *Paradiso* può essere compreso soltanto ove si tenga conto che la esperienza dello scrittore cubano è americana e, per di più, almeno inizialmente, poetica. Poeta della poesia, sostengono alcuni, Lezama Lima diventò critico per meditarvi sopra, e romanziere, per sviluppare con maggior intensità la sua atmosfera. Certo è che in lui le tre direttrici, di poesia, di critica e di romanzo, si compenetrano e si illuminano a vicenda.

Come giustamente osserva Julio Cortázar, suo grande ammiratore, *Paradiso* non ha un ordito vero e proprio, neppure nascosto. Serve ad unire le varie parti, anzi i vari blocchi, una coscienza interna, che potremmo denominare «esperienza», e funziona sia da tempo sia da spazio. Come le mura ciclopiche differiscono da quelle, diciamo medievali, o anche romane, per il modo diverso in cui i materiali sono disposti, così la «storia» (che non è storia) del giovane Juan Cemí differisce da quella dell'io proustiano e da Stephen Daedalus. La memoria di Lezama Lima non è quella proustiana che cerca deliberatamente, e neppure quella jamesiana alla quale l'immaginazione suggerisce da sola i ricordi. Tutt'altro: è, come dice egli stesso, la «frizione di un fatto indimen-

ticabile con un altro di pura insignificazione» e una forma di memoria che è in realtà ingegno.

In una serie di saggi e di interviste che, anch'esse, si compenetrano, Lezama Lima ha spiegato il meccanismo di questa frizione di fatti reali e poetici e di questa memoria che corre attraverso i secoli: il sistema poetico dello scrittore cubano si sviluppa su due termini, la metafora e l'immagine che sono, al tempo stesso, di «carnalità, polpa del poema, e di efficacia filosofica o mondo esteriore». Si tratta di un parallelismo di metafore, o simboli culturali o entità naturali e culturali che si rincorrono purché sollecitati da una memoria che è «esperienza» e che potrebbe anche chiamarsi semplicemente immaginazione poetica. I vari sistemi di analogie (dai re sacerdoti della Cina classica e San Luigi e Edoardo il Confessore ai guerrieri della *Grande Armée*, al *Libro delle ore* del Duca di Berry che, attraverso il *Raccolto* di Breughel, sfocia nel *Cavaliere da Fogliano* di Simone Martini) suggeriti da Lezama Lima, possono darci un'idea di come le varie metafore, richiamate, giustapposte, rotate in un certo modo dall'autore, arrivino a restituirci presenze altrimenti invisibili o coperte dalla polvere dei secoli.

Che una creazione poetica di questo tipo possa risultare, se non oscura, almeno complessa e intricata, è innegabile: infatti per spiegare la creazione di Lezama Lima non è necessario soltanto conoscere i riferimenti culturali di cui egli si serve, ma anche e soprattutto saper seguire quella «via obliqua» che lo porta da una metafora all'altra, percorrere insomma con lui l'esperienza mistica che egli stesso ha compiuto. La sua opera, infatti, come egli stesso ha detto, è fatta delle «possibilità sempre contemporanee del raggio metaforico di Góngora avvolto nella notte oscura di San Giovanni della Croce».

Questo spiega perché *Paradiso* sia ad un tempo esemplificazione e storia della famiglia cubana, lunga e spaventosa navigazione attraverso quella infanzia che si eternizza nell'uomo, resurrezione di

miti del Nuovo Mondo ed anche ascesa, conoscenza umana attraverso la sensualità e l'immersione in un *Eros* oscuro. Dall'infanzia dell'eroe il libro si allarga fino a comprendere altre infanzie ed altre storie nell'America del Sud e del Nord, fino alle esperienze scolastiche e falliche di Cemí e dei suoi compagni Foción e Fronesís, fino alla storia dei due fratelli cubani, facce dello stesso uomo, innamorati di un'unica donna. Ogni personaggio è se stesso e qualche altra cosa, visto in un grandioso affresco che partendo da antiche civiltà extraeuropee traversa l'Europa e si incarna nuovamente nei Caraibi, in un ordito che non conosce frontiere e nel quale il profeta delle nuove generazioni cubane, José Martí, si trova porta a porta con Pascal.

Lezama Lima è un poeta dal *trovar clus*, la cui erudizione è non solo grandiosa ma magniloquente anche dove il sistema filosofico può dar luogo a confusioni o ripetizioni. Come ad ogni poeta poi null'altro può chiederglisi se non la

poesia. Per questi motivi *Paradiso* vive di una sua vita interna, che è precisamente la sollecitazione, l'eccitamento spirituale da cui è stato mosso il suo autore. Per intenderlo ogni lettore deve tornare a far sua l'esperienza del giovane Cemí nella biblioteca situata nell'antica fortezza: « Vide Cemí la sequenza sassosa della fortezza e di colpo gli venne di pensare cosa avrebbero fatto Kafka e Cocteau di quei labirinti difensivi. Ma poi si ricordò che suo padre aveva cominciato la carriera militare nella Cabaña, che era stato direttore dell'Accademia Militare di El Morro, che la sua asma era stata cagionata dall'umidità della Cabaña, che stava dentro i suoi ricordi in un tempo immediato, che la sua reminiscenza non c'era bisogno che ripiegasse sopra di lui, ma che era lì con la sua presenza pietrosa, coi suoi labirinti innaffiati dall'alba, con la sua umidità che causava il contorcimento dell'albero bronchiale ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Metafisica lunare

« Figlio del secolo, Nižinskij dell'ambivalenza » è l'autodefinizione di Norman Mailer (una delle tante ma forse la più appropriata) al termine di *A Fire on the Moon*, il libro che raccoglie una serie di servizi giornalistici sull'impresa lunare di Apollo 11, apparso negli Stati Uniti nel '70 e in edizione italiana all'inizio del '71, a cura di Ettore Capriolo (*Un fuoco sulla luna*, Mondadori). Mailer appare sempre più dionisiacamente affondato in quella « actuality » che viene respinta con una punta di disprezzo dal caposcuola riconosciuto del nuovo romanzo americano, John Barth, e osservata con diffidenza, o addirittura con ostilità e con rancore, da Saul Bellow. Senonché al fascino ambiguo o perverso della conquista lunare non si sottrae neppure Bellow, come conferma il suo

nuovo romanzo, *Mr Sammler's Planet*, esso pure del '70 e pubblicato ora in italiano, tradotto da Letizia Ciotti Miller (*Il pianeta di Mr Sammler*, Feltrinelli). Il nostro satellite agisce in entrambi i casi, anche se con esiti in apparenza difformi, da reagente ad alcuni problemi urgenti dei terricoli.

Esiste, in sostanza, una confluenza e un punto di distacco tra i due libri su cui vale la pena di soffermarsi. La confluenza — e vien fatto di scusarsi per un riferimento che, per sembrare d'obbligo, suona banale — sta soprattutto nella tentazione metafisica che percorre il romanzo di Bellow e segna il momento culminante della narrativa-*réportage* di Mailer. Il distacco si realizza, come accennavamo prima, nella accettazione dell'attualità, nella sua parziale anche se ironica legittimazione da parte di Mailer, nel suo tenersi addosso

quel tanto di vitalismo, di fede nell'energia-violenza-attivismo che costituiscono forse la remora della sua fase più recente. Al contrario la condanna dell'irrazionalismo che percorre *Mr Sammler's Planet*, il suo funebre elogio della ragione con la dilemmatica alternativa o della presa di coscienza della fine o del rifugio, appunto, in una metafisica serena e parzialmente riparatrice, inducono Bellow a un giudizio a dir poco severo di quell'energia.

Tutto considerato, *A Fire on the Moon* consiste in due livelli in continuo urto o in sovrapposizione, il fenomenologico e il metafisico, fino a che sembra che il secondo, per naturale *décalage*, prenda il sopravvento. Il protagonista narratore, che nell'occasione assume il nome del segno zodiacale di Mailer, Aquario, concede innanzitutto via libera alla sua voracissima curiosità, all'ansia di immagazzinamento di materiali, che saranno, di volta in volta, i tre astronauti, i loro più o meno segreti patrocinatori o, meglio ancora, manipolatori, la folla presente a Cape Kennedy e davanti agli schermi dei televisori. In questa parte il commento viene estrapolato dagli avvenimenti e dagli oggetti. Nella parte conclusiva, invece, Aquario pone tra sé e i « fatti » una precisa distanza (non a caso, ci sembra, egli stesso osserva la discesa degli astronauti sulla terra alla televisione, mentre aveva assistito fisicamente alla loro partenza), lasciando che la serie incalzante degli interrogativi senza risposta si scateni, secondo un espediente — qui persino esasperato — caratteristico di altri suoi libri, a cominciare da *The Armies of the Night*, accentuando tra l'altro il tono di autobiografia mentale, per cui il diaframma Aquario-Mailer diviene quasi impercettibile.

Ora, dovendo per motivi di comodo sintetizzare il primo dei due livelli, diremmo che esso contiene da un lato la satrapia tecnologica, il trionfo (per ricorrere alla fraseologia di Mac Luhan) dei mezzi « caldi » e « freddi » insieme, onde la riduzione dell'individuo a creatura sapientemente programmata (gli astronauti nella loro dimensione esistenziale e nel loro linguaggio, che a sua volta rammenta talune analisi di Chomsky); un trionfo in definitiva anche di potere, giacché Von Braun appare supremamente disponibile a

servire l'élite economica e politica. Dall'altro lato si colloca la folla, vale a dire un'America vitale ma incoerente o comunque angosciata, che nel rituale dell'impresa spaziale tenta quasi corporalmente di sfogare le proprie frustrazioni e le proprie angosce addirittura private, familiari. A questo punto diremmo che, se taluni archetipi hemingwayani si rispecchiano nella prosa di Mailer, appare abbastanza evidente che egli si serve astutamente ma piuttosto corrvamente di modelli ormai codificati da decenni da Henry Miller.

Bellow, a somiglianza di ciò che aveva fatto più macchinosamente ma con maggiore fluidità ai tempi di *Herzog*, si serve di un personaggio narratore nel complesso assai trasparente, nella persona di Artur Sammler. Ebreo europeo, mai totalmente trapiantato negli Stati Uniti ma — non lo si dimentichi — neppure solidamente radicato un tempo nello humus dello *stetl* polacco da cui proviene, tanto da aver coltivato una sua utopistica anglofilia incentrata su un discreto commercio con il gruppo di Bloomsbury e in particolare con H. G. Wells (« umanesimo scientifico, fede in un futuro emancipato, nella benevolenza attiva, nella ragione, nella civilizzazione... »), Sammler subisce una sorta di iniziazione negativa nel cuore della megalopoli. La civiltà si va disfacendo nella stessa misura in cui va disfacendosi il clan di Sammler: si coglie qui un lascito abbastanza scoperto della tradizione culturale *jiddish*, con la implicita morale per cui la decadenza comincia con l'abbandono delle tradizioni e del luogo.

Nel lungo monologo che sorregge la parte centrale del romanzo, originato dall'incontro con un singolare scienziato indiano convinto dell'opportunità di colonizzare la luna, Sammler offre insieme una confessione e una professione di fede. La ragione, il vecchio Kant, l'utopia di Wells, non lo difendono contro l'esplosione dell'irrazionale, della sessualità, del livellamento: la filosofia di Sammler, ormai post-marxista e post-freudiana, ripropone il senso della metafisica, se non del misticismo, e induce a riprendere Eckhart. « Lo spirito si sente imbrogliato, oltraggiato, profanato, corrotto, frammentato, ferito. Eppure sa quel che sa, e di quella conoscenza non ci si può sbarazzare.

Lo spirito sa che il suo ampliamento è il vero scopo dell'esistenza... Se la Luna fosse vantaggiosa per noi, metafisicamente, io sarei completamente favorevole all'idea» (vale a dire di trasferirvisi e di colonizzarla, «...Se si trattasse di una questione razionale, allora sarebbe razionale avere prima la giustizia su questo pianeta. Poi, quando avessimo una terra di santi, e i nostri cuori fossero rivolti verso la Luna, potremmo entrare nelle nostre macchine e librarci nell'aria...»). Discende da queste premesse la morale racchiusa nelle ultime parole del romanzo, pronunciate ancora da Sammler: «Perché tale è la verità di tutto questo — che tutti noi conosciamo, Dio, che conosciamo, che conosciamo, conosciamo, conosciamo», tenendo presente la maggiore intensità semantica che *to know* possiede rispetto all'italiano «conoscere». Una morale sofferta, se si vuole tragicamente lucida, ma al fondo riduttiva e orgogliosamente rinunciataria. Difatti, il conoscere di Sammler privilegia un'area chiusa, culturalmente aristocratica, vera cittadella assediata: conoscenza, quindi, come autodifesa.

All'opposto, la metafisica maileriana pecca di onnicomprensività. Gli astronauti, loro malgrado, non ci insegneranno che la nuova prospettiva lunare dà ragione a Cézanne e a Picasso? O invece essi avvicinano l'attimo terrificante dell'Apocalisse, sfidando Dio nel suo stesso regno? «E se Dio, lottando in qualche arena bisunta con il diavolo (ora rafforzato da tutte le emanazioni delle minacciose stelle al di là del sole: non poteva essere così?) per la conquista dell'anima umana, se Dio fosse stato ora nettamente in perdita e ora in vantaggio in questo combattimento rozzo quanto il conteggio dei punti in un incontro di pugilato?... Se Dio, sgomento per la morte imminente dell'uomo in un inquinamento da lui stesso diabolicamente prodotto costrettovi dalle rigide esigenze

della Sua guerra, avesse rinunciato a una parte della visione, sostituendole, piuttosto che perdere tutto, una visione metà macchina e metà uomo?». Insomma, al di là del suo bruciante istroismo, Mailer finisce per tendere la mano a Heschel e tuffarsi nella teologia.

Si osserverà che per Bellow e per Mailer l'inquietudine metafisica coincide con la preoccupazione per la sorte del romanzo. Il «conoscere» di Bellow addita al romanzo una sua via praticabile, che è quella della subordinazione della macchina propriamente narrativa alla riflessione caleidoscopica, a una saggistica drammatizzata, a un racconto filosofico caricato di significati creativi. In Mailer la realtà si trasforma in strumento narrativo coagulandosi in una cronaca deformata, violentemente scossa nelle giunture, spremuta fino ad estrarne una quintessenza tra la speculazione e l'interrogazione apocalittica, nel segno di una perenne metamorfosi, di un'alchimia dalla quale possono indifferentemente uscire la salvezza o la catastrofe (ecco dunque il «Nizinskij dell'ambivalenza»). Fallita l'illusione riformistica, si chiede alla immaginazione e al linguaggio di farsi veicoli di una coscienza giudicante — Bellow — o di una dinamica inarrestabile e liberatrice — Mailer.

L'apporto della tradizione ebraica si innesta così sul filone idealistico di lontana ma tenace ascendenza emersoniana e whitmaniana, propiziando il recupero di una mai sopita vocazione metafisica, che con esiti difformi contraddistingue peraltro la sezione aurea di un rimescolamento di valori indotto in definitiva a fare credito al turbato giudizio dello scrittore più che al peso spesso intollerabile di una realtà scomoda. Ci si domanda quanto a lungo possa resistere un simile compromesso, una simile illusoria tregua d'armi.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Capitalismo e schiavitù **di Eric Williams**

Per quanto cruciale e determinante essa possa ritenersi al fine di intendere con realismo e con precisione il rapido affermarsi della supremazia europea — dei mercanti, degli industriali e dei finanzieri europei — in quella che gli storici chiamano l'età moderna, la nozione di « commercio triangolare » non è certamente di largo dominio. In Italia, vogliamo dire. Anche se è improbabile che altrove goda davvero di margini di popolarità molto superiori. Vediamo allora cosa sta a significare. Di « commercio triangolare » gli specialisti parlano riferendosi a quel movimento mercantile grazie al quale navi inglesi — ma non soltanto inglesi — salpavano da Liverpool zeppe di tessuti di basso pregio, di armi di vario genere, di tabacco e più ancora di cianfrusaglie appariscenti e di paccottiglia di ogni tipo avendo come prima tappa le coste nord occidentali dell'Africa. Quivi giunti padroni e capitani barattavano tali « prodotti » con schiavi neri forniti loro da capi tribù e da affaristi locali e riprendevano il loro bieco pellegrinaggio con il prezioso quanto infame carico umano sino al secondo approdo, l'America centrale e le isole caraibiche. Venduti gli schiavi ai padroni, in genere inglesi e francesi, delle locali piantagioni riempivano le stive di cosiddetti generi coloniali (rum, tabacco e specialmente zucchero) facendo infine ritorno a Liverpool per esitarli ed iniziare un nuovo, consimile viaggio. Ognuna di tali operazioni fruttava copiosissimi profitti.

È intorno a questo traffico, rischioso ma redditizio; alla sua clamorosa diffusione, indotta all'avvio dal vigoroso aumento della domanda di zucchero in Europa e dalla conseguente espansione delle piantagioni con schiavi (prima indigeni, poi europei ed in ultimo africani) nelle terre scoperte da Colombo e da altri navigatori; alle strabilianti fortune a senso unico che essa permise di accumulare (in una commedia rappresentata a Londra nel 1771, *L'indo-occidentale*, vi era un personaggio

che se ne usciva in questa battuta: « È ricchissimo. Dicono che possenga tanto rum e zucchero da trasformare in *punch* tutte le acque del Tamigi »: parlava di un piantatore che dalla Giamaica era tornato a casa); alla sua decadenza, provocata dall'ampliamento ma anche dal nuovo assetto dell'impero inglese seguito alla « rivoluzione industriale » (che imponeva la ricerca di materie prime e di generi alimentari a basso costo come di mercati di sbocco per la copia crescente di merci, cotonate in specie, da collocare), è intorno a questa complessa tematica che si viene svolgendo il libro del quale si parla, che è opera accurata ed intelligente per quanto, a nostro avviso, parzialmente unilaterale e deformante, di uno studioso, Eric Williams, diventato, or non è molto, primo ministro del suo luogo natale, Trinidad, assunto ad indipendenza.

Che il saggio del Williams sia accurato ed intelligente ci pare fuori discussione: è sufficiente dare un'occhiata alle fonti utilizzate ed all'organizzazione del materiale da un lato, all'oculatezza nel seguire, dipanandoli e poi ricomponendoli, i molti fili della intricata vicenda dall'altro, per rendersene conto.

Che presenti qualche elemento di unilateralità e di deformazione è invece giudizio soggettivo di chi scrive e, come tale, opinabile e da verificare. Esso si fonda comunque sull'opinione che il rapporto fra capitalismo e schiavitù sia qualcosa di più, e di diverso, rispetto a quel che sembrò al Williams, rispetto cioè al pesante contributo che le colonie americane, insulari e continentali, recarono allo sviluppo dell'economia inglese (e di altri paesi dell'Europa occidentale, della Francia in particolare). Il capitalismo non potendo essere ridotto alla crescita industriale dell'isola britannica, la schiavitù proponendo questioni ed interrogativi che investono anche, se non in primo luogo, la storia e l'evoluzione economica, sociale, civile e politica delle aree di provenienza della diaspora schiavista (che è l'angolo visuale adottato a suo tempo da Basil Davidson nello stendere il suggestivo *Madre*

nera tradotto da Einaudi nel 1966) come pure quelle di destinazione (basti pensare agli Stati Uniti d'America).

La convinzione ferma e lodevole, doppiamente lodevole tenuto conto della nazionalità dell'autore, che « l'importanza del movimento per l'abolizione della schiavitù è stata gravemente fraintesa ed enormemente esagerata da uomini che hanno subordinato la scienza al sentimentalismo » ha poi finito per condurre il Williams a più di un gratuito sacrificio nei confronti di una interpretazione economicistica di fenomeni complicatissimi e, a volte, sfuggenti: per quanto si possa sostanzialmente accedere all'idea che, come egli stesso ha scritto alludendo ai grandi mutamenti economico-sociali del '700, « ...se non si comprendono questi mutamenti, la storia del periodo appare priva di significato... ».

Capitalismo e schiavitù ha una vita che supera ormai il quarto di secolo — la prima edizione comparve nel 1945 — ma si può affermare con tutta sicurezza che, al di là delle osservazioni e dei dissensi, è in ogni caso ed ancora adesso un « libro del tempo ». Come si intitola la giovane ed agile collana di Laterza che, del tutto degnamente, lo ospita.

Guida alla storia contemporanea di Geoffrey Barraclough

Marc Bloch, uno degli uomini di maggior spicco della grande storiografia del nostro tempo, in quel finissimo libro che è *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* dato alle stampe dall'amico Lucien Febvre nel 1950, sei anni dopo che lo stesso Bloch era stato fucilato dai nazisti, raccontò l'aneddoto del « bravo preside del liceo di Linguadoca », dove aveva compiuto le sue prime esperienze di professore, il quale « lo aveva ammonito con voce roboante », che, come insegnante di storia, non si sarebbe dovuto preoccupare molto parlando del XIX secolo mentre, proprio in Linguadoca, avrebbe invece dovuto essere « assai prudente » illustrando le guerre di religione della seconda metà del '300. Lo scopo che il Bloch si prefiggeva nel rievocare l'episodio era del tutto privo di ambiguità, e si muoveva all'unisono con un aforisma che, al di

qua delle Alpi, aveva enunciato Benedetto Croce, secondo il quale « ogni vera storia è storia contemporanea » nel senso che « ...nella storia il passato si pensa solo sotto lo stimolo di un motivo morale del presente che apre la via alla nuova azione che è l'avvenire... ».

Pare chiaro come un criterio ermeneutico siffatto colpisse alla radice ogni dubbio intorno alla liceità di narrare la storia dei tempi recenti e recentissimi: e, d'altra parte, una lunga disputa apertasi in Inghilterra nel 1922 proprio su questo tema si stava ormai concludendo con la acquisita convinzione che di storia contemporanea, da Tucidide in poi, si era sempre scritto, dovendo inoltre convenirsi che era stata semmai l'idea di storia come studio obbiettivo e « scientifico » del *passato in sé e per sé* a fare da eccezione: e per un segmento assai breve della pur tormentata vicenda storiografica.

Il che non escludeva, anzi, che problemi, difficoltà, interrogativi, sorgessero, e siano ancora ben presenti, numerosi, complessi, delicatissimi. Uno di essi, e di peso non secondario, è per certo rappresentato dalla questione del cosiddetto « periodizzamento » e cioè dalla determinazione del tempo che ne dovrebbe segnare l'inizio. Su di essa, anche in generale, sono state vergate pagine e pagine, ed era davvero difficile che, nel libro del quale qui si dà conto, Geoffrey Barraclough potesse o volesse eluderla. « ...Il nuovo mondo è maturato sulle orme del vecchio », così egli esordisce. E prosegue poi: « ...La prima volta che lo notiamo, verso la fine del XIX secolo, esso si presenta poco più che come un rivolgimento intermittente nel grembo del vecchio; ...dopo il 1918 assume una fisionomia distinta e una propria esistenza; improvvisamente, dopo il 1945, giunge a rapida maturazione; ma è solo nel passato più recente, iniziatosi verso il 1955, che si è affrancato dalla tutela... ».

È una opinione originale, come originali lo sono quelle espresse in merito ai rischi del travestimento sotto le spoglie della storia contemporanea, un travestimento d'altronde spiegabile e spesso non consapevole, di opere di mera propaganda; alla asserita carenza di fonti documentali controllate; alla possibilità di individuare un criterio metodo-

logico tale da consentire lo stabilirsi di una identità-diversità fra la storia contemporanea e le altre. In merito a questo argomento, che è a nostro avviso il più rilevante e degno di discussione, Barraclough sostiene che: «...la storia tradizionale prende avvio nel passato da un punto stabilito e avanza sistematicamente lungo linee che procedono da quel punto» mentre «...la storia contemporanea segue, o dovrebbe seguire, un procedimento quasi inverso: partire dai problemi e dalla realtà del presente per risalire indietro nel tempo sino quando i problemi che sono attuali nel mondo odierno acquisiscono per la prima volta una chiara fisionomia...». La proposta è invero interessante e suggestiva. E tuttavia, quale obiezione potrebbe sollevarsi a chi intendesse estenderne la validità all'epoca moderna o a quella medioevale, primo, e, secondo, quali garanzie reali esistono che «i problemi che sono attuali nel mondo odierno» siano davvero quelli che *sembrano* soggettivamente tali al pur severo esame di questo o dell'altro storico? Non ha forse maggior ragionevolezza e rigore l'idea di chi, pur assumendo come irrinunciabile la necessità degli studi di storia contemporanea, sostiene — e proprio per questa e non per diversa motivazione — che compito dello storico contemporaneo sia quello di offrire una «interpretazione

provvisoria» nella accezione più impegnata e dignitosa dell'espressione? Dubbi del genere, seppure non assenti, sembrano turbare ben poco lo storico inglese, al quale il decorso del processo appare abbastanza lineare ed esplicabile: è la grande spinta indotta da quella che egli definisce la seconda rivoluzione industriale di fine '800 e dai coevi e correlati fenomeni di protoimperialismo a costituire il «*primum movens*» di una trasformazione che modificherà radicalmente non soltanto l'economia, la politica ed i rapporti fra i vari paesi e continenti, ma anche la vita sociale, civile e culturale del pianeta: senza ignorare l'impatto delle nuove modalità e dislocazioni della crescita demografica.

Non è in ogni caso agevole respingere di colpo una ipotesi, sottolineiamo, una ipotesi, del genere: ma non è agevole neppure accettarla in prima lettura. La *Guida* del Barraclough potrebbe comunque avere il merito di riaccendere una discussione che gioverebbe a tutti condurre avanti con l'attenzione e l'interesse che merita specie in un paese come questo, nel quale la storia contemporanea è stata sino a non molto tempo indietro, e nella maggior parte delle scuole è ancora, una specie di personaggio fiabesco: sta alla sensibilità di chi ascolta decidere se si trattasse dell'Orco oppure di Cenerentola.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Il Cavaliere Azzurro

Venendo dopo quella del Surrealismo e del Simbolismo la Mostra del Cavaliere Azzurro, organizzata da Luigi Carluccio alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, si colloca nella stessa area culturale ed ideologica e ne dà una continuazione, un completamento. Queste tre mostre cominciano così a formare una solida base per affrontare in modo serio e criticamente approfondito i problemi dell'arte moderna. Alcuni dei quali o erano ignorati

o erano mal posti, certe zone erano vergini o avevano bisogno di essere nuovamente visitate, e Carluccio, forte di una parzialità che rivela una visione critica molto personale, ha illuminato tutto un lato dello sviluppo storico di quell'arte, creando stimoli, proposte, richiami e rapporti che non soltanto si infittiscono all'interno di ognuna delle tre mostre, ma si rivelano ormai attivi anche tra una mostra e l'altra, venendo a formare una complicata trama che privilegia nel suo complesso specifiche zone di sensibilità.

A voler tentare di definirla in breve, l'area delineata da queste mostre, e quindi dalla personalità critica di Carluccio, è quella che, opponendosi decisamente al naturalismo e al materialismo positivistico come si erano configurati nel secolo scorso fino ad arrivare, sulla spinta degli impressionisti, a trapassare nel nostro, accoglie invece una concezione dell'arte basata sull'esplorazione di una zona posta al di là delle apparenze reali, oltre gli oggetti e i personaggi, e oltre il soggetto, la zona, diciamo, del mistero, dello spirituale, del simbolo; la zona nella quale, persasi ormai la possibilità di rapporti diretti e razionali tra causa ed effetto, avviene la frattura della scorza delle cose e l'emergenza, attraverso di essa, di nuovi e complicati rapporti, indiretti e irrazionali, lungo una linea che unisce l'interiorità dell'artista con l'essenza dell'oggetto.

Il Cavaliere Azzurro anziché un vero e proprio movimento può essere considerato il luogo di una nuova idea dell'arte, e quindi di un nuovo linguaggio artistico, creati agli inizi del secondo decennio del secolo da Vassilij Kandinsky e da Franz Marc. Ad approfondire un po' il senso delle parole prese come emblema si potrà giungere direttamente al chiarimento della nuova concezione. Cominciamo dal colore, l'azzurro: stando in area germanica e risalendo a una stagione, quella romantica, che è la terra in cui arrivano le più lontane radici della nuova arte, troviamo un romanzo di Novalis, l'*Enrico di Ofterdingen*, nel quale domina, dice Mittner, «con le più armoniose e delicate sfumature, l'azzurro, colore della spiritualità»; Novalis stesso aveva scritto «tutto è azzurro nel mio libro»; tanto più che il filo dell'azione si può ridurre alla ricerca di un misterioso e magico fiore azzurro, che è il simbolo della poesia, dell'assoluto, dello spirituale.

Se ora di qui ritorniamo a Kandinsky, vediamo che nei suoi scritti teorici sui colori egli riconosce nell'azzurro un movimento centripeto e quindi una fortissima tendenza all'approfondimento: «quanto più l'azzurro diviene profondo, tanto più invita l'uomo verso l'infinito, desta in lui la nostalgia del puro e, in ultimo, del sovrasensibile... l'azzurro è il colore tipicamente celestiale» scrive Kandinsky. Un simbolo quindi dello spirito.

Quanto al cavaliere, è un'immagine formata dal cavaliere vero e proprio, cioè dall'uomo che cavalca, e dal cavallo; il primo è un tema-simbolo ossessivo di Kandinsky, il secondo è un tema-simbolo tipico, e continuamente ritornante nella sua opera, di Marc. Il primo è l'eroe guerriero che uccide il drago (cioè il male), il difensore dell'ideale, l'eroe nobile e disinteressato che soccorre gli umili (le immagini di S. Giorgio e di S. Martino ricorrono spesso nelle illustrazioni dell'Almanacco), è ancora quindi un simbolo dello spirito. Il cavallo rappresenta la nobiltà dell'animo, la libertà, la forza, la corsa veloce, l'armonia, ancora tutti elementi che ci riconducono allo spirito. Cavaliere e cavallo hanno il senso del movimento rapinoso, del vento che li trasporta. «Il vento soffia dove vuole e tu senti la sua voce: ma non sai donde viene e dove va. Così chiunque è nato dallo spirito».

In tal modo ogni elemento di questo titolo un po' strano si chiarisce e conduce a un concetto fondamentale: lo spirituale nell'arte. Eccoci arrivati al titolo stesso del libro teorico di Kandinsky che viene pubblicato nello stesso anno dell'Almanacco del Cavaliere Azzurro, il 1912, e che si fonda sul concetto che «il problema dell'arte non è un problema delle forme ma un problema del contenuto spirituale» e che tale contenuto è diretto e condizionato dal «principio della necessità interiore». Mentre Marc da parte sua considerava problema principale della nuova generazione quello di cogliere ed esprimere «l'intima struttura mistica» dell'immagine del mondo: «Noi oggi scomponiamo la casta natura, sempre ingannevole, e la ricomponiamo poi secondo la nostra volontà. Guardiamo attraverso la materia». E non si può dimenticare August Macke, altro, sia pur secondario, animatore del Cavaliere Azzurro, rimasto un po' in ombra e morto giovanissimo ma vero e delicato poeta, e leggere questa sua bella frase: «La forma è mistero per noi, perché è espressione di forze misteriose. Attraverso la forma intuiamo le forze segrete, il dio invisibile. I sensi sono per noi il ponte dall'inafferrabile all'afferrabile. Vedere piante e animali è: sentire il loro mistero».

Ora siamo in possesso di tutti gli elementi teorici per capire come il Cavaliere Azzurro fosse solo

in secondo luogo e per contraccolpo una tappa sulla via evolutiva dell'Espressionismo, come invece fondasse preminentemente una concezione spiritualistica dell'arte, che doveva portare all'astrazione assoluta. Infatti gli elementi culturali che convergono alla sua nascita sono il simbolismo con le sue ascendenze romantiche, il misticismo russo e quel concetto di *Einfühlung*, di empatia, di spinta verso l'essenza delle cose, teorizzato da Woringer. Cui si aggiunge, un po' a parte per la sua particolarità, l'influenza delle arti primitive. La Mostra dà giustamente ampio spazio a quel complesso di arte primitiva, popolare e ingenua che dalle illustrazioni e dagli scritti dell'Almanacco, risulta essere tra i precedenti della nuova sensibilità.

Il fenomeno del ricupero dell'arte primitiva non era nuovo, già si era verificato in Francia con Cubisti e Fauves e nella stessa Germania coi pittori della Brücke, ma nuovo era il modo di accostamento e di assunzione. Mentre infatti per gli altri si trattava di recuperare ai propri fini inedite soluzioni spaziali, nuove possibilità di scomposizione dei piani, di uso del colore e di sintesi espressiva, si trattava insomma di un accostamento sulla base della forma; sugli artisti del Cavaliere Azzurro agisce invece l'elemento mistico da cui nasce quell'arte, cioè il lato, in essa fondamentale, del magico, del rituale, del simbolico, le deformazioni formali come espressioni dello spirito che si agita all'interno; un accostamento quindi che si basa sul contenuto. Questo punto mi sembra centrale per capire il significato e la funzione del Cavaliere Azzurro, perché è proprio attraverso questo tentativo, esemplato sull'arte primitiva, di forzare l'espressione per costringerla a significare i contenuti interiori, il mistero, la magia, la divinità, l'altro da sé, l'inconscio, che gli artisti del Cavaliere Azzurro raggiungono il rapporto o l'unione tra la poetica dello spirituale e l'Espressionismo.

Su queste basi si muovono i due iniziatori del Cavaliere Azzurro, Kandinsky e Marc e, un po' a lato, Macke; quando arriva Klee, qualche anno più tardi, i giochi sono quasi fatti, ma quel grande creatore, la cui concezione del mondo e dell'arte era, per almeno un lato, collimante con quella che

abbiamo descritta, entra con tutto il peso della sua genialità nell'area del Cavaliere Azzurro e finisce a dividere con Kandinsky il ruolo di protagonista. La sua personalità però deborda da quell'area e arriva a portarlo protagonista in un territorio ben più grande, che è quello stesso di tutta l'arte contemporanea; mentre Kandinsky avanza nella ricerca sempre rinchiuso dentro quei suoi limiti iniziali. In questo, tra l'altro, sta la diversa profondità e ampiezza della loro opera. Giustamente la Mostra di Torino ha dato il posto che si merita a Klee; un po' ingiustamente invece ha ridotto e sacrificato l'apporto di Marc. Ma nel complesso ha saputo delinearne con accortezza e precisione critica quell'area del Cavaliere Azzurro, di cui abbiamo ora cercato sommariamente di indicare la specificità.

Il realismo di George Grosz

La mostra di George Grosz organizzata da Carlo Quintavalle nell'Istituto di Storia dell'Arte della Università di Parma è la maggiore che finora sia arrivata in Italia ed ha anche il vantaggio, a differenza delle altre, di svolgersi con andamento non occasionale ma storico, di indicare quindi quasi tutte le linee lungo cui si è diramata l'opera dell'artista tedesco, i vari influssi, le tangenze coi movimenti d'avanguardia, i rapporti con gli avvenimenti, di seguire insomma Grosz dalla sua grande esperienza sociale compiuta nella Germania degli anni venti, all'esilio americano, fino al ritorno in patria appena prima della morte.

Pochi fogli per ognuno dei diversi aspetti, ma sufficienti a offrirne una lettura che, oltre la varietà che ne risulta, può contenere i fattori specifici dell'opera di Grosz e suggerire quindi qualche considerazione che la coinvolga nel suo complesso. E anzitutto sul problema dei rapporti con l'espressionismo: c'è infatti una tendenza abbastanza diffusa, che mi sembra dettata da inerzia critica, ad includere Grosz nell'area espressionista. Mentre sarebbe necessario ormai chiaramente affermare la sua appartenenza a quel realismo che nasce in Germania subito dopo la guerra e che confluisce poi, allargandosi nel corso degli anni venti, nel vasto

e complicato movimento della « Nuova oggettività »: neppure esito dell'espressionismo, anzi violenta reazione alle sue posizioni morali e ideologiche di fondo.

Il grande discrimine è segnato dalla guerra: una esperienza che aveva distrutto nell'animo degli artisti ogni possibilità di idealizzazione del reale, di dissoluzione mistica, soprattutto ogni possibilità di generalizzare il significato umano della realtà, elementi fondamentali dell'espressionismo; la realtà invece era di quel momento, e di quell'uomo che veniva ucciso, o ferito, o che uccideva. L'espressionismo era stato un'attesa (*Erwartung* è l'opera fondamentale di Schönberg in quegli anni), la sua ansia di sospensione, la sua angoscia senza limite, erano sempre in funzione di un evento ancora da venire, posto al di là dell'opera, di un mistero che doveva realizzarsi; l'espressionismo registrava, come un animale impaurito, i segnali elettrici che preludono al terremoto; la sua attesa era quella della morte, della guerra. Il realismo che comincia intorno al 1918 era invece una presenza, ogni cosa era stata consumata, non c'era più niente da rimandare, ogni momento aveva la sua angoscia; caduti molti diaframmi, l'uomo toccava la realtà; bisognava realizzare nel presente.

L'arte di Grosz nasce in questa situazione e ne porta per sempre i segni come sua condizione originaria. Ma anche se non vi mancano elementi espressionisti, essi vi appaiono solo come dati di linguaggio, sfruttati in funzione di una resa realistica. Non è questa del resto una posizione perfettamente inserita nella grande tradizione dell'arte tedesca, che riconosce tra le componenti fondamentali proprio la spinta verso il realismo, potenziata da strumenti stilistici di esasperazione espressiva?

Siamo arrivati così a fissare un punto centrale della personalità artistica di Grosz: mantenendosi all'interno di una tradizione tedesca che lo spinge fatalmente verso il realismo, egli utilizza a questo fine elementi di linguaggio disparati e modernissimi. Sotto questa luce credo vada visto, dopo quello con l'espressionismo, anche il suo rappor-

to con le avanguardie che si susseguono in quegli anni: cubismo, futurismo, pittura metafisica e dada.

Nel gruppo di quadri dipinti intorno al 1917, di cui alla mostra è il bell'esempio di « Esplosione », l'elemento cubista della scomposizione dei piani, quelli futuristi della simultaneità, delle penetrazioni e dello spazio « pieno », servono solo come strumenti linguistici per giungere a una concezione ideologica e culturale dell'opera, derivante piuttosto da Meidner e dalle sue « istruzioni per dipingere la grande città », e che d'altra parte arriva molto vicino al teatro di Piscator. Qualche anno dopo Grosz utilizza la pittura metafisica, avendone eliminato ogni elemento di mistero, di pre-surreale, per rappresentare l'automatismo neutro e ottuso dei suoi personaggi, e per rendere la regolarità razionale, desolata e alienante della città moderna, non lontana dalla « metropolis » di Fritz Lang; sfruttandone quindi soprattutto l'elemento ironico. Similmente dada gli serve per accentuare la sua accusa al meccanicismo della vita e dell'uomo contemporanei.

Ogni cosa di Grosz porta alla denuncia di un organismo sociale, e dell'uomo che ne fa parte, trapassati in tutti i punti dalle corruzioni più disumane. La crudeltà e l'ironia sono i numi che presiedono a questa lunga, tremenda e impietosa « commedia »; la violenza e il sesso sono i protagonisti del suo irritato e rauco « ecce homo ». Così è anche quando questo realismo morale e critico arriva, tra il '23 e il '27, a una oggettività tanto nitida e secca da sfiorare l'allucinazione. Così anche nel periodo americano, che basterebbero a riscattare dal sospetto di diminuita intensità creativa fogli come « Caino e Abele » o « Manichino », o quelle « Dune a Wellfleet » che sono un raro esempio di paesaggio, ma in cui i piccoli arbusti si diramano sottili e serpentini come le vene sulle tempie dei pletorici personaggi di un tempo. Ancora, fino alla fine, l'opera di Grosz rimane fondata su una immodificabile ed estrema concezione di realismo, che in rari altri artisti ha avuto significato morale e politico tanto profondo, come in lui.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Il Giulio Cesare

In un fasto rouge et noir — poiché alcuni erano vestiti di nero e altri di rosso, diversamente dal biancore consueto degli spettacoli che hanno per oggetto la classicità —, in un fasto rouge et noir, s'è svolto il *Giulio Cesare* di Shakespeare all'Argentina di Roma, in occasione della riapertura di questo glorioso teatro. E in quel fasto, dovuto al gusto scenografico di Pizzi, gli attori, immersi nello splendore dei loro costumi, parevano divertirsi da pazzi, dando atto di una delle condizioni essenziali del teatro: divertirsi, appunto, godere. Ma, ahimé, questo godimento sembrava non estendersi al pubblico. Diretto da Giorgio De Lullo (che era anche attore, nella parte di Marcantonio), lo spettacolo perpetuava, con una sfrontatezza divenuta ormai intollerabile, quella separazione tra palcoscenico e platea (iniziata, ma con ben agguerrita cognizione di causa, dal Barocco, e continuata, con supina quiescenza, dal Romanticismo), che, nonché rompere la compagine della comunità teatrale (oggi, nessuno più dubita che il pubblico è una componente del dramma), era venuto estraneando la scena come una isola incantata. Per la cronaca, gli attori principali erano, nelle parti femminili (che sono poca cosa nel testo shakespeariano), Rossella Falk e Elsa Albani; nelle parti maschili, Renzo Ricci (Cesare), Giulio Bosetti (Cassio), Luigi Valli (Bruto) oltre al già nominato De Lullo. Ma che dire di essi, dopo quel che s'è detto sul solipsistico impianto dello spettacolo? E notarsi che si tratta di uno dei drammi più « comunitari » di Shakespeare, di un dramma che più degli altri ha e deve avere la sua matrice nel pubblico (che riacquista così la sua originaria funzione di coro), dato che esso non è altro — e vi par niente? — che il DRAMMA DELLA STORIA. Talché quel piacere, di cui si diceva a proposito d'una delle condizioni essenziali del teatro, non viene ad essere in realtà che il piacere di partecipare alla società: un piacere affatto politico o, se volete, giuridico, perché è assai simile (se

non è addirittura lo stesso) a ciò che si chiama « godimento » di un diritto.

Il *Giulio Cesare* fa parte, com'è noto, delle tragedie romane. Il soggetto — non serve neppure dirlo, tanto è conosciuto — concerne la uccisione di Cesare ad opera di congiurati tra cui primeggia Bruto, suo figlio spirituale; a tale evento seguono disordini che portano alla guerra civile e alla famosa giornata di Filippi; la tragedia si chiude con la disfatta dei congiurati e la morte di Bruto. Non si riesce nemmeno a capire — tanta ne è la vigorosa evidenza teatrale — donde Shakespeare abbia preso la chiave per recare sulla scena tutta questa roba: cospirazioni, sommosse, guerre, tra buio, luci, lampeggiare di spade, mutare di situazioni, volgere di giorni, di destini, di ere. La tragedia è prettamente romana per quel senso di dignità virile che la ispira e la pervade tutta, manifestandosi in un linguaggio forte e semplice, quotidiano e solenne insieme.

Ma c'è senza dubbio di più. Per dar vita sulla scena a personaggi ed azioni che la storia, a ragione o a torto, ha eroicizzato, Shakespeare ricorre ad antitesi e forme ellittiche: per cui il piano storiografico dei fatti conosciuti, contrapponendosi al piano scenico dei medesimi fatti che tornano a svolgersi, trova modo di inserirsi come una pietra di paragone nelle commessure del dramma. Ecco, ad esempio, Cesare presentato, per bocca di Cassio, come un uomo debole, timoroso, afflitto dal mal caduco: un Cesare ridotto ad una misura mediocre, che è l'opposto di quella tramandataci dalla storia. Eppure, quanto più quest'uomo si rimpiccolisce nelle parole misuratrici di Cassio, tanto più s'ingrandisce e riassume la statura immensurabile nell'aria che ne riecheggia. Lo stesso Cassio, dopo averlo immiserito, aggiunge: « E quest'uomo è ora diventato un dio » e, subito dopo, ce lo raffigura nell'atto d'inforcare il mondo come un destriero.

Che Cesare tenga in pugno il Paese è un fatto; che questo stato di fatto minacci di diventare una

istituzione, altrettanto letale per la libertà che pericolosa per la pace degli uomini, è anch'esso un fatto. Le ragioni dei congiurati sono dunque valide e sacrosante, e il dramma politico potrebbe compiersi lì, con l'uccisione di Cesare. Ma c'è la storia, che ne rimanda, postuma, la grandezza di costui. È forse proprio l'ucciderlo, l'escluderlo con la violenza dalla faccia del mondo, che ferma e sancisce questa grandezza? Oppure l'ucciderlo è la suprema delle vanità, incapace com'è di cancellare lo stato di cose da Cesare creato e che, come tutto ciò che già ha avuto un compimento, reca in sé la carica di una progressione inarrestabile?

Rivivendola nella sua attualità, Shakespeare trasporta la tragedia romana nel proprio tempo ed ecco, nel momento in cui il dramma storico sta per mutarsi in dramma politico, quella storia che, come storiografia, aveva alimentato la sua fantasia di elisabettiano, eccola — ma proprio nel significato, mai esplorato fino allora, di storicità — collocarsi al centro della sua attenzione, diventare il « fuoco » drammatico del *Giulio Cesare*. La storia tenta ora di mettersi al posto del fato, di divenire l'anima corale della tragedia e convogliare a sé le volontà attive dei singoli personaggi. Siamo, dunque, alle soglie del tempo e del teatro moderni: è nato il concetto di storia e tende a sostituirsi, in teatro, a quello di fato.

È però, proprio qui, l'affascinante ambiguità di Shakespeare. Collocarsi con un vigore inesorabile al centro della tragedia, la storia sembra rifrangersi nella coscienza dei personaggi come un desolante enigma. Quantunque consapevoli di essere gli autori della storia, questi personaggi se ne sentono tuttavia le manifestazioni passive. Familiari con una tradizione cristiana che, dirigendo tutti i loro sforzi verso l'Altissimo, li ha sempre ammoniti di guardarsi dal giudicare, essi appaiono tentati di ricongiungere la storia con un trascendente potere al di là della storia e di ricondurre le fila delle loro azioni nel grembo oscuro dell'universo. Ma ecco Bruto, il protagonista della tragedia, che a Cassio, esaltatore della storia come rischio (« La tempesta è in atto, e tutto è in mano al rischio »), oppone la malinconia della riflessione, la quale ben due volte gli ripropetta il fantasma di Cesare: « O Giulio Cesare — egli dice — tu sei tuttora possente! il tuo spirito vaga per il mondo e ri-

volge le nostre spade contro le nostre viscere ».

Bruto è, come Macbeth, vittima del rimorso? No, egli non ha rimorsi: quello che egli ha compiuto, doveva compierlo. Si sente vinto? Neppure: sa di aver seminato nel giusto. Costretto più per insoddisfazione che per dignità a darsi la morte, avverte la vanità del tutto? Nemmeno questo è esatto. Bruto è come i veri iniziatori di storia: sa di essere una causa, ma una causa troppo precoce per poter guardare gli effetti raggiunti. Intorno a sé non vede che sangue e rovina, ma è convinto tuttavia di non poter agire che come agisce: anzi, quanto più questa convinzione è radicata in lui, tanto più i suoi occhi, vuoti d'orizzonte, si riempiono di malinconia. La sua insoddisfazione è, dunque, la distanza reale dal fine che si è proposto e di cui ha gettato le sementi: è il vuoto snervante dei trapassi storici, che vede riapparire tutti i fantasmi del passato, verso i quali — proprio perché ombre di realtà spente o in atto di spegnersi — l'animo è tentato di volgersi con pietà e quasi con gratitudine. Una sorta di sdoppiamento coglie l'iniziatore di storia, un'inquietà ambiguità tra passato e futuro, tra l'uno che non è più e l'altro che non è ancora. Bruto che — come Amleto che lo incalza — sente di essere al limite tra l'inviolabile infinito del cristianesimo medioevale e la corrosiva finitezza dei tempi moderni, questa ambiguità amara e paurosa e nondimeno necessaria, lo shakespeariano Bruto avverte quasi come una inutile sorte: « La notte è sospesa sui miei occhi; le mie ossa vorrebbero riposare, esse che hanno faticato solamente per conseguire quest'ora ».

Questo a me pare sia il senso del *Giulio Cesare*. Come, dunque, accettarne una rappresentazione che lo isola tanto palesemente dalla corallità del pubblico?

Salomè di Oscar Wilde

Salomè di Oscar Wilde all'Eliseo di Roma. Regia di Franco Enriquez, impianto scenico di Emanuele Luzzati, costumi di Enrico Colombotto Rosso. Protagonista: Valeria Moriconi.

Cominciamo col dire che il titolo dello spettacolo è: *Epitaffio e ballata per Salomè*. Uno di quei titoli

di moda che hanno insieme il compito di legittimare l'autonomia dell'interprete e di stordire con le formule colte. Nel nostro caso, la formula sembra rinviarci, nonché allo stesso Wilde che ne compose, alle ballate della tradizione inglese.

L'autonomia interpretativa consiste nell'inserire nel testo scenico brani del *De profundis*: il che rende scoperta l'elaborazione critica interna all'interpretazione. Ecco, infatti, chiare analogie tra il personaggio di Jokanaan (Giovanni Battista) e quello di Oscar Wilde. E dico proprio « personaggio » di Oscar Wilde, poiché mi pare che il vero attore, nel senso profondamente teatrale del termine (che comporta quello di « vittima »), sia qui — e non possa non essere — proprio lui, l'estetizzante Wilde, essendone proposta la riesumazione in una epoca apparentemente tanto da lui lontana.

Altre chiare analogie sono quelle tra Salomè e Lord Douglas, il giovane amico di Oscar Wilde che provocò il processo, la condanna e la reclusione per omosessualità del poeta; quella tra Erode e il padre di Lord Douglas; tra Erodiade persino e la madre di Wilde (come ci avverte Alessandro Giupponi sul programma); tra i cortigiani di Erode, infine, e gli amici vari dell'artista.

L'impianto scenico è costituito da alte pareti multicolori, intessute di pezze variopinte, quasi a dissimulare un enorme abito arlecchinesco che avrebbe il compito di rivestire persone e situazioni, attratte reciprocamente da una medesima ambiguità. Questa ambiguità, tra lo stile Liberty e il clownesco, ribadita puntualmente dai costumi (i grossi guanti e la faccia incipriata di un cantastorie che inizia e conclude lo spettacolo, e la parrucca d'oro di Salomè o l'ingemmato vestito di Erodiade), percorre la scena a rilevarne un esotismo più temporale che spaziale (la lontananza di Wilde da noi) e al tempo stesso una irridente degradazione da circo equestre.

Chi è — ci domandiamo infine — o chi dovrebbe essere, quel cantastorie che inizia e chiude lo spettacolo? Non è forse lo stesso Wilde (porta — si noti — il cilindro, ed io gli avrei messo perfino la caramella)? Non è l'affascinante Wilde (che a Parigi, negli ultimi anni, ostentava abiti lisi e una gardenia appassita all'occhiello), decaduto al rango

d'un buffone? Quel medesimo rango, del resto, che un altro irlandese, di Wilde coetaneo (alludo a Shaw), avrebbe volontariamente scelto per sé, definendosi indifferentemente un predicatore vestito da buffone o un buffone vestito da predicatore.

Ebbene, l'attualità di Wilde, a mio avviso, è pari proprio a quella di Shaw. La stessa irrisione per un mondo puritano e liberale (quello in cui entrambi vivevano) è nei due scrittori; la stessa volontà scandalistica (in Wilde più scoperta e indifesa); la stessa ironia superiore; lo stesso culto del paradosso e del discorso ellittico; la stessa brama di eversione, poiché è da notare, in Wilde, come l'esaltazione spesso enfatica e « floreale » sia sempre o quasi sempre sostenuta da una occulta denigrazione del contrario di ciò che egli esalta.

Insomma, l'attualità di Oscar Wilde (al pari di quella di Shaw) mi sembra dovuta al potere eversivo che dalla sua opera emana, e specie da questa *Salomè* di cui andiamo parlando. E allora ci si chiede se quell'atmosfera tra Liberty e clownesco, che Enriquez ha conferito all'opera wildiana, sia un giudizio che colpisce l'opera, oppure sia il giudizio che, emergendo dall'interpretazione dell'opera, colpisce la presente società in cui tale opera viene riproposta. In altri termini, *Salomè* è il frutto guasto di una società bacata — la società borghese che l'esprime — e come tale appare oggi una degradazione da circo, oppure è la società d'oggi, quale avanzo della società borghese, che appare degradata ad uno stato clownesco, quale già Wilde aveva presagito in *Salomè*, assumendosene tutta su di sé liberamente l'ingrata parte di clown?

È indiscutibile che in quest'opera Wilde si sia celato dietro la parte di Jokanaan. Come Nietzsche si firmò « Cristo crocifisso », così Wilde si è sentito nel corpo del battezzatore di Cristo. Ammettiamo pure, sulle orme della regia di Enriquez — anzi, affermiamo senz'altro con Enriquez — che nel *De profundis* riecheggi il dramma del Battista, col quale Wilde intendesse confondere il dramma personale della sua vicenda con Lord Douglas. Ebbene? Siamo del tutto convinti che il rifiuto opposto da Jokanaan alla capricciosa Salomè che s'è innamorata del biancore del suo corpo, riecheggiasse nel deluso Wilde del *De profundis* come il

desiderio postumo di un atto ormai impossibile, ma anche al tempo stesso come il segno di una intenzione, dirò meglio di una certezza, che rimase immacolata. Ad accentuare, anzi, l'ambiguità che indubbiamente traluce dalla visione wildiana del passo biblico, aggiungerò persino che questo Jokanaan-Wilde mi fa pensare alla schiva fermezza dell'euripideo Ippolito, altro personaggio che il poeta inglese dovè sentire moltissimo. Ebbene? Nel teatro spagnolo del secolo d'oro (pensate a Lope de Vega) non incontriamo seduttori, parricidi, incestuosi, che salvano Cristo?

Concluderò, ad ogni modo, col constatare quanto sia sottile — sottile e misterioso — il dramma della « persona » umana; e quanto, soprattutto, ne sia

attuale oggi e ricorrente il tema (basti pensare a Bergman, a Buñuel, a certe istanze dei teatri di avanguardia). Non vi par questo un motivo per ritenere che, nella odierna lotta dell'uomo contro la repressione, sia lecito pensare a Wilde e proprio a quel suo diffamato estetismo, il quale proclamava in verità non tanto un'arte per pochi quanto l'arte del singolo: acclamava cioè l'arte — come in questi ultimi tempi ha fatto anche Marcuse — quale vera istanza qualificatrice e morale dell'esistenza umana?

Ora, non so se Enriquez abbia inteso portare avanti un discorso di questo genere. È indubbio però che lo abbia provocato.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Il western riformato

Non sembra fortuito il caso che tre registi di buona fama e di gusto sottile abbiano, nelle ultime stagioni, optato per generi filmici al di fuori dei loro abituali interessi. Cominciò, lo scorso anno — e ne parliamo qui, non proprio persuasi — David Lean: con *La figlia di Ryan* egli affrontava un tipo di dramma storico a sfondo politico sociale, senza risparmio di scene violente, inserite nel furibondo scatenarsi di una natura selvaggia. Un film grandioso, si disse: ma non nascondemmo lo stupore di vederlo firmato dall'autore dello struggente *Breve incontro*: tanto più che introducendo in esso, come segno di rottura, lo scacco del moralismo puritano, egli pareva contestare quanto la patetica rinuncia di Celia Johnson rappresentava per l'etica conformista. Quali le ragioni di un mutamento di contenuto e di stile così radicale? Una specie di scommessa sarcastica o lo scoraggiato sottoporsi agli « indici di gradimento », guide spirituali dei produttori? Se costoro non badano ai miliardi perché risparmiare i milioni, ha forse pensato David

Lean, alimentando le fiamme di un incendio non ancora spento.

In fondo, una operazione consimile, sebbene meno costosa e più spiritosa, ha portato recentemente a termine Lucien Lelouch, passando dalle morbide involuzioni sentimentali di una coppia di vedovi frustrati all'indiaiolato sfrenarsi di un giallo-rosa suggerito da un fatto di cronaca nera. Non so se, preparando il suo *Voyou* egli ne prevedesse il successo, ma scommetto che a girarlo e montarlo si divertì pazzamente: talché non è azzardato supporgli pensieri alquanto sfottenti sui gusti delle platee che non avevano apprezzato troppo i suoi precedenti lavori. Volete il brivido, la suspense? Eccoveli, ma sarete voi, borghesi furbacchiotti, ad andare in prigione.

Più esplicito, più drastico, Tony Richardson, il regista di *Un sapore di miele*, si è ultimamente risolto a rompere con il passato galoppando a ritmo di western. Film, in definitiva, storico (tutti i western, in fondo, lo sono) *I fratelli Kelly* si apparenta alla *Figlia di Ryan* per la sferzante condanna della in-

giustizia sociale e della violenza che ne deriva. Non per caso anche qui si parla dell'Irlanda, paese povero, oppresso dalle passioni esplosive. Emigrata dall'Irlanda in Australia, la famiglia Kelly vi ha comprato un po' di terra proponendosi di viverci da onesti agricoltori e allevatori di bestiame. Ma è gente di sangue caldo che non sopporta le prepotenze dei notabili e le discriminazioni razziali: donde una sorda lotta che li bolla col marchio delle pecore nere: ogni pretesto è buono per coglierli in fallo sicché i quattro fratelli si danno il cambio entrando e uscendo a turno di prigionie. Su Dan, il più pronto ad accendersi, irlandese tipico nel bene e nel male, si appunta particolarmente l'occhio malevolo dei gendarmi che non cessano di sperare di vederlo un giorno appeso alla forca. E lui stesso, Dan, se lo sente al collo, il cappio maledetto, giacché sa che il suo destino è d'inceppare nelle trappole della legge fatta dai potenti, anche se le sue intenzioni sono limpide e innocue. A poco a poco, dalla involontaria omissione all'infrazione grave egli scivola fatalmente nell'omicidio di un agente dell'ordine e nella ribellione aperta. La solidarietà della famiglia, della spavalda madre, degli amici, non gli giova: i gendarmi non cessano di provocarlo aizzandolo a commettere nuovi crimini, ormai la ribellione si tramuta in sedizione e guerra civile: Dan ne è il capo riconosciuto, il suo scopo è fondare una libera repubblica di Victoria. Il nucleo razziale irlandese lo festeggia con gran bevute di birra e di whisky, ma le vecchie canzoni della patria perduta insistono sul tetro ritornello dell'animo eroe destinato al capestro.

Infine, costretto alla fuga e alla guerriglia, Dan immagina un agguato che rompa l'assedio delle preponderanti forze dell'ordine: scardinerà le rotaie del treno su cui sono ammassate e le assalirà disperse e sbigottite. Per sé e per i suoi, in mancanza di armi costruisce intanto con spezzoni metallici elmi protettivi da antico crociato. Come da prevedersi, il piano fallisce, il treno è fermato in tempo e per non cadere in mano della giustizia i partigiani si suicidano. Solo Dan, sanguinante, sopravvive, i gendarmi atterriti lo vedono avanzare, il capo nascosto dal grottesco elmo cilindrico che doveva respingere i loro proiettili: è un

fantasma, lo spettro delle vittime invendicate, colui che, fin dall'inizio del film, porgeva il collo alla corda. La partita non è chiusa.

Decisamente, nelle mani di registi sensibili come Lean e Richardson il western perde il suo carattere millantatore e spavaldo per assumerne uno del tutto rovesciato. Finiti i trionfi sudati degli sceriffi, dei nordisti di Custer, del leale bianco, della giovane pioniera incorruttibile. Urrah per i negri, per gli indesiderabili, per i Sioux; e scorno per i massacratori di bufali altrui. Un nuovo sangue rinfresca le vene sclerotiche di chi ha sempre ragione. Sui saloons dei violenti per vocazione già soffia la tempesta del romanticismo dei *Masnadiers*.

A ben riflettere, dal ribellismo « storico » dei due films sopra ricordati a quello attuale di cui si fa voce il protagonista di *Cinque pezzi facili* (regista Raphaelson, attore il Nicholson di *Easy Rider*) il trapasso è agevole e il discorso affine. Ogni ribelle è un avventuriero, anche l'eroe del western lo è, sceriffo o bandito che sia. Diversi i modi, eguale la condanna di un sistema — legale o illegale — che rappresenta per il « contestatore » il prevalere dell'ingiustizia. Forse sembrerà ardito riunire sotto lo stesso segno movimenti anticonformisti così differenti come le rivolte irlandesi o anticoloniali e la crisi di costume ostentata dai beat. Eppure il disagio che essi denunciano, più o meno drammatico, investe in modo analogo gravi problemi di convivenza sociale.

Con *Cinque pezzi facili* Raphaelson tenta di decifrare — e non è il primo — un tipico caso di protesta antiborghese: il sistema da contestare è l'assetto di una ricca famiglia americana, di raffinate tradizioni culturali: il padre, i due figli, la figlia, intellettuali, musicisti, vivono in una specie di esasperato cerebralismo. La loro casa, il parco che la circonda sono esempi di quel che la civiltà americana ha raggiunto in fatto di torre d'avorio. Musica, pittura, squisitezze di arredi, tennis, equitazione nascondono la loro disperata vacuità, l'artificio sofferto giorno dopo giorno. Un bel giorno il più giovane dei figli, anche lui musicista dilettante, non regge al suo ruolo e taglia la corda. Lo conosciamo — così il film ha inizio — in figura di operaio dalla tuta sbrindellata e impataccata,

facile alla rissa e alla sbronza, amante annoiato di una servetta di osteria. Il cantiere con le sue gru e i suoi motori sorge su una distesa di terra brulla, fangosa, che è, in certo modo, un'ironica risposta all'esigenza di autenticità del transfuga. Per caso, gli succede d'incontrare la sorellina, melomane anche lei e per di più isterica: da lei è informato che il padre, folgorato dalla paralisi, desidera vederlo. Si tratta, né più né meno, di reinserirsi nell'ambiente familiare ed ecco l'ex proletario nei suoi panni nativi, melanconicamente rassegnato alle abitudini, ai discorsi del fratello, della raffinatissima cognata — che volubilmente gli si concede — all'affetto ansioso della sorella. Vorrebbe parlare, spiegare le ragioni della sua inquietudine, la sua sete di verità: lo tenta col padre che, immobile e muto nella sua carrozzella, lo fissa senza intenderlo.

Son queste sequenze, toccate con mano di velluto, di una sommessa elegiaca desolazione a sottolineare il talento non comune di un regista che si cimenta su una strada fin troppo frequentata, senza mai strafare.

La conclusione è prevedibile, ma realizzata in tono minore, con la stessa timidezza con cui il protagonista ha accennato poco innanzi « un pezzo facile » di Chopin. Durante la sua nuova fuga dalla casa paterna, egli approfitta di una sosta al distributore di benzina per rinchiudersi nella toilette e guardarsi allo specchio, fissamente. Il risultato è un cenno al camionista che sta per ripartire in senso inverso. In blue-jeans e maglione ricomincerà la sua ricerca di una verità che nessuno gli può garantire.

ANNA BANTI

*Virtù, Virtù dolcissima,
Tù dai, felicità,
In te sicura, e libera
Riposa umanità.
Il tuo contento, e il gaudio
Togliet non può la sorte,
Con te sol lieto vivete,
Oh te grata è la morte.*



**Un
quotidiano
pubblica
gli
Inediti
Leopardiani**

poesie, prose e disegni originali
di Giacomo Leopardi
tra i dieci e i dodici anni
con i commenti di Guido Piovene e Maria Corti
in edicola dal 14 ottobre

LA STAMPA

© 1971 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 41 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante, 20 - Torino

NOVITÀ DELLA ERI

Bruno Molajoli

FIRENZE SALVATA

presentazione di Piero Bargellini

Sofocle

LE TRAGEDIE

versione di Enzo Cetrangolo

Mercedes Precerutti Garberi

GIAMBATTISTA TIEPOLO

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV