

fondere con un interesse per l'intreccio, o la cronaca, i suoi racconti, o di limitarli a un gusto per il « bozzetto », cui pure farebbero pensare brevi ritratti come *La bambola*, in cui due sore, di ritorno dall'acquisto d'una bambola per una lotteria, incontrano una donna che porta in braccio la sua piccola, morta, di là dal casello daziario per non pagar le tasse dell'inumazione. Una figlia scagionerà il padre, ne *Le ortensie*, dall'accusa d'aver ucciso il giovane che andava a trovarla di notte: la deposizione della figlia è decisiva: dopo un lungo rifiuto, lo scagionerà in tribunale, ma quella decisione farà cadere d'improvviso in lei il passato, sostituendo un vuoto insanabile a una realtà ch'era pur irrealista: e il proiettarsi del nuovo stato nell'avvenire priva di ogni senso la sua vita interiore. S'è osservato che questi racconti interessano per un loro carattere, o ufficio, anche negli esiti più positivi, d'esperimenti; ma è appunto in tale ufficio il significato, l'interesse, che presentano, per una valutazione complessiva della narrativa di Prisco.

***Il bottone di Stalingrado* e altra narrativa di Bilenchi**

La ristampa di cinque tra i migliori racconti di Romano Bilenchi (*Il processo di Mary Dugan*, Einaudi) e del romanzo *Il capofabbrica*, del '35, coincide con l'uscita del nuovo romanzo *Il bottone di Stalingrado* (edito da Vallecchi). Aveva rielaborato i racconti in occasione di successive ristampe, ma da quelli e dal romanzo *Il conservatorio di Santa Teresa* un silenzio più che trentennale era stato rotto solo da un libretto di prose, *Una città*, del '58, e da un altro di ricordi, *I silenzi di Rosai*, recentissimo. Si ha notizia pur d'un romanzo scritto verso il '40 e perduto nelle vicende della guerra, il cui inizio comparve nel '58 sulla « Nazione ». La struttura del *Bottone di Stalingrado* è semplice: la prima parte conduce due ragazzi amici, Marco e Paolo, dagli anni di scuola al servizio militare, e da un'ingenua adesione al fascismo a una prima maturazione politica. La seconda scorcia guerra e resistenza nell'adesione di Marco al comunismo e nelle sue

nuove esperienze e amicizie. L'amore di Marco e Rita, una ragazza provata dalle durezze della guerra e che cadrà colpita dalla polizia in un'agitazione di piazza, presta una misura più lineare alla terza parte: il romanzo tende nel suo corso a un ordinarsi delle esperienze sociali, politiche, e d'una matura responsabilità, nel solco di difficoltà che la vita impone al suo primo definirsi da memorie familiari desolate, difficoltose, o violente, cui gli anni apportano con gli impegni sociali una prospettiva di consolazione ma senza piegare una dura realtà, o piuttosto un destino che soverchi speranze e avvenire. Il romanzo tratta una materia che sembra aver fatto il suo tempo, e che tuttavia ha, nel *Bottone di Stalingrado*, realtà in quanto patrimonio di condizioni individuali e sociali scontate nel primo iniziarsi alla vita. Né questo elemento autobiografico, aperto, nei racconti, a conflitti familiari e d'interessi, richiamava la narrativa di memoria degli anni tra le due guerre i testi letterari, europei, di quella tradizione, perché già decisamente assunta da Bilenchi ad esigenza d'una esperienza tesa alla prefigurazione d'una realtà che solo la socialità poteva, almeno come augurio o conforto, medicare.

Nel nuovo romanzo le esperienze autobiografiche si scandiscono in episodi che in una loro vibrazione drammatica richiamano il tender del mondo giovanile dei racconti a una intelligenza già di conflitti e ragioni, da cui l'emergere come di un'impronta severa di maturità. Nel *Capofabbrica*, del '35, di capitolo in capitolo eran trattate storie diverse, ma entro un disegno unitario di progressiva conversione dalle prime lezioni della vita ad impegni di solidarietà popolare, d'una milizia politica. Rielaborò i capitoli di quel romanzo in distinti racconti, riportandoli sul terreno autobiografico, terreno più ricco e aperto bensì agli sviluppi sociali descritti nel romanzo ma che, entro il primo momento, delle esperienze giovanili, aveva fruttato anche una precisa coscienza letteraria e culturale. Adolescenza e giovinezza, adesione alla propria terra, tra città e campagna, violenze e durezze, erano state in Tozzi; ma proprio nello stile si affermava la diversità di Bilenchi, la ricca apertura che gli consentiva un'acquisizione complessa della narrativa europea moderna. Di lì la complessità e

L'esemplarità stilistica del *Conservatorio di Santa Teresa*, romanzo che non esorbita dal mondo giovanile dei racconti. Dei quali la scrittura spoglia ed essenziale, nei romanzi, direttamente volti a esperienze sociali, s'adequa con rigore a una puntuale cronachistica indicazione di fatti, e persone, e d'esperienze confluenti, con tale probità d'identificazione affettiva, umana, che confina con l'uniformità e la monotonia. Ed è pur un carattere di quella cultura, fatta coerente espressione d'un proprio concreto mondo popolare, che nella Firenze del ventennio aveva avuto nelle lettere e nelle arti una particolare storia. Ma da questo ci si è molto allontanati, e la narrativa d'oggi corre dietro ad attualità in cui si confondono influssi disparati. Quindi un'apparente saturazione di quegli interessi, ormai datati, che in Bilenchi ripropongono problemi umani irrisolti.

L'esperienza che nel *Capofabbrica* portava, da un senso apprensivo della vita, verso sviluppi sociali, s'approfondiva col portar nuovo scavo in quelle origini nel riprender la trama del romanzo in particolari racconti. Nel *Bottone di Stalingrado*, non più vincoli familiari, e odi, né conflitti d'interessi, ma un succedersi rapido, un affollarsi mobile, e cronachisticamente scorciato, di protagonisti: appunto quel mondo sociale, tra fascismo e dopoguerra, che era rimasto nella sua narrativa come una proiezione, più vibrante, di giovanili difficoltà esistenziali. Forse questa conversione nei conflitti sociali non s'afferma con la franchezza e l'originalità dei racconti autobiografici; e il *Bottone di Stalingrado* ci presenta, al pari di quei racconti, una esperienza aperta, come sempre gli è stato consueto, a ulteriori rielaborazioni: si veda ad esempio come dal puntuale cronachistico fluire di fatti e persone nella prima e seconda parte del romanzo si passi, nell'ultimo capitolo, alla rappresentazione dell'infelice destino di Rita, che sembra assumere un significato esemplare. Nelle prime due parti insiste un mondo, una materia, già trattata dallo scrittore; ma il romanzo si viene aprendo via via agli interrogativi desolati che la morte di Rita lascia ai superstiti, alla coscienza d'un impegno civile, guadagnata nelle lotte politiche, ma che sembra non eliminare il senso d'una lezione am-

bigua, o sospesa, che presta all'asciuttezza cronachistica del racconto una scarna essenzialità.

Questo romanzo sembra in tale carattere o far più netto e secco, o, invece, esaurire l'impegno d'una scrittura spoglia, attenta ai fatti, dimessa, o responsabilmente scorciata, confermato da tutta la sua narrativa. Vale a dire che quello scrivere senza colori raggiunge il limite, nel *Bottone di Stalingrado*. Ma è una compattezza espressiva, un risultato artistico, o piuttosto il riflesso di una intima distrazione, di un impegno che non morde più nella realtà? Molti pur con simpatia per l'autore hanno confessato quest'ultima impressione, e ne hanno indicato il motivo nella scelta d'una materia — l'esperienza giovanile dal fascismo fino alla maturità acquistata con l'esperienza della guerra e delle lotte sociali del dopoguerra — che oggi è troppo datata: cioè quel lungo periodo apparirebbe nel romanzo come era sentito al momento della liberazione, mentre oggi il giudizio, l'impegno legato a quei fatti, è profondamente mutato. Bilenchi richiamerebbe al periodo in cui nacque e s'affermò un neorealismo o, comunque, una narrativa legata alla resistenza e alla liberazione. Sarebbe rimasto fermo al momento in cui altri s'aprono a quell'esperienza nuova, ad esempio, Pratolini: dunque, rispecchierebbe una crisi o un'esperienza fuori tempo ormai, dalla quale ci separano almeno venticinque anni. Ma questo è, piuttosto, un segno di quanto il lettore d'oggi non sappia liberarsi dagli eventi più recenti (se si considera che il neorealismo è l'ultimo fatto di rilievo della narrativa del secolo in Italia). Bilenchi non richiama al tempo in cui si formò Pratolini, tutta la sua storia si colloca sotto interessi ed esperienze e indirizzi culturali diversi; soprattutto, certa lievitazione lirica che interessa gli esordi d'un Cassola o d'un Pratolini cade in un tempo successivo all'esordio e al determinarsi della narrativa di Bilenchi, che rispondeva a un'esigenza di oggettività stilistica, d'adesione compatta, nella struttura narrativa, a una precisa collocazione locale, paesana, e sociale. Erano gli anni in cui in forme diversissime iniziava altro realismo, con Moravia, o una violenza di reinvenzione fantastica, con Landolfi. Il trentennale silenzio di Bilenchi va colmato col decennale

lavoro di revisione della sua narrativa, fino al '45, Ed è su quella traccia, su quell'esperienza e quel tempo culturale che occorre riportare anche *Il bottone di Stalingrado*, per vedere quale progresso o quale significato rappresenti il romanzo nuovo nella narrativa di Bilenchi. Guerra e liberazione e dopoguerra non sono visti con l'animo degli anni del neorealismo: un nodo in cui era la densa sostanza dei suoi racconti, un difficoltoso aprirsi dell'adolescenza a contatti aspri con la vita familiare e sociale — e con quel che insieme impone di nuovi nutrimenti, e lascia d'irrisolto — se nei racconti era rappresentato più in ambienti familiari e nel contatto con un ambiente naturale che in contatti col mondo del lavoro, con gli uomini, cercava però già un più saldo aggancio e una risoluzione proprio nello scavo portato nella dimensione sociale. È su questa traccia, d'una ricerca personale, e originale, che dopo *Il capofabbrica* e in stretta coerenza con i racconti, si colloca il nuovo romanzo. Ma lo scavo è condotto da Bilenchi non tanto nell'impianto o nel tema d'un racconto, quanto all'interno di questo: tutti i suoi racconti hanno conosciuto il loro risultato positivo su una linea di revisione e rifacimenti: ora si annuncia una nuova edizione, pur questa riveduta, del *Conservatorio di Santa Teresa*: e *Il capofabbrica* era strutturato così da presentarsi come racconti o capitoli d'un romanzo. Anche nel *Bottone di Stalingrado* il lettore avverte un impianto diverso di capitolo in capitolo, come tre facce di una realtà; ancora l'adolescenza, o la giovinezza, nel primo; poi un fitto intreccio d'incontri in cui l'esperienza civile prende, nell'educazione umana del protagonista, un tempo accelerato e una dislocazione continua cosicché l'intimo depositarsi delle esperienze sembra dover affrancarsi su una distrazione violenta, nella quale acquista senso di partecipazione proprio l'attesa o il silenzio imposti dalla conversione nella realtà, nell'azione. Si accampano qui un modo narrativo e un significato ulteriore, col battere sulla coscienza, direttamente, dei primi certi e amari frutti d'una conquista nuova d'esperienza: la morte di Rita, e il riproporsi incessante di lotte e di sacrifici nuovi, in una scrittura che, pur secca, controllata, apre però

o lascia liberarsi una voce interiore. Questa struttura ci dà il segno dell'articolata esperienza che il romanzo presenta, coerente con gli scritti precedenti ma che documenta il bisogno di portar a significati nuovi, di spiegare in un tempo diverso problemi che coprono lo spazio d'una intera educazione umana e sociale. E resta coerente l'autore con gli altri racconti e romanzi nel presentar un testo che sembra soffuso d'una certa opacità, perché richiede quella revisione che ha fatto parte ed è ragionevole ritenere che farà parte ancora del suo lavoro. Già si sente dire che una nuova edizione del *Bottone di Stalingrado* ci presenterà un testo corretto: è legittimo nel caso di Bilenchi indicarvi un fatto di coerenza e fedeltà di scrittore al proprio mondo narrativo, alla propria esperienza di scrittore.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

Lirici greci

tradotti da Gennaro Perrotta

Nel 1939 la necessità di un mutamento di rotta nelle traduzioni dei classici era nell'aria. I grandi tentativi di divulgazione dei filologi risuonavano sempre più magniloquenti. Il risultato più clamoroso in questa direzione allora fu la versione di Quasimodo. A darle notorietà e additarla come esemplare concorreva un altro fattore: era l'epoca in cui il gusto si orientava al frammento, in cui si imponeva un modo di poesia breve e estremamente concentrato. C'è stato quindi un grande entusiasmo per il tentativo di Quasimodo, anche perché sembrava ritrovare nell'antico i temi per le necessità più attuali. Dopo il tentativo di Quasimodo, molti hanno cercato l'esperienza modernista sui lirici greci: dal giovanissimo Adolfo Di Virginio, ancora studente liceale (Roma 1957) a Francesco Acerbo (Roma 1955, 1958²) che addirittura fa precedere delle pagine di Rilke alla versione di Saffo, cioè ne accentua i tratti intimistici, al più vigoroso Roberto Mazza (Milano 1963). La