

# L'APPRODO LETTERARIO

66

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
N. 66 (nuova serie) - Anno XX - Giugno 1974

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

## SUMMARY

n. 66 (nuova serie) - Anno XX - Giugno 1974

MARIO LUZI

*Padre mite e dispotico* pag. 3

MOELIA NOFERI

*Da un commento al Canzoniere del Petrarca* » 8

GIANNA MANZINI

*Miraggio* (racconto) » 17

M. L. SPAZIANI

*Poesie* » 23

PIERO BIGONGIARI

*Che ne è di Pierre Reverdy? ovvero dal cubismo lirico alla tela di Aracne* » 31

SERGIO SOLMI

*Nota su Hermann Hesse* » 48

HERMANN HESSE

*Otto Poesie, versione di Sergio Solmi* (testo tedesco a fronte) » 53

SERGIO PAUTASSO

*La poesia di Luzi: da una fisica perfetta a una metafisica imperfetta* » 64

## DOCUMENTI

*Petrarca e i poeti d'oggi. Problemi e illuminazioni.* Intervengono: Maria Corti, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Antonio Porta. (Da «Piccolo Pianeta Letterario» del 10 maggio 1974, Terzo Programma RAI) » 93

## RASSEGNE

*Letteratura italiana: Poesia, Narrativa, Critica e filologia - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura ispano-americana - Letteratura americana - Letteratura slava - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema - Schede*

*Illustrazioni da: Carlo Mattioli e da Ernesto Rayper*

# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

*COMITATO DI DIREZIONE*

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, GINO DORIA, DIEGO FABBRI, ALFONSO  
GATTO, NICOLA LISI, GOPFREDO 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. 1000 - Estero: L. 1400 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 3000 - Estero: L. 4600

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## S O M M A R I O

n. 66 (nuova serie) - Anno XX - Giugno 1974

MARIO LUZI	<i>Padre mite e dispotico</i>	pag.	3
ADELIA NOFERI	<i>Da un commento al Canzoniere del Petrarca</i>	»	8
GIANNA MANZINI	<i>Miraggio</i> (racconto)	»	17
M. L. SPAZIANI	<i>Poesie</i>	»	23
PIERO BIGONGIARI	<i>Che ne è di Pierre Reverdy? ovvero dal cubismo lirico alla tela di Aracne</i>	»	31
SERGIO SOLMI	<i>Nota su Hermann Hesse</i>	»	48
HERMANN HESSE	<i>Otto Poesie, versione di Sergio Solmi</i> (testo tedesco a fronte)	»	53
SERGIO PAUTASSO	<i>La poesia di Luzi: da una fisica perfetta a una meta-fisica imperfetta</i>	»	64

### D O C U M E N T I

<i>Petrarca e i poeti d'oggi. Problemi e illuminazioni.</i> Intervengono: Maria Corti, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Antonio Porta. (Da «Piccolo Pianeta Letterario» del 10 maggio 1974, Terzo Programma RAI)	»	93
---	---	----

### R A S S E G N E

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	101
ALDO BORLENGHI	»        » <i>Narrativa</i>	»	106
LANFRANCO CARETTI	»        » <i>Critica e filologia</i>	»	111
SERGIO BALDI	» <i>inglese</i>	»	113
RODOLFO PAOLI	» <i>tedesca</i>	»	116
ANGELA BIANCHINI	» <i>ispano-americana</i>	»	119
CLAUDIO GORLIER	» <i>americana</i>	»	121
ANTON MARIA RAFFO	» <i>slava</i>	»	123
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	124
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	126
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	128
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	132
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	134

Illustrazioni da: CARLO MATTIOLI ed ERNESTO RAYPER

# PADRE MITE E DISPOTICO

di

Mario Luzi

Eccoci dunque a ricordare un poeta mai dimenticato, condannato se mai a memoria perpetua, prigioniero del suo inattaccabile prestigio come un insetto nella massa vetrosa della sfera che lo espone da ogni parte e da ogni parte lo protegge dal contatto e dalla corruzione. È sicuro che l'incontro a cadenza secolare non dà brividi imprevisi, gli appuntamenti con lui hanno poco senso se è vero che la sua presenza è continua, senza ombre o intermitenze, perspicua, costante. È successo insomma a Petrarca quello che succede normalmente tanto ai particolari quanto alle immagini-guida all'interno del suo universo poetico: gli uni e le altre sono stati preventivamente strappati alla casualità del tempo, disinnescati dalla miccia delle occasioni brucianti, messi al riparo dall'incongruo e dalla controversia della storia in atto e trasportati in un recinto dove qualche refolo non impedisce al vento di spirare uniforme e dove vigila una luce fissa dagli effetti cangianti. Beninteso questo recinto non è un luogo elettivo di delizia e di pacifica contemplazione — come del resto al chierico che c'era in Petrarca non sarebbe dispiaciuto; ma è quello che resta del mondo quando si sia sottoposto il macrocosmo tumultuario a quella conversione all'interno, a quella *reductio in unicum* che sono la specifica operazione creativa petrarchesca. Quasi che la città abbia chiuso le porte sulla propria disdetta e il destino collettivo sia stato giocato

e perduto, Petrarca sulla scorta di un'altra sublime desistenza, quella di Sant'Agostino, sostituisce alla profezia la confessione, decide di concentrare su di sé, vale a dire sugli eventi, le seduzioni, gli inganni, i riscatti e le remissioni del proprio ego la lettura del mondo. Non è detto con questo che egli tagli i ponti con la realtà ma ne domina gli accessi: le permette di filtrare all'interno del suo sistema solo previa trasformazione: e chi opera questa trasformazione, chi è dunque unicamente autorizzato a mantenere il rapporto è la memoria. Si verifica insomma questa disperata inversione: data per irredimibile la causa del mondo, il fuoco dell'intelligenza si appunta sui contraccolpi individuali di quella sconfitta lasciando giocare tutti i motivi di tormento e di compensazione che rendono inquieta e nello stesso tempo consolatoria la solitudine: data per refrattaria a ogni legge se non a quella della degradazione la realtà civile del mondo, l'attenzione è polarizzata dalla mobilità e dalla metamorfosi continua dell'io interiore; mobilità e metamorfosi che però lo riconducono e lo trasformano ciclicamente sempre in se stesso riassorbendo gli impulsi — che pure ci sono — di liberazione dal cerchio, permettendogli solo di esercitare la immateriale demiurgia della memoria. Nasce così quell'universo personale, non opposto ma speculare rispetto a quello violento e contraddittorio della comunità e della storia dove il poeta che l'ha creato prova simultaneamente la frustrazione e il privilegio dell'esilio.

Vige al suo interno un regime di sapienti e infallibili decantazioni del male e della letizia paragonabili solo all'acume che il poeta mette nell'analisi del loro intimo rivelarsi. Un ininterrotto colloquio di lui con se stesso dà e toglie ossigeno a questa che sarebbe una monade se non mantenesse in vita un sottile cordone ombelicale con la realtà dura da cui ha preso le distanze. Naturalmente nel corso di codesto colloquio non manca anzi si acuisce la nozione del dolore, ma l'assenza di ogni altro interlocutore favorisce e moltiplica le astuzie profonde della autoconsolazione. Non ce ne fossero altre, il dolore e il male che ne è la causa sono rescissi da ogni troppo brusca e lacerante incriminazione e imputati allo stato umano come tale. La gravità del corollario è pari nel nostro poeta al sottile alibi che gli fornisce. Il dolore e il male trovano infatti nella loro stessa continuità insieme con un acuto rammarico anche una sorta di insidioso proscioglimento. Un proscioglimento

che definirei tutto elegiaco conforme al generale senso di perdita e di corrosione che l'avvertenza del tempo, la clessidra implacabile, il cui stillicidio nella solitudine ha quasi l'intensità di un rintocco, diffonde per tutte le immagini e i pensieri di questo sistema. D'altra parte il tempo petrarchesco è un tempo che non ha futuro e per quanto la sua lima sottile lavori subdolamente esaltando per contrasto la precarietà delle forme, non ha neanche un vero passato perché non elimina nulla che la memoria non possa restituire al presente: un presente però che non è né qui né ora ma piuttosto dovunque e sempre che può anche significare in nessun luogo e mai se non nello spazio e nella durata tutte particolari dell'arte.

Ma è inutile richiamare ora i caratteri vari e tutti coerenti tra loro che congiurano a fare della poesia di Petrarca quell'ordine perfettamente circolare e cioè chiuso e convergente sul centro che è la mente occupata a speculare sui termini ambigui e sfuggenti dell'esperienza. La nozione di positivo e altrettanto quella di negativo esulano in fin dei conti dal giudizio di codesta esperienza il cui valore è dopo tutto inafferrabile tanto più se le riconosciamo quel senso illimitato e vano di replica che la musica continua del verso petrarchesco non manca di conferirle. Come una perenne odissea del mare interiore nella quale a Petrarca sia toccata la parte di Ulisse, l'errore di cui ci trasmette il peso e la seduzione è perpetuo e trascende il suo provvisorio protagonista. O, anche qui, siamo in presenza del tempo senza tempo o, se vogliamo alla eternità iteratrice e tutto sommato assolutoria dell'arte? L'effetto è in ogni caso che dopo tanta dottrina e dopo tanta ideologia che avevano acceso i suoi predecessori, sembra che Petrarca abbia ripiegato nell'apparente umiltà del non sapere, prospettando il destino come avventura soverchiante e in definitiva inconoscibile. Senonché egli si rivale ad usura del cedimento con i prodigi di lucentezza della coscienza. Egli sa, e non manca di comunicarcene la fierezza, di poter opporre all'insicurezza dei fini, all'oscurità del significato, l'inesauribile esercizio di sorveglianza dei moti interiori, la duttilissima facoltà di seguire nelle sue pieghe l'insolubile vicenda del cuore che se ne sente mortificato. Paradossalmente la maestria e il dominio acquistati sulle oscillazioni, i dubbi e le ambagi e insomma sulla fondamentale ignoranza e confusione del cuore umano gli consentono la grande rivincita di erigere una

scienza sul crollo di positive costruzioni scientifiche e dottrinali che gli sono venute a mancare. E sebbene essa non abbia davvero titolo a definirsi *gaia* scienza non è neppure tanto dimessa e riduttiva da non apprezzare l'orizzonte che si apre in profondità alle proprie inesauribili invenzioni. Questa scienza tuttavia non ha altri destinatari che il suo esperitore; e costui la introflette nel cerchio di confessione e assoluzione sublimatrice dell'arte a sostenerne la perfetta tenuta. Chiuso e bilanciato sulla sua logica interna l'universo petrarchesco sembra proclamare per la prima volta una frase che poi sarebbe divenuta un vessillo. Essa dice: l'arte abolisce il problema.

Mi rendo conto che questo approssimativo identikit è diviso tra devozione e ritegno, tracciato con l'animo scisso che la cultura moderna ha nei riguardi di questo suo padre e di questo suo ineliminabile maestro, anche se non lo confessa, essendogli di fatto debitrice dei suoi motivi di esaltazione e anche di inappagamento. Petrarca inaugura infatti il paradosso dell'artista occidentale moderno che stabilisce con il mondo rapporti a senso unico, arrogandosi il diritto di regolarli secondo il suo criterio egocentrico e nello stesso tempo riversando sul mondo il prezzo della sua fondamentale insoddisfazione. L'immagine dell'artista che fa pesare sul mondo l'umiliazione della inadeguatezza e gli infligge il castigo di un personale disinganno proporzionato alle pretese un po' infantili, un po' luciferine del proprio io è già presente in Petrarca, per quanto non mi sogni neppure di sottovalutare quanto c'è di autentico nella macerazione cristiana del suo *comptentus mundi*. Non solo presente, ma così autorevole e, evidentemente, così omogenea con il potere frustrante della violenza, implicita nella storia europea, da divenire subito un principio inerente e vorrei dire la più vasta e tenace episteme che la cultura abbia conosciuto. In base ad essa il letterato e l'artista si fanno forti della propria esclusione o autoesclusione e impostano un discorso senza reciprocità, è vero, ma anche senza incommode interferenze in cui tutto è alla mercé della loro interna demiurgia e sottoposto a regole interne che non sono tenuti a mediare con nessun altro. Nonostante la sua pietà e con tutti i correttivi del suo umanesimo Petrarca è il prototipo dell'artista che deve tutto alla sua arte e perciò non ha altri doveri reali che verso di essa. Per primo e si direbbe per sempre ha impartito l'esaltante doloroso insegnamento



che un'opera può essere costruita non in collaborazione con il mondo, tutt'al più nella commiserazione di esso, e chiudersi in uno proprio che se non è sostitutivo dell'altro almeno lo adegua alla nostra fragilità.

Tutti quegli universi che l'arte moderna ha ordinato intorno a un nucleo di sofferenza non condivisa e di potenza trasformatrice ad uso interno, nel presupposto che non sussistesse speranza di inferire sul mondo e meno ancora di operare direttamente alla sua progressione somigliano a quello di Petrarca come il figlio al padre anche se non tutti hanno ereditato allo stesso modo il dono di esplorare e comprendere la profondità e la complessità del cuore umano. Anche se restano irraggiungibili la luce e la grazia, la ricchezza di movimenti e di contrasti e quella musica risoltrice divenuta come una cadenza segreta e ineliminabile della nostra mente.

Ed ecco che celebrando in Petrarca il loro nume titolare la poesia e la cultura moderna hanno un'incrinatura d'accento perché sentono di celebrare la loro solitaria onnipotenza e di ravvivare la loro ferita latente.

# DA UN COMMENTO AL CANZONIERE PETRARCHESCO: SONETTO 74\*

di

Adelia Noferi

Questo sonetto, in coppia con il successivo, forma una sorta di appendice al gruppo compatto delle tre grandi canzoni precedenti (le così dette canzoni « degli occhi ») dedicate alla variazione in tre tempi del tema del proprio « dire » (parola e scrittura poetica), in rapporto all'indicibile e all'interdetto, nella struttura del desiderio. Se il tritico poneva, in termini di ampio e complesso svolgimento, il motivo della commutazione alternante tra vita e morte, tra l'annullarsi del soggetto nel godimento e l'annullarsi del godimento nella parola che lo dice (« Ciò a cui bisogna ancorarsi è che il godimento è proibito a chi parla in quanto parla, o ancora che esso non possa essere detto se non tra le righe », LACAN: *Ecrits*, 821), il presente componimento riprende e concentra il tema fondamentale della « oscillazione » tra « stanchezza » (della parola del dolore: desiderio di annullare il desiderio nel puro annullamento del godimento o della morte) e trasgressione della stanchezza nella affermazione della parola (che punto per punto si oppone alla morte e al silenzio) attraverso l'articolazione della « lettera » (insieme nome e corpo di Laura, in quanto oggetto del desiderio), collegandosi direttamente sia ai tre congedi delle canzoni (71: *Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi | a dir di quel ch'a me stesso m'invola*; 72: *... ond'io più carta vergo*; 73: *Canzone, i' sento già stancar la penna | del lungo e dolce ragioner co' llei, | ma non di parlar meco i pensier' mei*), sia all'ultimo verso del sonetto 75: *per ch'io di lor parlando non mi stanco*.

La problematica di tale « stanchezza » tra parola e non-parola (cfr. nella canz. 71 l'emblematico v. 6: *la doglia mia la qual tacendo i' grido*) troverà una precisa eco in Ungaretti

---

(\*) Il testo qui presentato è estratto da un commento al *Canzoniere* del Petrarca di prossima pubblicazione, a cura di Adelia Noferi, con la collaborazione di Enza Biagini. Tale collaborazione prevede, pur nella comune direzione del lavoro di analisi e di interpretazione, la piena autonomia delle curatrici, che si spartiscono i testi da annotare, firmando le singole analisi. Il commento al presente sonetto porta la firma di Adelia Noferi.

nell'altrettanto emblematico verso: *Sono stanco di urlare senza voce* (« La pietà », in *Sentimento del tempo*).

\* \* \*

*Io son già stanco di pensar sì come  
i miei pensier' in voi stanchi non sono,  
et come vita anchor non abbandono  
per fuggir de sospir' sì gravi some;*

*et come a dir del viso et de le chiome  
et de' begli occhi, ond'io sempre ragiono,  
non è mancata omai la lingua e 'l suono  
di et notte chiamando il vostro nome;*

*et che' pie' miei non son fiaccati et lassi  
a seguir l'orme vostre in ogni parte  
perdendo inutilmente tanti passi;*

*et onde vien l'enchiostro, onde le carte  
ch'i' vo empiedo di voi: se 'n ciò fallassi,  
colpa d' Amor, non già defecto d'arte.*

L'intera misura metrica è occupata da un unico periodo, formato da una serie di proposizioni coordinate, munite ciascuna (eccetto la prima) di espansioni, che si distribuiscono in diversificati rapporti rispetto alle misure strofiche, variando dunque dall'interno il parallelismo metrico-sintattico. Tale schema di unità (esterna) e variazione (interna) appare identico a livello semantico: un'unica affermazione iniziale (il tema della stanchezza) che si scinde e si articola in progressive onde concentriche fino all'ostacolo - inversione finale, in un disegno apparentemente parattico, ma in realtà centralizzato come espansione di un solo nucleo tematico: il rapporto tra positivo e negativo, vuoto e pieno, vuoto di Laura - pieno di parola. Il ritmo binario scandisce tale pulsazione od oscillazione fondamentale tra l'affermazione ed il suo annullamento, l'evocazione e la cancellazione, riproducendo ogni volta la sincope, il « punto zero » di oscillazione nel quale si situa il soggetto.

*Io son già stanco:*

Ripresa diretta del congedo della canzone precedente, e anticipazione del dittico (antitetico) dei sonetti 81 (*Io son sì stanco sotto 'l fascio antico*) e 82 (*Io non fui d'amar voi lassato unquanco*, ove, al v. 4: *et del continuo lagrimar son stanco*). L'Io iniziale (che si ripercuote come unico soggetto in tutto il sonetto fino a scontrarsi, al termine, con l'« adversario »: Amore) è connotato subito come luogo di un processo ripetitivo: *già* = ormai, « nel prolungato

ripetersi di questa situazione», e perciò *stanco*. E parallelamente il soggetto viene dicotomizzato nella divaricazione che si apre tra l'*io* ed *i miei pensier* tra il *son già stanco* attribuito al soggetto e lo *stanco non sono* attribuito ai pensieri. Il bisticcio, che sfiora la preziosità del « concetto », sottolineato dalla omofonia delle due diverse persone nella voce verbale « sono », e dalla disposizione a chiasmo nel distico (che viene così esattamente chiuso nell'antitesi *io son - non sono*) non è decorativo, bensì strettamente funzionale nell'impostazione della dinamica del componimento. I due versi impostano anche subito il lento ritmo binario degli accenti, ribattuto dalla ripetizione *stanco - stanchi*.

*in voi:*

« I miei pensieri non sono ancora stanchi di raggrirsi dintorno a voi » (Leopardi): di dimorare *in voi*, con una netta determinazione spaziale del « luogo », dell'unico privilegiato luogo dei suoi pensieri, del quale la parafrasi leopardiana bene indica la qualità labirintica. Cfr. S. Agostino *Conf.* VIII 5, « cogitationes quibus meditar in Te ».

*stanchi non sono:*

per la tensione perpetua e ripetitiva del desiderio verso la propria mèta sfuggente che segnerebbe l'annullamento stesso del desiderio nella « pace », nella stabilità indicibile e quindi nella morte. La non-stanchezza dei pensieri (= del desiderio) genera la stanchezza del pensiero (pulsione di morte) ed insieme è generata da essa (come possibilità stessa del desiderio di pace). Nell'intervallo, nella sincope, che scandisce la concatenazione delle fasi del processo, si statuisce anche la scissione dell'*io* nel suo « alter ego » (*i miei pensier*), del soggetto dell'enunciazione (*l'io* che pensa, che è stanco di pensare) rispetto al soggetto dell'enunciato (*i pensieri*, non stanchi, pensati dall'*io*), del linguaggio-pensiero e del metalinguaggio (pensare di pensare, dire di dire). Questo intervallo dicotomizzante è anche la « differenza » in cui si articola la commutazione tra affermazione e negazione (che percorre l'intero componimento nella figura della litote), tra silenzio e parola, tra mancanza e pienezza, come tra vita e morte. (« Appare così chiaramente che la "spinta", la "pulsione", la forza motrice si situano (...) sotto il segno della differenza (...) e teoricamente nella dimensione del paradosso (non c'è alcuna speranza di raggiungere lo scopo cercato), direi più volentieri nella dimensione dell'antinomia, nella misura in cui le pulsioni di vita sono irriducibili alle pulsioni di morte ». S. LECLAIRE: *Smascherare il reale, saggio sull'oggetto in psicoanalisi*, Astrolabio, 1973, pag. 152).

*e come:*

Dopo il distico iniziale si dispongono le quattro successive coordinate contrassegnate dalla anafora di *et* precedute dalla prima dichiarativa (*come i miei pensier*) e concluse dallo scarto sintattico della ipotetica finale. La loro distribuzione nella struttura metrica è, come abbiamo accennato, insieme costante e variata. La prima coordinata si situa all'inizio del

secondo distico, dividendo esattamente in due parti la prima quartina. La seconda occupa interamente la seconda quartina, bipartita tuttavia dalla volta della proposizione (con la emersione della negazione all'inizio del terzo verso). La terza occupa interamente la prima terzina, la quarta invece esattamente la metà dell'ultima terzina: un verso e mezzo, lasciando l'altra metà alla proposizione conclusiva. Variazione anche nelle congiunzioni: tre *come* allineati, seguiti da un *che*, mentre l'ultima si sdoppia in due *onde*: in una progressiva « messa a fuoco » del « pensare »: da una genericità di situazione (*come*) ad una precisa constatazione (*che*) ad una indagine sulle radici genetiche (*onde*).

*come vita anchor non abbandono:*

cioè: sono stanco di pensare di non poter estinguere la stanchezza nella morte, e ciò per effetto del desiderio che annulla nei pensieri la stanchezza, sostituendo l'oggetto della pulsione di morte con l'oggetto del desiderio: *voi* (Laura), rappresentante della mancanza e quindi irraggiungibile, per cui mai si può stancare « in lei ». Che la pulsione di morte prenda talvolta l'aspetto della tentazione al suicidio, è eventualità contemplata con una certa frequenza dal Petrarca, sempre puntualmente ricondotta alla sua reale natura di tensione alla stabilità, di soddisfazione totale, pace assoluta (intercambiabile dunque con l'annullamento nel godimento, o con l'annullamento in Dio).

*per fuggir:*

come ognuna delle seguenti, la proposizione dichiarativa è munita di una espansione che la determina nelle sue circostanze, in questo caso finali: « per sottrarmi al troppo grave fardello dell'angoscia » (cfr. 364, II: *in cercar pace et in fuggir affanni*). Il primo emistichio di questo verso ribatte e stringe il ritmo affannoso e sincopato con la rima interna, avvicinata e tronca: *fuggir, sospir* e con la generale somiglianza ritmica e fonica dei due membri che lo compongono: *per fuggir - de sospir*, cui il secondo emistichio contrappone un ritmo grave e piano.

*gravi some:*

frequentissima metafora, nel Petrarca, di ascendenza classica e cristiana. Qui l'uso di tale metafora è parso ad alcuni commentatori (soprattutto al Tassoni) poco felice nell'attribuire un « peso », per di più « grave » a qualche cosa di aereo come a « sospiri ». In realtà ambedue i termini sono in così alto grado istituzionalizzati metaforicamente da costituire delle unità emblematiche ove il significato « in absentia » (*sospiri* = pena, angoscia; *some* = peso, oppressione angosciosa) si è saldato con quello in « presentia » nella connotazione di un unico campo semantico, che è quello del « dolore », « affanno », sia nella sua accezione limitata e privilegiata: « affanno d'amore », che in quella universalizzata: « affanno della condizione umana », mortale (sottoposta alla morte, al tempo e quindi al peso e allo strazio del desiderio). Lo stesso abbinamento anche in *Fam.* VII, 13: *fletus et questuum pondus*. L'elemento del « peso » è del resto strettamente legato a quello della « stanchezza ».

*dir:*

si ricordi che il « dire » corrisponde, nel linguaggio della tradizione provenzale-italiana, al linguaggio poetico, al discorso del testo, da correlare, in questa quartina (tutta gremita dal costituirsi del fatto poetico), al « ragionare » ed al « chiamare » dei versi seguenti. Nella struttura binaria (di oscillazione) del sonetto le strofe dispari: 1, 3, sono occupate dalla « dizione » della situazione esistenziale, le pari, dalla « dizione » della composizione stessa del testo, nello stesso rapporto che unisce e richiama, in posizioni metriche e semantiche simmetriche (centro del secondo verso, centro del penultimo verso) *l'in voi* e il *di voi*: lo spazio insaturabile della assenza-presenza di Laura che si colma del « dire » (di Laura e della mancanza stessa), della parola cioè e del testo poetico.

Si noti come in questo verso il ritmo binario sia costruito sulla dicotomia che lo scinde in due emistichi simmetrici con la ripetizione dell'*et* e con la eguale distribuzione delle sostanze: *viso, chiome*; ma anche come gli effetti fonici ritaglino la stessa unità metrica in modo diverso, spostando la struttura bimembre verso una trimembre, per la quale si hanno due « ali » laterali di egual misura, assonanti in una sorta di rima ricca: *et come / le chiome*, ed al centro un gruppo fonico allitterante ed assonante: (*a*) *DIr Del vIso* e prolungandosi l'allitterazione anche nell'elemento di transizione (*et*) *De*. Tale spostamento e sbilanciamento da una serie binaria ad una ternaria si attua anche al più scoperto livello grammaticale e semantico nell'allineamento delle tre sostanze emblematiche della persona di Laura: *viso, chiome, occhi*: unica serie ternaria in tutto il sonetto, fondato costantemente sulla bimebratura. L'effetto di sbilanciamento è sottolineato dal fatto che i primi due elementi servono insieme a formare una coppia, nella struttura bipartita del verso 5, per cui l'aggiunta del terzo elemento (munito di aggettivo), al di là della misura del verso, genera una sorta di enjambement che dilata, nel v. 6, la pausa centrale della cesura (dopo *occhi*) contribuendo a staccare il secondo emistichio come un inciso, delimitato del resto dalla punteggiatura.

*omai:*

pur dopo le tante ripetizioni di quel « dire » nelle *rime sparse*. A livello del discorso poetico riprende puntualmente l'inserzione della dimensione ripetitiva del tempo (*già, ancor*) suggellata dal seguente *sempre*, che la dilata nel tempo assoluto, nell'eterno presente della parola del testo (*sempre ragiono*).

*non è mancata:*

la figura della litote, che fa emergere nella negazione l'affermazione (= ho sempre avuto ed ho ancora), anche intacca la compattezza dell'affermazione con la presenza, virtuale, della negazione. La « mancanza » così negata e respinta trova così il suo margine di affermazione e di presenza, appunto virtuale, introducendo nel « dire » e nel « ragionare » (con i loro

strumenti: *lingua* e *suono* (lingua per articolare la parola, suono per farla pervenire al destinatario), la presenza ipotetica della non-parola, della « mancanza » di parola, del silenzio. Che quindi entra, di sbieco ed indirettamente, nella indicazione del costituirsi del testo (del Canzoniere stesso) che occupa la presente quartina, individuato nei suoi elementi: il « dire », l'oggetto del dire (Laura), gli strumenti del dire (lingua e suono), la direzione e la sostanza del dire (chiamare): tutto ciò che puntualmente si oppone, nel testo, alla mancanza (del dire), al silenzio che segretamente insieme lo minaccia e lo attira verso il punto della indicibilità (della bellezza, del godimento, della morte). Il vuoto della mancanza del dire, del non-dicibile, del pre- e post-linguaggio è appunto quello (del bianco della pagina, del nero dell'inchiostro) che si « riempie » *di voi*, cioè del *dir del viso et de le chiome...*, del perpetuo « ragionare » della parola poetica, che ricompona nel testo non già la presenza, ma il « nome » di Laura, scandito nelle sue « lettere » emblematicamente visibili: viso, chiome, occhi.

*di et notte:*

rafforzamento sinonimico di « sempre » che tuttavia reintroduce nel tempo assoluto la oscillazione ciclica e ripetitiva, ricomponendo insieme il ritmo binario delle coppie (*la lingua e il suono; di et notte*; e poi, nei versi successivi: *fiaccati e lassi*; e, progressivamente divaricandosi: *enchiostro -carte; colpa -defecto, Amor -arte*).

*chiamando:*

« Invocando. Profferendo. Gridando » (Leopardi). Invocandolo, come destinatario assente del « dire », gridandolo, come oggetto assente del desiderio, ma anche profferendolo, nella presenza della parola e del testo, sillabandolo nelle sue « lettere », nel suo alfabeto vivente che sono i tratti emblemizzati del suo corpo (assente): viso, occhi, chiome. (« *Lei* è questo naso, questa bocca, questi denti [...] e altri particolari o frammenti la cui enumerazione segreta costituisce per ogni amante [...] la vera evocazione della persona amata [...]. Poter dire « è lei » è ritenere come insieme privilegiato la somma dei tratti come altrettante lettere o monemi che costituiscono il nome vero e segreto dell'altro amato e desiderato. Quel nome è anche il corpo concepito come insieme di lettere ». S. LECLAIRE: *Psicanalizzare, saggio sull'ordine dell'inconscio e la pratica della lettera*, Astrolabio, 1972, pag. 62). E cfr. *Secretum*, III: *non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus...*

*il vostro nome:*

il nome, impronunciato (ma sillabato, abbiamo visto, nelle lettere iscritte nel corpo di Lei) che si colloca nel punto centrale della struttura metrica: al termine delle quartine, in una posizione eminente dalla quale si riverbera sull'intero componimento. Quel nome che ovunque, direttamente o indirettamente, in presenza o in assenza, nelle sue valenze metaforiche o metonimiche, omonimiche o sinonimiche, costituisce insieme la presenza e l'as-

senza dell'amata, dell'oggetto perduto del desiderio, ed è costituito, nella sua intera segreta sostanza, dal dispiegarsi del testo, dall'intero corpus delle Rime.

*fiaccati e lassi:*

rotti e stanchi, « vinti dalla fatica » (Leopardi). La coppia di aggettivi forma nel secondo emistichio una compagine fonica compatta, caratterizzata dalla prevalenza della vocale « a », due volte sotto accento (*fiAccAti e lAssi*) ed in prossimità di consonanti raddoppiate, che si contrappone (secondo un modulo già presente nel v. 4) al ritmo franto del primo emistichio, con la triplice ripetizione della *E* in unità monosillabiche (*Et chE ' piE ' miEi*); al centro: un altro gruppo fonico di due monosillabi assonanti ed allitteranti, con minima permutazione consonantica: *nON sON*.

*l'orme vostre:*

la traccia, l'impronta di una presenza assente e perduta, che si moltiplica incessantemente in uno spazio labirintico e che sarà sempre soltanto « vestigio », nella impossibilità di raggiungere, attraverso la traccia, l'essenza. Di qui l'« inutilità » dei passi perduti in un inseguimento, in un percorso senza fine verso una meta inattuabile. Il « vuoto » (l'assenza) testimoniato dal calco, dall'impronta, è quello che produce la moltiplicazione del « pieno » dei *tanti passi* (pur nella e per la loro inutilità), corrispondendo la traccia delle *orme*, in questa metafora spaziale, alla traccia mnestica, alla impronta dell'immagine, che genera, nel gioco della memoria, il moltiplicarsi stesso delle rime. Lo spazio labirintico del pensiero (*in voi*) si determina come spazio della memoria, tessitura di tracce mnestiche, « rappresentanti » dell'oggetto assente.

*et onde:*

l'ultima delle proposizioni coordinate interrompe improvvisamente il continuo parallelismo tra affermazione e negazione nella ripetuta struttura della litote: qui non vi è più né affermazione né negazione, ma una domanda indiretta, che resta senza risposta: da dove possono provenire le tante carte che si vannoempiendo di Lei, da dove il tanto inchiostro che riempie il vuoto della carta, nella presenza grafica del testo. Domanda retorica, che ha funzione analoga a quella della litote, che vale cioè ad affermare quanto viene domandato (il moltiplicarsi continuo del testo, delle « rime sparse », la ripetitività dell'atto della scrittura, che corrisponde alla ripetitività del desiderio), ma sostituendo alla dinamica negazione/affermazione, bilanciata tra i due poli, l'apertura di una prospettiva sfuggente, sbilanciata verso questo sprofondarsi prospettico del piano grammaticale del discorso in un « da dove » che chiama in causa un « luogo » indeterminato, illusorio (per la natura stessa, retorica, della domanda) e che costituisce tuttavia lo sfondo dal quale emerge e sul quale si iscrive il testo poetico. (Si ricordi che un analogo effetto di sbilanciamento era registrabile all'inizio della seconda quartina, appunto là dove il discorso tocca il proprio costituirsi in testo).



Se nella seconda quartina la litote faceva emergere un silenzio, una non-parola, segretamente sottesa alla parola, qui la domanda retorica fa emergere un non-luogo segretamente sotteso al luogo concretamente determinato (carta e inchiostro) del testo; un non-luogo di provenienza, genetico, nel quale e dal quale si « materializzano » gli strumenti precisi della scrittura. E la oscura forza, l'energia che proviene da esso è quella stessa che provoca la distorsione sul piano grammaticale e metrico rispetto alla superficie costante, ripetitiva, del discorso: un increspamento che sdoppia l'unità dei singoli « oggetti » del « pensiero » (« sono stanco di pensare come i miei pensieri... come vita... come a dir [ma in questa sede si presentava parimenti uno sdoppiamento analogo: lingua e suono]... che i miei piedi...») nei due « onde », che fa debordare il discorso di là dall'unità metrica nell'enjambement (anche esso prefigurato, abbiamo visto, nella prima quartina); distorsione ed increspamento che tuttavia si riassorbono nel ricomporsi del rintocco binario del ritmo costante di oscillazione: ogni verso della terzina è esattamente bipartito, il primo e l'ultimo anche con distribuzione simmetrica delle sostanze.

*enchiostro... carte:*

il primo serve a « riempire » « di Voi » le « carte ». Il bianco-vuoto della pagina si riempie del nero del segno grafico componendo la materialità del testo che a sua volta si costituisce a colmare un vuoto: quello della assenza di Lei, della « stanchezza » del soggetto, dello spazio in cui si perdono i passi e dal quale esso tuttavia emerge: lingua, suono, scrittura. E forse non è senza ragione che la combinazione cromatica antitetica di bianco e nero qui indirettamente evocata sia la stessa che connota emblematicamente gli occhi di Laura (cfr. 72, 50).

*di voi:*

da correlare all'*in voi* del v. 2.

*se 'n ciò fallassi:*

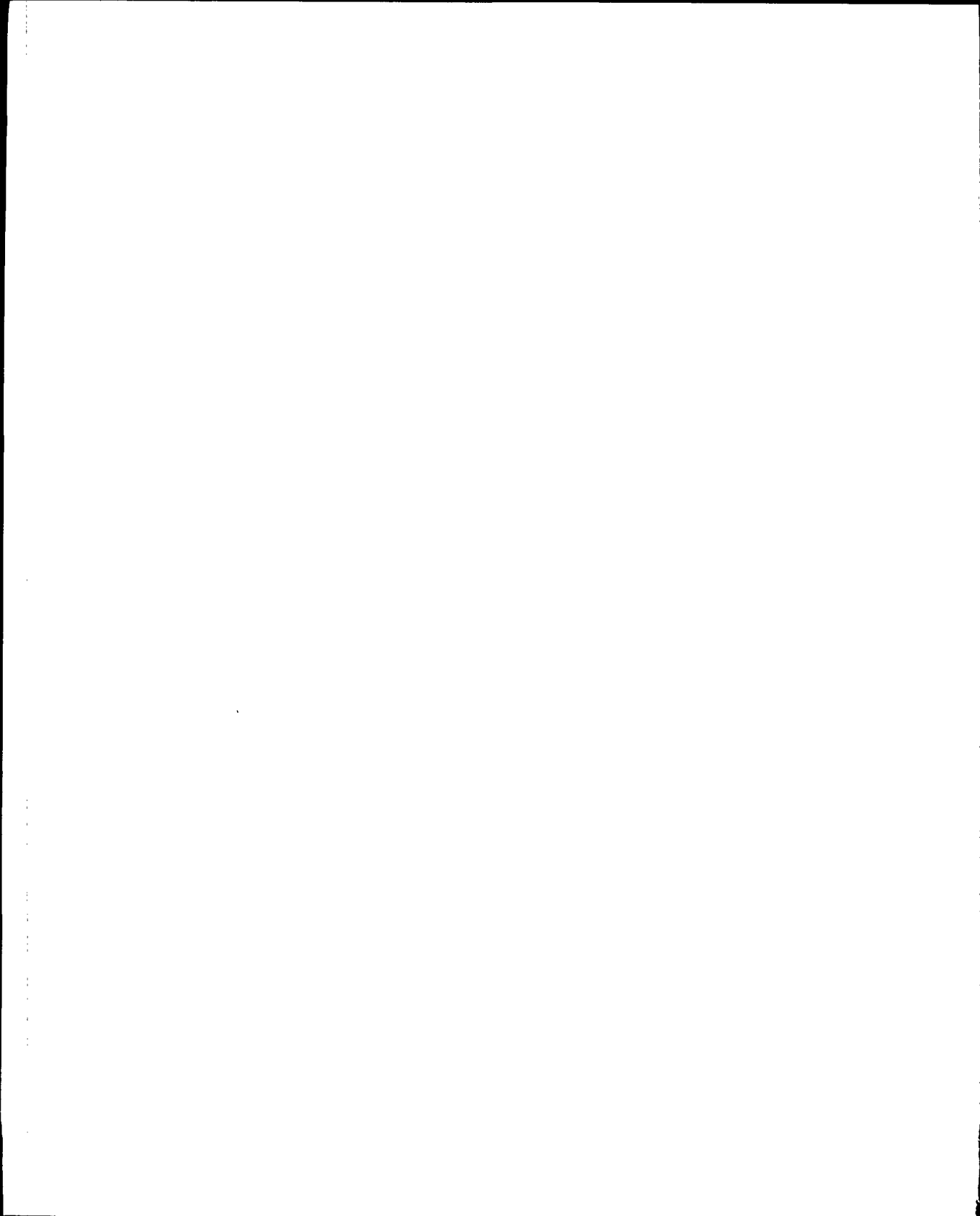
alcuni commentatori hanno inteso: « se questo mio scegliere Voi come unica materia del mio dire, fosse un errore » (Pagello, Leopardi). Altri: « se venissi meno, se fallissi in questo compito di “ dire ” adeguatamente di Voi » (Vellutello, Tassoni). Quest'ultima interpretazione si collegherebbe al tema insistente della « indicibilità » di Laura, associato quasi costantemente a quello della necessità e della qualità del « dire » (cfr., ad esempio, le canzoni « degli occhi »: LXXI, 16-19; LXXII, 10-11, 78-81). Preferiremmo una interpretazione più globale, ove il *ciò* si riferisse, sintetizzando e concludendo, all'insieme degli elementi che compongono il sonetto, al costituirsi, cioè, del testo come opposizione della non-stanchezza alla stanchezza, della parola al silenzio, dell'inoltro nel labirinto ai passi perduti, del pieno al vuoto; ed il dubbio del fallimento corrodessa proprio la saldezza di questa opposizione, risucchiando il testo verso la stanchezza, il silenzio, il labirinto, il vuoto;

iscrivendo, insomma, nel testo, la possibilità della propria negazione, nella antinomia fondamentale, e conclusiva, fra le ragioni dell'« arte » e quelle di « Amore », fra lo « scritto » e il « vissuto ». Il confronto si impone, a livello interpretativo, con i temi toccati nelle canzoni precedenti e con il sonetto seguente, l'altra « faccia » del dittico. Se in quelle il tema era impostato sul contrasto fra desiderio di dire e impossibilità di dire, nel reciproco annullarsi del godimento (piacere della bellezza) e della parola (nel suo voler dire il godimento indicibile), nel son. 75 il tema sarà quello della ferita (della « divisione », incisione, frattura) che si sutura nella parola. Ma al centro del componimento ricomparirà l'immagine spaziale analoga al nostro (camminare, inseguire) e l'analogo motivo dell'incolpamento di Amore: *et se la lingua di seguirlo è vaga | la scorta pò, non ella, esser derisa*. Si tratta tuttavia, come sovente in P. nella composizione dei dittici, non di un richiamo per identificazione, ma per opposizione speculare. Se nel secondo sonetto Amore spinge e scorta il soggetto nel suo (vano) inseguimento verbale del « dolce pensier », e di questo inutile inseguimento può essere incolpato, nel sonetto presente è del fallimento stesso dell'inseguimento (del costituirsi del testo) che ad Amore viene addossata la colpa. Il sonetto 74, insomma, dice: « sono stanco di pensare al modo in cui si forma la mia poesia; se la mia poesia dovesse venir meno (per questa stanchezza) è colpa d'Amore (della prevalenza dell'angoscia vissuta) e non della incapacità della parola (defecto d'arte) ». (Opponendosi, dunque al tema delle canzoni). Il sonetto 75 invece dice: « Gli occhi di Laura generano quel "dolce penser" che costituisce il godimento, che è per sua natura indicibile. Ma Amore (il desiderio) mi spinge a "parlarlo" (annullandolo) a non stancarmi di parlarlo (v. 14): di Amore è dunque la colpa della mia non-stanchezza, cioè della mia parola, cioè del costituirsi del testo ».

Le azioni e le colpe di Amore e rispettivamente della parola, sono simmetricamente e specularmente correlate ed invertite: al centro dell'opposizione si instaura il testo, come « sutura » tra *Amore* e *arte* (la *scorta* e la *lingua*), tra silenzio e parola, tra negazione e affermazione, tra il proprio stesso costituirsi e destituirsi nel linguaggio poetico.



Carlo Mattioli: *Spiaggia d'estate* (1972)



# MIRAGGIO

di

Gianna Manzini

*Mentre ci disponevamo a spedire a Gianna Manzini l'originale e le bozze dell'ammaliante racconto che ci aveva cordialmente concesso poche settimane prima e che qui pubblichiamo, siamo stati colpiti dalla notizia della sua morte avvenuta il 31 agosto.*

*Abbiamo reso alla cara scrittrice il servizio che la sua tacita e inattesa scomparsa sembrava chiedere alla nostra lunga, fedele amicizia: abbiamo corretto le bozze col cuore stretto, promettendoci di ricordarla degnamente in un prossimo numero.*

C.B.

La mia finestra guardava un giardino che mandava su viti del Canada e rose rampicanti (triste, d'inverno, quel secco brancolare, quel progredire invisibile e notturno sulla facciata della casa: un senso di fame, di vita d'accatto, vergognosa e irreparabile); di là dal muretto di cinta s'ingolfava una campagna affaticata, tutta ulivi che scàmpano la vita a furia di ripieghi e di nodi; e su quella, fino ai lumi della città, un azzurro gonfio, ansioso, che a notte preme con un brusìo minimo ai vetri.

Da un cielo estraneo allo spazio, tutto petti piumosi di uccelli, fa cenni sconsolati la testa d'una bambina con una buccola all'orecchio; cadono lembi di lettere non scritte o aspettate invano; mi fissano, punteggiando da per

tutto questo esigente turbinò, gli occhi celesti d'un gatto che muore, significando qualcosa di estremamente preciso eppure inafferrabile; ricompaiono giocattoli: un aquilone che non poté alzarsi (e la coda ancora serpeggia con uno sbandare da naufragio, angosciante), un agnellino uguale alla carezza rassegnata che non riesco a spremere dalla mia vita; e mi giungono parole: parole scritte sulla vela d'una barca, sul cartiglio d'una figura in un affresco (« da che prosperitate ci ha lasciati... »), su una striscia turchese di cielo, su una cravatta, fra il traforo d'un ramaggio di pini; e visi: visi il cui giro cominciava da una parola mia.

Le ombre hanno uno strano modo di guardarci. Quasi fossimo noi parvenze, fissandoci ci attraversano, e ci cercano e ci trovano dove non credevano di essere, dove la vita non è ancora visibile disegno: per questo ci vien fatto di buttarci indietro, vacillando. Ma soltanto con l'averci così scrollati e sfaldati, ci riportano a una sbigottita semplicità, a un commosso principio.

In maniera brutale e precisa, le ombre esigono la vita che abbiamo loro promessa. Se la nostra non le interessa o ne fuggano l'ansioso, forse irresistibile ritmo, non so.

\* \* \*

La bambina! M'avvampa, il sangue che la riconosce: da anni la sente nel suo giro difficile e sa di pacificarsi soltanto raddoppiando il suo battito in quello di lei: da anni; mentre io, sbalordita, per la prima volta trovo il viso che le darò, vago di capelli biondi, leggeri, inanellati appena. Somiglia un fanciullo che vidi in un ritratto appeso alla parete d'un caffè, così affabile che, sorridendogli, quasi giunsi a conversare con la sua immagine. Ma, negli occhi, la mia non ricorda nessuno. Gli occhi le appartengono assolutamente, sono suoi e basta. Al collo ha una catenina d'oro: la benedizione. Senza un giocattolo, le mani abbandonate sulla vesticciuola lunga, mi tita con le pupille.

Improvvisamente, mi sovvenni di mia madre che mi raccontava: « ...Non volevi che stessi alla finestra; ti attaccavi alla sottana, guardandomi in un modo che un giorno il babbo disse: Bisogna fare smettere questa bambina d'implorare così: meglio che pianga o che protesti. ».

Per questo ricordo, mia madre ed io fummo unite in una maniera inaspet-

tata: la stessa bramosia di tempo ci vincolava al mondo: anche lei, dopo tanti anni dalla sua morte, continuava a reclamare avvenire per me, desiderosa d'avere in qualche modo ragione attraverso la mia vita. « Vedi che t'ho raggiunta? » mi pareva di sussurrarle.

La facciata di quella casa palpitava di risveglio; sentivo le tende gonfie come vele. Con tante finestre ora aperte, era diventata leggerissima, aveva un respiro affrettato di gioia: come il mio; sulla corrente d'una giornata felice salpava: come me.

Passò una giovinetta alta, sottile, il viso affilato, le trecce chiare sul cappellino bigio. La vidi uguale alla mia, fra sedici anni. « Fra poco si fidanzerà » dissi. Divenivo cupida di tempo: per accaparrarlo e sottometterlo m'era bastato figurarmi un po' di sangue mio su questa terra. Anni, decine d'anni. Tracciavo righe nel tempo con la stessa agevolezza con cui avrei spartito i capelli della mia bambina. E diventavo avida anche di salute: « Ora guarisco del tutto. A volte mi capita di girare rapidamente su un pensiero come una foglia in un mulinello d'acqua. E anche di questo bisogna guarire ».

In una carrozzella sospinta da un ragazzo, incontrai una piccina. Era placida, sorrideva. No. Io vorrò tenerla in braccio, il viso all'altezza del mio: e guarderà di fronte a se stessa al pari di me. Persone, alberi, cavalli, case: non il cielo di seta d'una carrozzina.

Diritta, affronterà subito il mondo.

(S'alza improvviso, quasi s'impenna, il ricordo d'un incontro prezioso. È un lattante in fasce che, tenuto in braccio da una donna, alto, tocca terra per la frangia di un grande scialle scuro che l'avviluppa. Incappucciato come un re povero e antico, sporge un visino grigio, rugoso, da idolo. È il figliolo del merciaio ambulante. L'uomo avanti, con a tracolla la cassetta di merletti, nastri, matassini, zagane; la moglie dietro, col piccolo in collo; a passo lungo e lento; è una litania, una processione. Cammina e cammina, quella donna dura fatica per sottomettere all'occhio grave del suo bambino tanta strada animata.

Immagini su immagini, il mondo folleggia dinanzi al piccino, l'accivetta, lo vuol compromettere: trapeli una curiosità o un desiderio, sì che in quel baluginante principiare si annunzi l'alba della passione: con colori, forme,

movimenti, fantasie lo chiama, lo urta, lo picchia, gli sollecita una lacrima. Ma lui non fa che guardare, severo e impassibile, con gli occhi senz'iride e senza gioco, raccapezzandosi in una memoria che lo spettacolo ancora non imbrogliava. Gracile, fende la giornata con una fermezza esigente: infatti, cada il vento insieme alla prima ombra della sera, e il mondo arreso gli chiederà misteriosamente perdono).

Figurandomi di portare una creatura tanto provata e vittoriosa, salivo una lunga scalinata.

Salivo e mormoravo: « Mia madre, io, la mia bambina...: un gruppo, una forza. La bambina che cresce, si fida; io che divento tutta bianca... ».

Il pensiero ritornò a mia madre. Rividi la sua finestra su quella strada sorretta in cima e in fondo da due piazze e percorsa da carrozze, automobili, gente, con un movimento di setaccio; e lei che, emergente dall'ombra della stanza, portava nel riquadro luminoso il suo chiarissimo viso di donna bruna. Libera nelle spalle, nel collo, nella testa, quasi volubile, aveva le ginocchia vincolate. L'oscurità bassa di quella camera la tratteneva e risucchiava: era un fiato, era un viso. Era l'anelito di mio padre. Ed essa folleggiava col suo riso silenzioso.

Ogni volta che, appoggiate le braccia al parapetto d'un ponte, d'una terrazza, d'una finestra, perfino d'un palchetto di teatro, m'affaccio e guardo giù, mi vien fatto di cercare la bambina che ormai non comparirà a sorprendere il mondo col suo sguardo calmo e antico dal trono improvvisato fra la mia spalla e la piega del gomito.

E la trovo, sempre più lontana piccola e nitida, che mi guarda attraverso un celeste compatto e prezioso.

Fissandola, scendo adagio, mi verso, mi vuoto; finché, con uno scatto di sorpresa, mi riprendo quasi sull'orlo di uno svenimento: ma quella sono io, non è mia figlia; io, minuscola e felice come una volta mi vidi, rapita nella luce d'altro mondo d'un occhio celeste. Poiché non mi riconobbi, mi accettai tutta quanta e inventai la mia bambina.

Invece essa esiste davvero in un oltrecielo inviolato, e, quantunque senza respiro, immobile, mi tira, mi s'attacca.

Perché non volle comparire, ignoto: ché, una frontiera d'avvenimenti



ostili costituisce soltanto una storia banale, una serie viziosa d'incidenti che bersagliano uno schermo, una figura: la mia; in realtà, tali avvenimenti sono i modi crudeli del suo rifiuto, le sue invenzioni per dargli forma.

Cercai di vincertela dentro di me e provai, quasi alzata di spalle, questa difesa: i bambini hanno paura d'essere troppo amati; l'amore vincola; ed essi, invece, agognano il mondo già annunciato nella estrema nudità del loro cuore; e viaggiano, avvicinandosi di scoperta in scoperta al soffio della terra.

Nella mia attenzione, la bambina chiamata da me si sentì presa, lucciola nel bicchiere capovolto. Interdetta e offesa, mi disse di no. Ormai non esplora più se stessa, né spia il mondo attraverso i messaggi del sangue, dal mio respiro avvertito dell'aria: schiacciata dal suo stesso rifiuto, è rimasta come un disegno colorato fra due cristalli.

Eppure sento di sbagliare: nella sua rassegnazione c'è un dispiacimento che mi dà torto.

Un giorno (ero in barca, lasciavo scorrere una mano sull'acqua e credevo di non pensare a nulla) mi trovai tutt'ad un tratto sul punto di capire perché essa non s'era fidata di me. Impaurita, cominciai a cantare.

Mi ha sorriso una volta sola, tra i festoni di quarzo d'una lumiera, a un concerto. Strawinsky: Giuoco di carte. Che pena e stupore ravvisare la bambina; perché l'idea di lei si muove proprio dal fondo, genuina come un seme, e, vivida, attraverso l'adagio di tante trasparenze, salendo con la linea sinuosa dei brividi di febbre; ma, nonostante tutta la verità che la intride e quasi l'ammala, arriva alla superficie fatua quanto un giuoco adescante di specchi. Strano; poiché, in tutta la mia vita, quest'immagine costituisce davvero l'ottima carta che il buon giocatore aspetta di mettere in tavola.

Chiarisco a me stessa, parendomi di risolvere e vincere la partita. Il mio amore la vincolava fino a imporle un viso prim'ancora che nascesse; e lei, avida di libertà al pari di me, s'è tirata indietro; ha rinunciato senz'altro illusa dal falso eroismo per cui il nulla ha ragione del poco; e col somigliarmi troppo, ha punito i miei pensieri deboli e rivoltosi.

Indubbiamente così. Ma è l'ottima carta di cui il giocatore abusa; ché in tale eccesso di prodigalità e coraggio, mi riconosco con una compiacenza vanitosa; e me n'avverte un sorriso che trema quasi al livello dei fianchi e

un oscillare del piede sul malleolo. Questo fanatico indovinare, quest'orgoglioso battermi il petto accusandomi, è il mio tempo di valzer, il motivo risaputo che, insinuandosi ondulato, inquina la mia verità: è la carta brillante; ma è la carta del baro.

In tal modo sorpresa e quasi denunciata, seguo il filo d'un errabondo e lento meditare.

Esitante, un ricordo somiglia un rivolo di acqua che cerchi un solco: da piccola, una donna anziana mi partecipò misteriosamente, senza parole, a furia di gesti, un segreto. Chiamatami alla finestra, fra la tenda e il parapetto, mi fece vedere all'anulare un anello sul quale, al posto della pietra, si sollevava una specie di scrigno d'oro: l'aprì e mi lasciò ammirare un'immagine rosa e celeste, perduta in fondo a una lente capace di lontananze da favola.

Ora so di dove viene la compostezza tragica della bambina, e il celeste che la incastona e la fa bella.

Su questo sostegno di consapevolezza, mi risollevo. Di più, esigo, affrontandomi: una verità diretta, di sentimento, povera, che dica, a costo di mortificazione, perché la bambina non è arrivata fino alle mie braccia.

Ma, mentre mi disponevo ad accettare e sillabare una genuina verità, eccola, minuscola, finitissima, fra il barbaglio della lumiera come in un goffo ornamento da ragazzi, a sorridermi per la prima volta in un modo così indulgente, piegata da una parte la testa, l'indice al labbro, così indulgente che cominciai a piangere.

# POESIE

di

Maria Luisa Spaziani

## BIANCO SU BIANCO

*Il miele notturno che plana dalle ali del Pincio  
fruga scompiglia le mie remote nebulose,  
agita defunte bandiere, impollina controsperanza  
le immagini-idee che hanno per stemma il tuo nome.*

*E tu, mia disturbata sinfonia, affresco che la lebbra corrode,  
béviti quest'orgia silenziosa, affronta la confessione.  
Sei stato vivo, sei stato vero, hai respirato un giorno?  
Potevano morderti i cani, hai bevuto a sorgenti terrene?*

*Tutto è bianco su bianco, fantasma, leggenda o follia,  
fata morgana, Amleto, delirio di febbre ventenne.  
Non fa ombra il tuo corpo più del vento di maggio,  
e lasci sul cuore orme più leggere della faina.*

## UN SILENZIO DIFFICILE

alla memoria di due poeti,  
Vincenzo Ciaffi e Vittorio Bodini

### I

*Ma quando dicevamo questa neve che turbina  
nel vibrare di lucciola dei fanali azzurrati,  
ed eravamo in guerra, era Natale,  
mio padre ancora giovane, e quei fiocchi  
subito sfatti sulle labbra tenere  
e calde dei vent'anni (il lieve gusto  
di limonella di colpo sbocciata  
fra i rovi e le macerie),  
ma quando, dicevamo, tre parole  
come le nostre bastano a una vita,  
e poche note chiudevano in reti  
continenti di tenebre e memoria,  
dimmi se ora dall'alto del monte,  
colte come Mosè guardava a valle  
le sue schiere di uomini in ascolto,  
era troppo, era molto, o solo quanto  
basta per non morire?*

*Ben presto lo sapremo, forse, quando  
posti allo zenith fra nascita e morte,  
per qualche interno fuoco maturati  
oltre il lecito, forse, avremo accanto  
soprattutto la provvida seconda,  
oltre gli sbarramenti, giovinezza  
lasciata all'uscio come una mendica.*

*E la nuova amicizia, inavvertita  
come un vizio veniale, andrà sciogliendo  
nella mente il consueto, il familiare,  
per spingerci nel tunnel di un silenzio*

*difficile, non già vuoto di musica  
ma musica di un vuoto iperuranio  
che Bach rese in balbuzie. E tutto tende  
certo soltanto là, mare gelato,  
corroso osso di luna, immenso requiem  
sulla fine del tempo.*

## II

*Regredendo per strade impervie, per  
cunicoli tortuosi sempre più verso il basso,  
camminando a ritroso oltre la battima,  
onde e capelli sciolti, ormai dimentichi  
dell'assoluto di una superficie,  
scivolando e scendendo per scale di coralli  
e scogliere, fin dove il tufo affonda  
nel magma primordiale, sì, perché incidere  
passi su sabbie di fondali, e dove  
ritrovare quell'ansimo cristiano  
che annulli, carezzevole, vestigia  
fino all'orma segnata da un sogno?  
Certo non lo sappiamo, ma inesausti  
tendiamo a quelle prode, scriviamo su acqua e aria,  
ci inscriviamo in emblemi di effemeridi,  
contempliamo colonne d'antichi templi  
solo rette dall'edera che le copre.  
E tu sopporta paziente l'altra faccia,  
la cruciale Medusa della questione:  
guarda le nostre eroiche planimetrie,  
i calcoli di statica, l'ammiccare della bolla d'aria.  
Sussurri e bisbigli profondi ci attendono a convegni,  
a comizi e congressi laggiù, dove più ferme*

*d'una bocca di squalo pietrificato stanno  
senza marette più, oltre ogni quazar,  
càvea senza trillo di violini,  
quadrante accecato di lancette,  
anfiteatro senza voce e transito  
le patrie del mare.*

III

*Qualcosa come una grazia stremata:  
fluida azzurra onnipotente linfa  
d'ogni gesto e parola che scambiando  
vado con tutti in queste strade, dove  
zampognari d'Abruzzo per noi guidano  
invisibili greggi transumanti  
nel caos cittadino. Piranesi  
apre miraggi negli androni, il neon  
s'incastra in capitelli, ma che cosa  
può stonare per l'occhio che costante-  
mente si fissa con fuochi diversi?  
Io qui trovo il mio bene, qui a livello  
del mio selciato affiorano pepite,  
e si affaccia un Avvento di smarrite  
nebbie fra lunghi portici, e ronzando  
la bobina si srotola e ne esce  
la tua voce tra picari e Borboni,  
spunta il mulino a vento, e già ci folgora  
nel vasto buio su cui regni ormai,  
il tuo amore per Gongora.*

## PARAPSIKOLOGIA

*Ovidio al Ponto è stato forse il solo  
che in profondità abbia vissuto  
la vita di quel tempo, a Roma. Il solo  
che contemplasse nel senato i padri  
parlare in nette sillabe il cui suono  
varcava i monti e il mare. La suburra  
rutilante di grida e di profumi  
tra bordelli e mercati, fu là viva  
tra le spente paludi, là danzava  
impalpabile Giulia, là si scrisse  
su cere imperiture per lui solo  
la cronaca che altri ignaro visse  
fra amori nuovi, fra pensieri vecchi,  
sfiorando allegro con dita la cetra  
senza che mai nessuno lo avvertisse  
del disperante suo gioco di specchi.*

## IL MESTIERE DI PROFETA

*Non sa mai cosa fonda, il profeta, non sa.  
Semina intorno uno spolverio d'inquietudini  
e le inguaina in parole di nebbia che pochi sono nati a capire.  
Ma molti s'affannano a tradurre i messaggi.  
e ne nascono immagini e idee, concetti s'incorallano su sogni.*

*Lui, carbonioso e amaro come un Caravaggio,  
muore di solito in tempo, prima che il boccio fiorisca.  
È il sale della terra, il gallo rosso del fuoco,  
è lui che dice all'alba il momento di spuntare.*

*Ma in vesti grige transita, balzac in palandrana di sacco,  
recluso nella sua soffitta, nella sua corazza di bruttezza,  
anonimo e luminoso, come tanti di voi.*

*Ci sono profeti antichi, e cassandre-cariatidi  
che reggono su spalle ulcerate un destino incredibile,  
seguiti dai macri profeti della nuova Parola,  
gli struzzi prodigiosi che inghiottono il mondo  
per farlo interiore visione, impalpabile, bolo trasfigurato,  
che non fissano date, non t'offrono il regno dei Faraoni  
perché faraone è il tuo cuore, e vincilo se puoi.*

*Quasi nessuno arriva, nei tempi moderni,  
alla nivea barba ritorta del Mosè dei Vincoli.*

*Li guata l'infarto, la follia a Torino, una Dallas qualunque,  
un Bruto, una Charlotte, un rogo o un Ravailac.*

*Non tutti sono facili da ritrovare in vitro in un tempio  
come al Cremlino, ad esempio, dove c'è una vestaglia e una pipa.*

*Ora si va profetando con formule e numeri,  
si dice trecento orbite allentate, a spirale,  
e allumeremo a tanti chilometri esatti  
dal mare di Galileo, dal mare di Copernico,  
oggi si va profetando con gli occhi rivolti in basso  
verso colossei di formiche, cunicoli di termiti.*

*Guardiamo noi stessi, noi stessi come presto saremo,  
reggimenti ordinati nel buio di bunker senz'aria,*

*senz'aria e senza cielo, l'inutile cielo romantico  
che tanto ha servito ai poeti dell'era borghese.*

*Lasciatelo alle sartine. Che dici? Nessuna sartina  
ci serve a saldare cerniere di tute d'amianto.*



*È sempre più arduo il mestiere. Su un punto soltanto  
potremmo, volendo, proporre un pronostico esatto:  
Tutti saremo cenere. E nel frattempo ci nutriamo di cenere,  
imbrattandoci il viso, bevendo, impastando con mani sacrileghe  
cenere d'astri e ossa, corani, almagesti e papiri,  
Christi imitatio, trattati di tattica, massime,  
cenere degli universi già sprofondati in noi.*

#### L'IPPOGRIFO

*La droga, l'ippogrifo che ci afferra  
in disumani baratri, e in foreste  
cupe di Medioevo ci rapisce  
dove la belva rossa si accanisce  
con triangoli d'ocra (e non c'è pino  
a farti ombra fra spirali e gorgbi  
di lampante oltremare), quale invito  
sarà per chi nei rapidi millenni  
di una vita ch'è breve ha spirigionato  
dalle parole dardi ancor più acuti,  
ha scatenato l'atomo sonoro  
alla conquista d'ogni spazio? Invano  
l'uomo ha inventato chimiche e alchimie  
per imitare Orfeo o te che spremi  
l'alcol di quel tralcio su cui ruota,  
unico asse, il mondo. I nostri sensi  
s'innervano in sapienze sprofondate.  
E che vantaggio avremmo catturando  
la linca di Beozia, assimilando  
il suo cupo talento? Ella ha il segreto*

*(dicono i vecchi libri) di vedere  
oltre la pelle, oltre i vorticosi  
meandri delle viscere che sola  
la pietà per noi vela.*

*La leggenda  
dell'anima, però, non fa parola.*

### CHISSÀ CHE BEL CARTEGGIO

*Le chiavi della mia vita giacciono in mani straniere,  
tetre sponde nemiche feconda il mio limo prezioso.  
Le corse sul fieno, gli studi, la prima notte, il trionfo,  
l'ergersi di due spighe verso l'oro del sole.*

*Se l'avvoltoio insidia il nido alla capinera,  
se ancora non hai respirato e già ti prepari a morire,  
se l'ingranaggio s'inceppe, se il largo per clavicembalo  
stravolge un raschiar di catene dai merli di Elsinore,*

*se tutti sappiamo nascendo che il viso fra mille il più amato  
ci morrà fra le palme come sfugge l'acqua al beduino  
o noi morremo a lui, tenderà la carezza suprema  
e avrà una farfalla decrepita sul punto di dissolversi,*

*perché, vili, accettiamo? Il patto non ci conviene,  
ma a me serbò il sensale la clausola più esosa.  
Ridendo ho firmato quel giorno, ed eccomi dannata a graffiare  
carte bollate, esposti, difese, citazioni.*

*La vita che ci resta è lume scialbato di luna,  
mordo un pane muffito, presago sentore di terra,  
chissà che bel carteggio d'amore avremmo scritto,  
Abelardo, Catullo, addio, Friedrich, Tristano.*

# CHE NE È DI PIERRE REVERDY?

## OVVERO

### DAL CUBISMO LIRICO ALLA TELA DI ARACNE

di

Piero Bigongiari

La vertigine « de l'horizon limpide qui s'éloigne »<sup>(1)</sup>, de « L'horizon qui n'existe pas »<sup>(2)</sup>, del « point final de l'univers qui se dérobe »<sup>(3)</sup> Pierre Reverdy l'ha intuita fin dal primo momento, fin da quando, nella proprietà paterna a Carcassonne, e sulle rive del mare, egli scoprì di appartenere a « une espèce assez étonnante d'être amphibie, prisonnier de la terre et passionné de la mer »<sup>(4)</sup>. Ma è, questa, una delle prime poesie del secolo ad avvertire che « le centre se déplace », proprio per questa cosmica anfibia reverdyana che traversa *au pair* il regno elementale della natura<sup>(5)</sup>. Il punto finale dell'universo si sottrae a chi passa dall'una all'altra delle sue elementarità con tutta naturalezza. Ed è altresì questo « punto finale » che si sposta per acqua e per terra, questo orizzonte che non esiste, a smuovere « il centro » che l'animale copernicano si trascina dietro nelle sue trasferte di elemento in elemento, dove sembra respirare male, se si esclude questo contatto diretto con l'aria e con l'acqua. Dice dunque Reverdy nella sua preziosa lettera a Jean Rousselot del maggio 1951: « Près de Carcassonne, au pied de la Montagne Noire, le pays est boisé, plus frais, plus vert, délicieusement arrosé de cours d'eau qui cessent à peine d'être des torrents. La source est proche. Cette eau claire, nous en avons rêvé jour et nuit quand la propriété fut perdue, et elle est dans une grande quantité de mes poèmes. J'ai eu pour ce coin de terre

---

(1) *Esprit présent*, ne *La Guitare endormie*, 1919, ora in *Plupart du temps*, Paris, Gallimard, 1945, p. 286.

(2) *Course*, ne *Les Ardoises du toit*, 1918, ora in *Plupart du temps*, cit., p. 219.

(3) *Ruine de la chair*, in *Cale sèche*, 1913-1914-1915, inediti raccolti in *Main d'œuvre*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 488.

(4) Lettera a Rousselot del maggio 1951, già edita nell'*Hommage à Pierre Reverdy* della rivista « Entretiens » 20, Rodez, Subervie, s. a. (ma 1961), poi raccolta, ma sempre incompleta, in: P. REVERDY: *Lettres à Jean Rousselot*, suivies de *Pierre Reverdy romancier, ou quand le poète se dédouble* par JEAN ROUSSELOT, Rougerie, 1973, p. 41.

(5) D'altronde questa « perdita del centro » è stata studiata da uno storico dell'arte, e, strutturalista, quale Hans Sedlmayr, della Jüngere Wiener Schule der Kunstgeschichte, proprio « come simbolo e sintomo di un'epoca ». Vedi appunto HANS SEDLMAYR: *Perdita del centro* (trad. italiana), Milano, Rusconi, 1974.

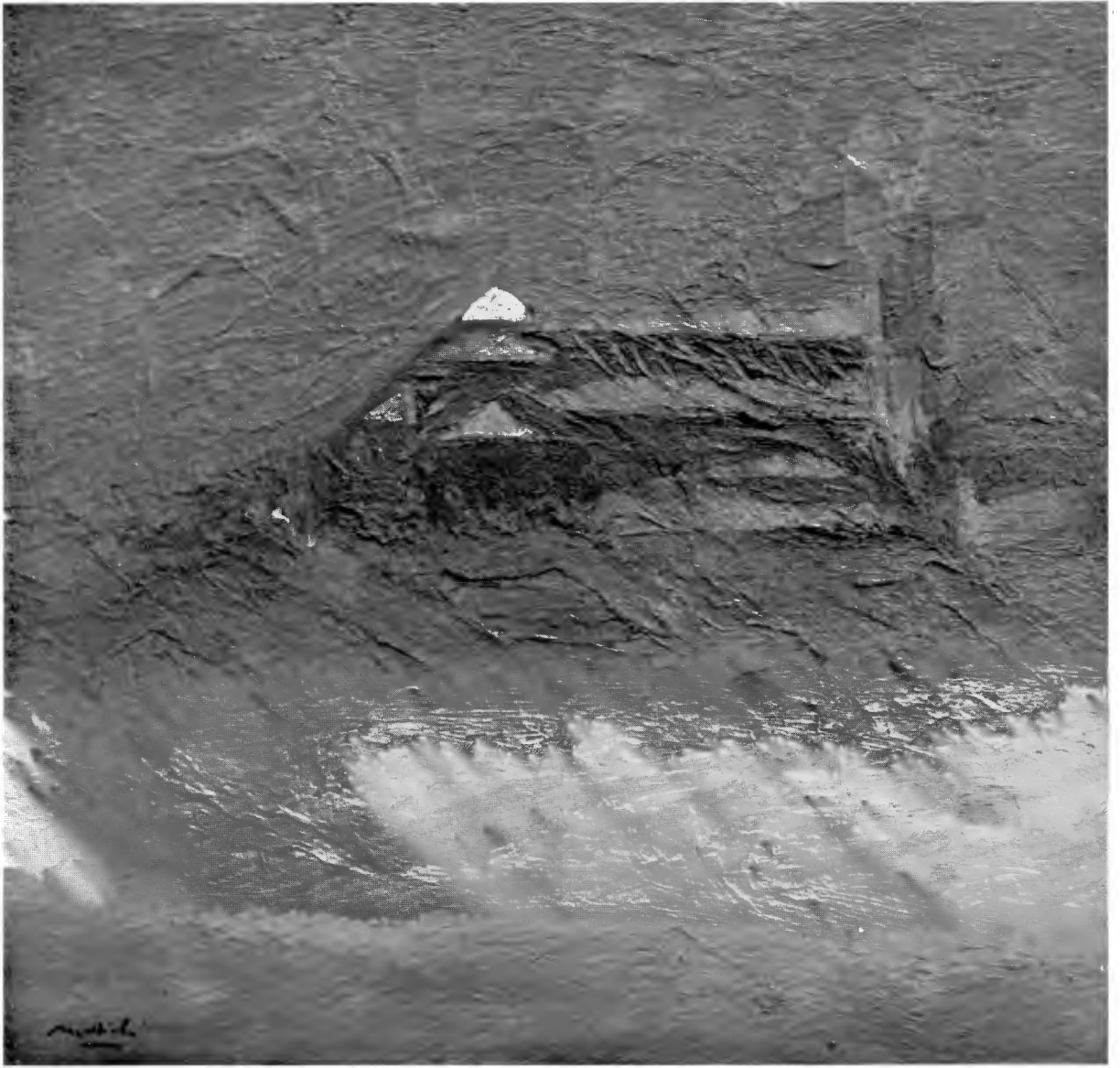
un immense amour. Mais il y avait aussi la mer où nous allions passer le premier mois des grandes vacances. Là, la terre n'existait pas. Le ciel, les rochers et l'eau, et cette immense liberté dont je me suis senti si terriblement privé aussitôt sorti de l'enfance. Je crois qu'il n'y a que l'absence de sens moral qui permette de se sentir libre dans cette étouffante société, — et, enfant, je crois bien que ce n'est pas le sens moral qui m'étouffait — pas plus que quiconque!... Quoi qu'il en soit, cet amour effréné de la nature — sous la forme de pleine terre dans ce qu'elle peut avoir de plus recueilli au pied d'une montagne, au débouché d'un pli de terrain comme en recèle le midi, sec et aride dans le haut, ombreux et frais dans le fond où serpente une rivière d'eau glacée, — et la mer, la mer aux plages de désert — cet amour a fait de moi une espèce assez étonnante d'être amphibie, prisonnier de la terre et passionné de la mer. Finalement, c'est la terre qui l'a emporté et c'est elle qui m'étouffe. Elle qui me tient dans le réel plein de limites, alors que je voudrais tant aller finir mon temps sur le seuil de cette porte de l'infini dont la côte est une si savoureuse image »<sup>(6)</sup>. E prosegue subito: « Pour ma santé morale et physique, un moment est venu où il me fallait quitter Paris. Si je respire mal en pleine terre, à plus forte raison en pleines pierres... Une tentative vers plus de liberté, vers l'absolu toujours, vers l'infini — ce besoin absurde d'infini — et je suis parti vers Solesmes parce qu'un ami m'en indiquait l'endroit propice à mes aspirations de ce moment-là... »<sup>(7)</sup>. Ora è proprio questo « déplacement » del centro che rende la poesia di Reverdy così attuale, anche se tuttora così poco conosciuta e se, magari per ragioni editoriali, non ha avuto l'onore di entrare, come un classico del Novecento, nella Pléiade. È proprio questo « déplacement » del centro a dare alla tematica reverdyana l'etichetta di cubismo lirico, seppure il poeta la rifiutasse, sentendocisi come troppo stretto, nel senso che i frammenti di realtà precipitano in ordine sparso, ma ognuno *se tient* nella sua sorpresa originaria come un sistema tutto staticamente rapportato, nella costituzione del *poème*: che dunque viene a fruire di una dinamica immaginaria, tutta esterna e impressiva nella percezione del lettore, mentre il *poème* si assesta come attesa di evento, per scarto di immagini distanti che contingono tra loro, ognuna con la sua naturale preliminarità, come in un coevo *collage* cubista. E in effetti il « déplacement » del centro porta il poeta, piuttosto che a una percezione di compresenza, a una percezione di assenza, riducendo la staticità cubista a una sorta di lampeggiante serie di tracce mnestiche che rigano la visibilità del *poème* come i frammenti di asteroidi nella notte di San Lorenzo il cielo stellato, per movimento dunque aggiunto e per innata asistematicità del sistema. Talché pare contare più, a un certo punto, la distanza delle immagini *inter se* che la consistenza delle immagini stesse, che in sé hanno qualcosa di assiomatico e persino, come ebbe a dire una volta Ungaretti, in uno scatto di cattivo umore critico, di crepuscolare (ma meglio direi di predisposto alla corruttibilità e al caso). Se il poeta « se laisse submerger » (e in *Self Defence*

<sup>(6)</sup> Lettera a Rousselot del maggio 1951, *op. cit.*, pp. 40-1.

<sup>(7)</sup> *Ibidem*, pp. 41-2.



1 - Carlo Mattioli: *Notturmo* (1972)



2 - Carlo Mattioli: *Paesaggio a Parma* (1972)

Reverdy scrive: « Le rêve du poète est fécond. Il tient lieu chez lui de ce qu'on appelle chez d'autres la pensée. Le rêve est donc une forme spéciale de la pensée. La pensée c'est l'esprit qui pénètre, le rêve l'esprit qui se laisse pénétrer. Il est peut-être bon que l'esprit du poète se laisse pénétrer plus qu'il ne pénètre ». Non per nulla questo *rêve* reverdyano ha insegnato al surrealismo, a cui, e al cui *rêve* divenuto aggressivo e freudiano, serve da tramite per raggiungere direttamente il *rêve* nervaliano e romantico), se dunque il poeta « se laisse submerger » mentre il pittore « discerne et puise dans le concret de quoi le dominer et le survoler », ecco secondo Bounoure crearsi quell'« antinomie entre cubisme plastique et "cubisme poétique" ». Dans le poème de Reverdy le poète, submergé par les fantômes des choses, devient lui-même fantôme »<sup>(8)</sup>. Brevi accensioni che mostrano la crisi di assestamento di una materia colta in fase di disgregazione e di aggregazione, mai ferma nelle sue molecole o sfaccettature d'immagini, perché appunto il « déplacement » del centro è non altro che l'avvertenza che un tale sistema è in crisi e si sta avviando invero a una misteriosa, insospettata policentricità, per comunicazione immaginaria, sub-verbale, di dati elementari comuni, e stavo per dire per interazione repulsiva o attrattiva delle particelle elementari di cui è costituito il sistema di immagini, e insomma la formula organica dell'evento. Proprio mentre Juan Gris andava definendo il « cubismo analitico », a fini « costruttivisti », in realtà Reverdy andava svuotando di staticità l'organismo del *poème* per disporlo ad accettare questa sua ventura sorte policentrica, questa dinamicità correlativa: che ci pare sia stata opera piuttosto dei successori, almeno in fase coscienziale, che del precursore Reverdy, straziato fra presunto « statismo » delle cose e traccia che non si ricorda del loro passare. Dice molto bene Gabriel Bounoure: « Même dans les "poèmes-objets", où Reverdy essaie de donner aux choses un statut et un "statisme", on ne trouve guère que des aspects disjoints, des fragments égarés. L'idéal cubiste<sup>(9)</sup> hante cette poésie qui voudrait provoquer l'apparition d'un objet refondu, plus réel, plus près des sources profondes. Mais le poème a une grande infériorité par rapport au tableau. La spatialité de la toile peinte permet d'offrir simultanément au regard ce que la vue intelligente doit unir en un tout; le poème au contraire, voué à la succession temporelle, efface à mesure les morceaux du réel qu'il évoque. Les images disparaissent en s'ignorant, chacune chassée par la suivante. Ce défilé précipité fait basculer dans le même insaisissable les choses et les mots, également

(8) GABRIEL BOUNOURE: *Pierre Reverdy et sa crise religieuse de 1925-27*, in *Pierre Reverdy (1889-1960)*, volume di scritti di vari autori in omaggio al poeta, Paris, Mercure de France, 1962, p. 197, nota. Le parole di Reverdy sono ricavate da *En vrac*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956, pp. 200-1.

(9) « Pierre Reverdy rejetait l'étiquette de cubisme littéraire ou cubisme poétique que des chroniqueurs applicaient à son œuvre. "Pourquoi vouloir désigner un art du nom qui désigne déjà un autre art?" (Nord-Sud, n. 13). En 1917, il pressentait que sa poésie, s'ouvrant vers une réalité cachée et peut-être inaccessible, représente à l'égard du "donné" une autre attitude que celle des peintres de 1907. En 1925, il affirmera que la fin de l'art n'est pas dans le poème, mais dans un "contact de l'âme avec les choses". On pourrait dire que Reverdy, toujours hanté par les spéculations cubistes de 1907 à 1910, eut un jour le sentiment que la "quatrième dimension", c'était Dieu ». (Nota di Gabriel Bounoure).

balayés par une sorte de mouvement brownien, comme les passants dans la rue, comme les foules apeurées. Un désordre hagar, un immense délabrement ou le vide total:

*Les débris culbutés dans le coin*

*Il ne reste plus rien*

*Les murs et le triangle*

« Reverdy alors se rend compte que “ la vraie substance poétique ” ne peut se manifester dans cette course d’instantanés emportés par un mouvement saccadé comme les images des premiers films. La conscience a peine à suivre. Cet univers-absence la laisse en face d’elle-même, guettant vainement un élément stable, un rayon d’espoir. Les formes, à peine lisibles l’espace d’une seconde, ne satisfont pas l’exigence du cœur et même en augmentent la détresse. Il y a telles pages de Reverdy où les “ données ” visuelles sont si mal cousues qu’on dirait que la finalité organique du poème ne joue pas, est altérée par quelque mal profond, qui corrompt les sources de la vitalité. Alors l’inventeur du poème “ cubiste ” axé vers l’extériorité de la chose, est ramené peu à peu et douloureusement à la “ vie intérieure ”, au moi méditatif et concentré »<sup>(10)</sup>. Ma Bounoure aveva già detto altrettanto bene: « Importance de Reverdy. A une poésie de significations et de symboles, à la tiède et langoureuse *stimmung* des poètes de la génération précédente, il substitue une poésie de l’œil, enregistrant non point des présences lisibles, mais des fragments incoordonnés, des objets dont le statut d’objets est brisé, décombrés qui communiquent à la conscience un malaise insurmontable. Son poème agit comme une sorte d’antipoème, en ce sens que c’est un lieu inhabitable, d’où l’on est chassé vers d’autres contrées plus saines, plus toniques, vers des objets que l’on se mettrait à aimer “ pour Dieu ”. (Comme disait cette prostituée arabe refusant avec noblesse le *pretium stupri*: “ Je t’aime pour Dieu ”) »<sup>(11)</sup>.

Vediamo ora brevemente in che consiste questo « io concentrato »: concentrato proprio a fini meditativi, concentrato cioè per disperdersi, come se fosse una cosa, una di quelle cose che Reverdy stesso ha dichiarato di non ricordare nel loro passaggio. Certo è che Reverdy aveva piena coscienza, se non della nuova struttura in crisi, della crisi della struttura se in *Self Defence* del '20 dichiara: « On assiste à notre époque à une transformation fondamentale de l’art. Au lieu d’un changement de sentiment, il s’agit d’une nouvelle structure d’où résulte une fin toute neuve. C’est une conception nouvelle dans la forme et dans le fond. Ceux qui, n’ayant pas cette conception, essaient de produire dans cet art et d’après son apparence nouvelle le font en vain ». Sempre in *Self Defence*, a proposito della crisi della mediazione analogica, cioè dei rapporti tra immagini ancora appartenenti alla sfera del *logos*, cioè della somiglianza pur sempre tentata tra elementi corrispettivi, sia pure il più possibile distanziati e diversi, nella propria opera, scrive: « J’ai préféré rapprocher plus directement encore les éléments divers par leurs simples rapports et me passer de tout

<sup>(10)</sup> G. BOUNOURE: *cit.*, pp. 194-5.

<sup>(11)</sup> G. BOUNOURE: *Notes marginales sur Pierre Reverdy*, nell’*Hommage* cit. di « Entretiens », p. 43.



intermédiaire pour obtenir l'image» <sup>(12)</sup>: creando dunque un campo magnetico «autre», direi esterno agli agenti, anche se in partenza intermedio tra loro, un campo d'attesa, sicché il *poème* si propone come oggetto in sé ma altresì come polo oggettivo contrapposto al polo soggettivo del lettore riguardante: è in questo spazio d'attesa che si crea il contatto consequenziale degli elementi d'immagine, ed è questo spazio immaginario tra l'*objet* poematico e il lettore che viene impegnato dai *débris* del *poème*, che paradossalmente rimangono come inerti, ognuno separato nella propria distanza, la quale di per sé è elemento scatenante della comunicazione. I semplici rapporti degli «elementi diversi», che non vuol dire differenti, ravvicinati, cioè messi in stato di reciproca afferenza, rendono, più che analogo, operativo, cioè impegnano e sommuovono proprio il campo intermedio tra il *poème-objet* e il lettore-soggetto: soggetto, intendo, finalisticamente inteso della tensione oggettiva, della distanza messa all'erta. Mentre il *rêve*, questo pensiero rallentato, questo *inter-logos*, tende a pervadere questo luogo trasmissivo e prospettico del *logos*. Il *poème* giace sul suo piano in uno «statisme» insieme polare e inerziale: è un limite rivolutivo, una potenzialità statica (in quanto costituita di elementi inerziali, inerti nel loro mistero fenomenico di allontanamento) fino al momento che l'attualità dinamica del campo non si accende, provocando la carica impressiva rispetto all'altro polo, quello del lettore, che quindi estrae dal *poème-objet*, e ne astrae, come ne tirasse le fila, una sorta di prospettiva rovesciata rispetto alla prospettiva classica: il punto mobile di fuga è dentro il lettore, si sposta con lo spostarsi del punto di vista del lettore, meglio, con la lettura continuamente impegnata a riempire il divario degli «elementi diversi». Al fenomenico «orizzonte in fuga», per dirla con Montale, e in espansione, corrisponde, all'opposto, il punto di fuga dentro il lettore: la raggera di fili s'incentra proprio dentro la lettura. Quando Reverdy scoprirà la presenza di Dio, questa presenza verrà «letta» nella inafferrabilità stessa di tale universo in espansione: cioè sempre spostata, attraverso la lettura, più in qua della lettura, dai *débris* di partenza che rimangono enigmaticamente sparsi, e di per sé poco significativi, nella loro consistenza ruinata, nella loro intuita resistenza grafematica, su un orizzonte come su un campo di battaglia. Iddio allora non è dalla parte dell'opera, ma continuamente dall'altra parte, dalla parte opposta rispetto all'apparenza e alle sue «logiche» rovine. Il *poème* altro non è che la pianta di base in crisi — in crisi di visione — di una realtà che il lettore si porta dietro, o dentro, e di cui comunque sposta continuamente, rispetto al soggettivo punto di fuga le cui fila si riassumono nell'io fruitore, i rapporti sul piano della consistenza oggettiva.

L'antico «caso» mallarméano e simbolista è ora affidato, in area cubista, all'occhio in crisi di visione del lettore, e riassorbito dall'eventuale intenzionalità che questo sguardo in crisi propone alla visione stessa. È stata l'oggettualità del *poème*, e in genere dell'opera d'arte, costruita, in quanto *objet*, come mero significante, a scatenare l'aleatorietà del signi-

(12) P. REVERDY: *Self Defence*, Paris, Impr. littéraire (Nord-Sud), 1919, *passim*.

ficato nel lettore, o fruitore che fosse. Ed è stata, altresì, questa, la crisi dello sguardo del nostro secolo, fino all'*école du regard*: che ha inchiodato il mistero oggettivo alla fenomenicità descrittiva dell'assenza e impulsiva dell'attesa dell'evento: qualcosa, in questo senso, che può essere accostato a Rebora. Ma il nostro secolo doveva compiere un altro passo: proprio attraverso l'oggettività del *poème* doveva riconsegnare l'oggettività delle intenzioni alla materia del *poème*. Intanto, è da dire, questo *antipoème* reverdyano adempie alla sua funzione catalizzatrice della crisi, purificando il *poème*, in quanto *objet*, da qualunque materiale spurio aggiunto: il *poème*, in quanto significante costituito di sintagmi-*collages*, si avvia a identificarsi con la stessa esistenza oggettiva della *parole*, produttrice di evento. Allora anche l'analogia, la grande illusione analogica simbolista, verrà a spezzarsi definitivamente, come si spezza il Logos pneumatologico, nella crisi analizzata da Derrida del logocentrismo, e la *graphè* altro non sarà, rispetto alla *phonè* produttrice di logocentrismo, che l'inizio del *gramma*: il segno ritroverà, nella propria integrità aleatoria, tutta l'intenzionalità del proprio percorso. Tra silenzio e parola, se il rapporto è antitetico rispetto alla *phonè*, sarà sintetico, e dunque ambiguo, o meglio, secondo Derrida, giuocato <sup>(13)</sup>, rispetto alla *graphè*: la poesia scritturale s'inventa il silenzio del proprio spazio, cioè inventa lo spazio della propria parola come momento essenziale del proprio essere parola, parola nascente, parola inventiva, « *espacement* » <sup>(14)</sup>, e insomma traccia che è e non è insieme, ma che fa essere, proprio attraverso la frattura originaria della *différence* e il movimento puro della traccia, cioè della « *présence-absence de la trace* », qual è la derridiana *différance*, o per adoperare le parole di Levinas citate nella *Grammatologia* derridiana, il movimento di ciò « *qui n'a jamais été et ne peut jamais être vécu dans la forme, originaire ou modifiée, de la présence* » <sup>(15)</sup>. Si può dire, in questo senso, che la parola altro non è che lo spazio stesso dell'invenzione linguistica. Ed è qui che la *parole* ritorna *langue*: è qui che la poesia è di tutti gli uomini, in questa perpetuamente risorgente invenzione dei loro rapporti reciproci al di là dell'usura quotidiana della mera comunicazione.

Il fatto è che Reverdy ha rifiutato fino in fondo il *pretium stupri*. Ma è certo che, presso l'abbazia di Solesmes, dove il poeta ha se mai inasprito, non certo addolcito, il suo contatto con gli uomini, egli ha corretto la risposta della prostituta araba, almeno così: « *Je t'aime, et pourtant je te haïs, pour Dieu* ». Il suo *antipoème* esige immediatamente, stante la sua inabitabilità, la messa in atto della contraddizione. Accanto alla dimora di Dio, la anti-dimora del poeta era come un vuotarsi d'ogni disposizione ad abitare se stesso, a vivere in

<sup>(13)</sup> JACQUES DERRIDA: *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, pp. 103-4: « *La présence-absence de la trace, ce qu'on ne devrait même pas appeler son ambiguïté mais son jeu (car le mot "ambiguïté" requiert la logique de la présence, même quand il commence à y désobéir), porte en soi les problèmes de la lettre et de l'esprit, du corps et de l'âme...* ».

<sup>(14)</sup> *Ibidem*, p. 103: « *Cette trace est l'ouverture de la première extériorité en général, l'enigmatique rapport du vivant à son autre et d'un dedans à un dehors: l'espacement* ».

<sup>(15)</sup> *Ibidem*, p. 103.

quiete sui luoghi della propria rapina mentale. Proprio la presenza della dimora di Dio, deve essere stata per Reverdy quello che per il colpevole è il ritorno sul luogo della colpa: il luogo cioè dell'angoscia accresciuta, della cattiva coscienza: una spina continua conficcata nel fianco del proprio *poème*. Il non-luogo della poesia, dove l'universo apparente precipita infranto nei segmenti traccianti delle proprie rovine, deve avere esasperato quel senso di non luogo a procedere che la propria opera poetica e la propria riflessione hanno rappresentato per lui, per una innocenza non dimostrata, e dunque acuito chi sentiva che per qualcosa aveva mentito più o meno inconsciamente, cioè proprio per questa apparenza del mondo vantata dall'inapparente colpevole, colpevole dico della mancata percezione dell'essenza strutturante forse la rovina stessa. *Impavidum ferient ruinae*, sì, ma anche inerte, non partecipe dell'essenza della sublime città che egli vedeva rovinare su di sé come una catapecchia, come la dimora quotidiana, ma trascurata, dell'uomo: il luogo, s'è detto, d'una battaglia perduta, necessaria ma perduta, da parte del « moderno ». Ed era la risposta autorizzata alla richiesta rimbaudiana di modernità. « *Il faut être absolument modernes* ».

È qui che s'innesta, pur in un momento così fecondo per la poesia del secolo, il senso che forse nemmeno la ricerca è tutto se non è sostenuta da una « *matière première* », da un dato che non può darsi altrimenti che come dato <sup>(16)</sup>. Dopo la sua andata a Parigi, il 3 ottobre 1910, e l'incontro coi giovani mostri sacri del secolo, confessa Reverdy nella stessa lettera a Rousselot del maggio 1951: « *Nous vivions les dernières années de l'époque antédiluvienne. Plus jamais le soleil ne nous a passé la main avec autant de douceur sur la peau. Plus jamais l'air n'a été chargé de parfums aussi grisants. Jamais autant d'insouciance et de confiance ne nous a plus escortés vers l'inconnu. Parce que, sans doute, pour la première fois cet inconnu, c'était la guerre, et tout ce qu'elle et qu'elles nous ont appris — inutile d'insister, bien inutile* » <sup>(17)</sup>. Era l'aria del secolo profumata di giovinezza: inebriante per Reverdy come per Gris, per Picasso come per Braque, per Apollinaire come per Ungaretti. Qui Reverdy ha un'espressione illuminante, sempre in queste confessioni a Rousselot: « *L'aventurier est celui qui invente ses aventures* » <sup>(18)</sup>. È questo dell'invenzione il tasto più profondo in quegli anni: la pasta da lavorare per il nuovo pane del secolo era il linguaggio. Questi innovatori capirono che essi potevano mettere al mondo l'avventura per il nuovo secolo proprio inventandola attraverso quel mezzo rivoluzionario che era il linguaggio. Ed ecco perché il *poème* ridonda in sé di tutta la propria avventurosità sollecitata: proprio in quanto *objet* che nei limiti non più solo analogici del proprio spazio-tempo mette in atto quanto misteriosamente del cronotopo novecentesco si andava aprendo in tutti i

---

<sup>(16)</sup> Vorrei ricordare qui come pertinentissime riflessioni sul « dato » le pagine del dodicesimo capitolo, intitolato appunto « Il dato », della *Meditazione milanese* di CARLO EMILIO GADDA, un'opera filosofica inedita del 1928, ora (1974) pubblicata da Einaudi.

<sup>(17)</sup> Lettera a Rousselot del maggio 1951, *op. cit.*, p. 43.

<sup>(18)</sup> Lettera a Rousselot del 16 maggio 1951, *op. cit.*, p. 29.

campi dell'episteme come sistema segnico. Era un linguaggio sollecitato nei limiti che il linguaggio, questo insieme scoperto di segni, poteva sopportare, nei limiti che esso andava scoprendo al proprio manifestarsi, inteso come strumento di ricerca. Esisteva ancora il poeta, avventuriero senza avventura se non sulla pagina o sulla tela: misterioso rivoluzionario nascosto e mimetizzato nei vari Bateaux Lavoir del secolo. Sarà più tardi che il poeta avvertirà di nuovo piuttosto se stesso (per esempio nella ungherese *Vita d'un uomo*) che il proprio linguaggio come mezzo percettivo: e sarà quando il poeta avvertirà se stesso come un momento stesso del linguaggio, ma momento totale e decisivo, il linguaggio trapassando nella sua folgorante condizione di verbo, di traccia fonosimbolica, dal mutismo alla comunicazione; sarà quando il poeta avvertirà la singola vocazione, voglio dire ogni singolo terreno di cultura, insomma la disposizione all'ascolto che è il poeta rispetto a questo elemento rivoluzionario qual è il linguaggio che comunica se stesso, mentre comunica se stesso, e mentre continuamente si oltrepassa, da oscuro e rivoluzionario significante a chiaro e sociale significato, sarà, ripeto, quando il poeta avvertirà la propria cosiddetta vocazione come un semplice mezzo per raggiungere la lauréatiana « poésie [...] faite par tous. Non par un ».

Già il *poème-objet* definiva i limiti operativi, toglieva ogni confusione sentimentale, purificava insomma lo slancio verso l'avventura immaginaria da ogni compromesso di qualsiasi specie. La parola nuova nasceva da questa messa a punto del materiale segnico: la possibilità di proseguire e del rapportarsi dei segni derivava da questo loro appuntito aguzzarsi sul piano operativo. La parola feriva ed era ferita nello stesso tempo. Mentre l'oggettività del linguaggio si faceva strada proprio attraverso questo *objet* poematico, come per un recupero *à rebours*, quasi assumesse dal campo operativo l'oggettività — che era in verità del *poème*, dello sguardo in crisi sulle cose — di cui doveva un po' per volta investirsi la stessa finalità verbale come di una dote propria quando avesse dovuto misurarsi coi pericoli incubanti del secolo, le ingiustizie le guerre le dittature, al di là dell'aria *grisante* della Belle Époque. In questo senso l'immagine reverdyana, in quanto « creazione pura dello spirito », risente, nel proprio campo operativo, di quell'allontanamento degli orizzonti di cui si è fatto cenno all'inizio. I rapporti giusti tra due realtà accostate tanto più funzioneranno quanto più saranno distanti: che diverrà uno dei canoni fondamentali dell'onirismo surrealista. Ebbene, è qui che « L'horizon qui n'existe pas » crea questo scompenso della povera realtà quotidiana e questa, in definitiva, dilatazione del reale verso quel « point final de l'univers qui se dérobe »: un primo cenno già, in area einsteiniana, dell'« aperto » heideggeriano. È proprio questo continuo sottrarsi dell'universo ai propri limiti che squilibra la pagina di Reverdy e che rende la realtà estatica di fronte all'imminenza del vortice che ne creterà le apparenze unitarie prima di assumerla totalmente nel proprio crogiolo fusivo, per un reimpasto totale. Non per nulla altrove Reverdy dice: « Le poète est un four à brûler le réel », e così chiude *Le livre de mon bord*: « Le poète est un faisceau sensible de

reflets. Bloc de quartz — il rêve chaque nuit de diamant »<sup>(19)</sup>. E non per nulla « La réalité ne motive pas l'œuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité ».

Dunque la fermezza è solo apparente, mentre i cretti crescono sull'ammasso secolare di realtà che l'uomo agli inizi del Novecento si trovava davanti. Ed erano, le sue parole, proprio quei segni crescenti di disgregazione, questo moltiplicarsi di tracce luminose nell'apparente monoliticità. Era, la parola, più un segno di separazione che di unione: la parola appartenente al *poème-objet*, e dunque per qualche parte già la *parola-objet*, sottoposta alla attrazione fortissima di questo allontanarsi degli orizzonti. Non per nulla, ecco, « La magie des mots trace plus lumineusement la ligne de la parabole »; e proseguono le sue *Notes sur la poésie* nell'Agenda reverdyana del '42: « Mais la poésie s'apparente à l'émotion qui gagne celui qui surprend dans le ciel le signe instantané d'une étoile filante », e: « Grand poète est celui dont le champ de tir est constitué de deux plans entre lesquels existe le plus grand décalage et qui trace entre ces deux champs les plus émouvantes paraboles »<sup>(20)</sup>. È un po' qualcosa di simile a quello che è successo quando alla fine del manierismo Galileo, sulle orme di Copernico, dilatò i cieli e gli uomini parvero risucchiati nel proprio sentire da questa attrazione parabolica centrifuga. Il nostro secolo è alle prese proprio con un nuovo equilibrio universale, che si riflette dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Ma solo che per noi, e conseguentemente, anche infinitamente piccolo è un centro che attrae e che distrae. Voglio dire che in ogni dove non vi è limite a un « *más allá* », per adoperare la grande dizione di Guillén, che forse è reversivo. La compresenza è forse l'atto operativo della reversibilità in ogni punto dell'essere tentato dalla propria sostanziale differenza.

Dicevamo: che ne è di Pierre Reverdy? È un dimenticato? La coscienza pura del secolo, il nostro secolo la vuole accantonare? Non ci pare, pur in mezzo ai pericoli che una grande eredità pur così scottante perché così poco acquiescente corre. Flammarion, proseguendo l'edizione delle opere complete, ha ripubblicato nel '72 *Risques et périls*, raccolta di racconti scritti tra il '15 e il '28, e *Flaques de verre*, poesie in prosa apparse già nel '29 da Gallimard. Il quale editore sta divulgando nei propri tascabili di *Poésie Sources du vent* (del '29), preceduto da *La Balle au bond* (del '28), con una prefazione di Michel Deguy, mentre, da qualche anno, vi aveva già accolto *Plupart du temps*, che, in due tomi, raccoglie poesie scritte tra il '15 e il '22, con una prefazione di Hubert Juin. Nel 1973 è uscito presso Rougerie un libro prezioso: le già citate *Lettres a Jean Rousset*, che però sono malauguratamente riproposte in modo ancora frammentario, seguite da uno studio nient'affatto trascurabile dello stesso Rousset, fedele reverdyista (è stato ripubblicato da Seghers il *Pierre Reverdy* di Rousset e di Michel Manoll), su *Pierre Reverdy romancier, ou quand le poète se dédouble*. Lo studio è

<sup>(19)</sup> P. REVERDY: *Le livre de mon bord*, Paris, Mercure de France, 1948, p. 257.

<sup>(20)</sup> P. REVERDY: *Notes sur la poésie*. Queste note dell'Agenda reverdyana del '42 sono oggi pubblicate in « Argile » II, Paris, Maeght, Printemps 1974, pp. 33-41; e cfr. p. 35.

particolarmente interessante per chiarire le intenzioni tipografico-compositive de *Le Voleur de Talan* e delle poesie che Reverdy ha concepito secondo lo stesso artificio tipografico. Ricordo che la questione ci ha già intrigato in uno scritto che abbiamo pubblicato qualche tempo fa: *La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy* <sup>(21)</sup>. E vorrei rimandare a quanto là è scritto delle ungarettiane *Perfections du noir*. Ma qui ci interessa proprio quanto Rousselot dice a proposito del «roman-poème-tableau» che è *Le Voleur de Talan* e che è un po' il corrispettivo della braquiana «règle qui corrige l'émotion». Rispetto al calligramma apollinariano, che è una figura senz'altra regola che la propria figuratività ottenuta dalla disposizione iconicamente imitativa del materiale verbale, come rispetto all'archetipo mallarméano del *Coup de dés* che divide i segmenti verbali in maniera che essi impegnino il *vide* degli spazi bianchi, talché esso *vide* vi si precipiti sopra, in una inane lotta della parola col *rien*, e sia il nulla che parla finalisticamente, come infine rispetto alla grammatica fono-visivo-simbolica applicata però asistematicamente dal futurismo, Reverdy tende piuttosto a sistematizzare in termini geometrici, appunto vicini all'amico Juan Gris e alle intenzioni antiemozionali braquiane, la visione cronotopica della parola che è localizzata per nuclei musicali, o toni logici, rigorosi nel *vide rempli* simmetricamente della pagina. Perché il proprio di Reverdy è in questo colare nel vuoto di centri sistematici della visione: che agisce ex minimo in quanto appunto a contatto diretto, e in frizione, col vuoto ex-simbolista. Nell'universo negativo, ma ancora «separato», della visione cala questa materia verbale-visiva che si sfrangia come a contatto

---

(21) PIERO BIGONGIARI: *La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy*, «L'Apptodo letterario» 59-60, settembre-dicembre 1972, pp. 31-43. La nostra idea storiografica sulla «congiuntura» Ungaretti-Breton-Reverdy l'abbiamo espressa chiaramente: e qui non ci resta che ribadire quanto tecnicamente Reverdy abbia avuto il suo posto nel passaggio ungarettiano da un sillabato di tipo apollinariano-cubista a una «poetica di tipo emozionale Reverdy versus Breton». Dobbiamo anche dire che nel '24 Ungaretti, recensendo *Flaques de verre* di Reverdy su «Lo Spettatore italiano» 6, 15 luglio 1924, in uno scritto intitolato *Sottilità poetica*, pp. 341-4, ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 75-8, col titolo corretto *Sottigliezza poetica di Reverdy*, è assai severo col poeta francese, verso cui non condivide gli entusiasmi bretoniani, pur considerandolo «uno dei quattro o cinque, in Francia e fuori di Francia, oggi, meritevoli d'onore». Ma è che Ungaretti, nel pieno della sua esperienza della «poesia pura», in cui sviluppa sulla lezione valéryana il proprio sillabato di origine protonovecentesca, e nel pieno della propria poetica della memoria mitico-orfica, vede come elementi di poco spessore i segmenti emozionali reverdyani, che in *Flaques de verre* si esprimono oltretutto, come *poèmes en prose*, in tratti prosastici. In effetti essi non sono costituiti su alcun *élan* memoriale, ma piuttosto segnano il passaggio, per ordine interno, fantomatico, verso una visione metafisica, cioè proprio se mai sulle orme silenti di quel De Chirico che i surrealisti stanno assumendo a proprio precursore, infine verso quella parte «metafisica», onirica sì ma in senso antiorfico e pragmatico, del surrealismo: «*Quelquefois c'est une forme plus misérable sur la terre, une femme accroupie à quelque carrefour. Fantômes de l'esprit, êtres dépaysés, tourbillons que le vent soulève et qui se cachent, c'est devant un mur sans fin, trop haut, trop éclairé, que se tient cette femme perdue qui s'enveloppe de ses deux mains, de ses deux bras démesurés*», *Flaques de verre*, Paris, Gallimard, 1929, pp. 98-9. E questo mentre Breton e il surrealismo sono il segno vivente di opposizione all'esperienza cosiddetta del ritorno all'ordine ungarettiana, e comunque dell'esperienza di tipo valérysta che s'incentra in «Commerce» e nella collaborazione ungarettiana a «Commerce». D'altronde mentre Ungaretti non parla di Reverdy, ch'io sappia, e in maniera insoddisfacente (facendone cioè un quissimile di poesia crepuscolare in area francese) fino al '24, anche con Breton i rapporti non furono mai né facili né continui, se il poeta stesso ebbe a confessare (*Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1969, p. 580): «Un'amicizia salda ci strinse subito, Breton ed io, rimasta, anche se la turbarono continui dissensi, ferma sino alla morte di Breton».

con la rimordenza stessa del vuoto, quasi questo fosse un acido silenzioso che isola in morsure diverse la materia silenziosa che è prima visibile che fonosimbolicamente percepibile. Il silenzio di Reverdy nasce da questa «visione» — verso la visionarietà — anche del suono: un po' come il montaliano «cannone di mezzodì / più fioco del tuo cuore / e il cronometro se / scatta senza rumore»; se il suono è il contraccolpo dello stesso visibile. Il fonosimbolismo reverdyano parte da termini silenti: le sue poesie sono «nature morte» della *grande nature* in potenza attraverso gli astrali disastri di un universo caotico in silenziosa ebollizione per continua «liberazione» di confini più percepiti e intravisti che totalmente registrati e descritti attraverso quello strumento imperfetto che è la poesia. Ma proprio in quanto la poesia è *anche* uno strumento imperfetto, essa può registrare coi suoi limiti di *objet*, di *poème-objet*, la perfezione di un fenomeno che ne deborda. Gli infrasuoni e gli ultrasuoni, per dir così, di un tale silenzio figurato sono percepibili attraverso i limiti stessi, riconosciuti, del *poème-objet*. È l'imperfezione umana che può corrispondere, per antitesi visiva e scrittoria, e per approssimazione statica, cioè per analogia logica (e mi scuso della necessaria abbondanza del sintagma), e dunque captare un fenomeno opposto, e supposto, di *dérobement*, di sottrazione, del «point final de l'univers». È proprio l'addizione fenomenica che risponde, trattenendolo, al fenomeno opposto della sottrazione che è noumenica proprio in quanto sfugge alla descrizione punto per punto del fenomeno, che vi è implicato per opposizione. Se il noumeno è quanto si suppone che non sia il fenomeno: e in definitiva è la mentalizzazione del suo scacco, l'antiteticità che l'incomprensibile crea per la comprensibilità del suo essere continuamente diverso, della sua misurata non provabilità in termini logici. Questa musica silenziosa, ai limiti del visibile, è lo scacco stesso del *Logos* reverdyano. Forse, io credo, il linguaggio si regge proprio su questa progressiva, ma in ogni punto integrale, contraddittorietà: finché il reale è insieme il suo scacco completo e la prova provata della sua differenza sostanziale. Non sussiste dunque che una differenza distanziale, ammesso che l'opposto faccia parte del sistema dell'identità, tra i suoi nuclei di energia. Per questo la partenza, il viaggio, l'itinerario sono i simboli inconsci dell'identificazione cosmica, se il «qui e ora» è una *repetitio* dell'altrove: si parte per dove si deve essere, cioè proprio per togliere il senso ripetitivo alla petizione.

Ma, ritornando a Reverdy e al suo *Voleur*, ecco quanto ne scrive Rousselot: «En vérité, rien n'est clair dans ce roman fait de brumes et de blancs traversés par des traits précis mais interchangeables. Ainsi de la fin, où l'on comprend fort bien que Le Mage quitte Paris pour se rendre au monastère, mais où son image tend à se confondre avec celle du Voleur de Talan lui-même, "qui avait voulu vivre" et s'en va mourir "dans une petite maison perdue entre les arbres" assez semblable, en vérité, au presbytère de Saint-Benoit-sur-Loire où Max Jacob va commencer ses classes de "pénitent en maillot rose" en 1921. — *Le Voleur de Talan* est donc un roman à clefs. Mais dont les clefs brouillent les serrures plutôt qu'elles ne les ouvrent. Contrairement à Maurice Saillet, je ne pense pas que nous

soyions définitivement éclairés sur les intentions de Reverdy par cette dédicace du *Voleur de Talan* à Adrienne Monnier: "Ce livre maladroit, éclos parmi les arbres, sous le soleil et au milieu des nuages de poussière de Provence, est peut-être le portrait le plus fidèle de ce que j'étais à cette époque et il reste encore un des signes les plus particuliers de mon signalement. Signe caché, tellement caché, sur la gauche". — Une telle déclaration nous autorise en revanche à examiner *Le Voleur de Talan* comme un fait en soi — "le beau, c'est ce qui sort des mains de l'artiste" écrira Pierre Reverdy — et à en démonter les articulations visibles. — "Sur la gauche", ce ne sont pas exactement des signes cachés — au sens signifiant du mot "signe" — que nous découvrons en lisant *Le Voleur de Talan*, mais des signes typographiques dont la présence ici a une raison secrète. Tandis qu'Apollinaire amalgamait, dans *La Femme assise*, des morceaux de prose assez peu faits pour se rejoindre mais tous fort obéissants aux lois de la narration et de la présentation typographique traditionnelles, Reverdy applique à l'écriture aussi bien qu'à la conception du *Voleur de Talan* les procédés mêmes de la poésie à la fois visuelle et sonore, réfléchie et spontanée, discontinue et architecturée, dont il rêve et dont nos jeunes contemporains recommencent à rêver. De ses longues discussions avec Apollinaire à propos du *Coup de dés* de Mallarmé et de toutes les tentatives futuristes et simultanistes qui s'en sont inspirées, Reverdy a retenu la certitude que le poème a moins à voir avec la syntaxe qu'avec la géométrie et la musique, cet art qui, dira-t-il, est de tous "le plus muet", autrement dit avec l'espace et le temps. Il lui est apparu, dès lors, qu'il n'y a rien de plus arbitraire, sinon le découpage du poème en vers égaux, que de laisser en blanc toute la moitié droite de la page en y alignant des vers libres, dont certains ne comptent que quelques syllabes. D'où cette répartition du texte du *Voleur de Talan* en paquets de composition de variable importance disséminés sur toute la page. — Et bien sûr, cette répartition typographique n'est pas plus hasardeuse que celle à laquelle procède un comptable qui "balance" le dû, l'avoir et le bénéfice. Il s'agit d'un assemblage aussi rigoureux que celui auquel se consacre un couvreur et ce n'est pas par hasard que le livre de poèmes de Reverdy dont la publication suivra celle du *Voleur de Talan*, imprimé de la même manière que ce roman, s'intitulera *Les Ardoises du toit*. Il faut que chacun de ces créneaux, de ces escaliers et de ces balcons typographiques concoure à la fois à la solidité de la composition plastique qui nous est donnée à voir et à la création d'une syntaxe visuelle qui établit entre les éléments de l'œuvre les véritables parentés et les véritables hiérarchies que l'auteur a vu se dessiner en elle. — Dès lors s'explique, sans doute, que Reverdy prétende avoir caché "à gauche" le signe qui pourrait le mieux le définir. À gauche, côté cœur. Là même où, pour l'Occident, commence toute ligne de l'écriture... Ce qu'on lit au centre serait alors le "noeud de la question" et ce qu'on lit à droite, l'accessoire appareil explicatif ou scénique du raisonnement, les blancs intervenant pour établir — de façon plus probante que la ponctuation, laquelle a totalement disparu du *Voleur de Talan*. — les changements de sens, de rythme et de ton et, bien sûr,



les pauses respiratoires. — Il va sans dire que *Le Voleur de Talan* et les poèmes que Reverdy a conçus typographiquement de la même façon sont grandement altérés par une lecture à haute voix. Car comment faire saisir par l'oreille l'inter-action, sinon l'indivision ménagée, ça et là, entre deux groupes de mots accolés de telle sorte que l'œil les appréhende en même temps. Que *Le Voleur de Talan* soit un livre à regarder, non à écouter, le calembour de son titre nous l'ordonnait déjà, au demeurant l»<sup>(22)</sup>.

Poco dopo *Le Voleur de Talan*, *Les Ardoises du toit* del '18 hanno, come ha notato Rousselot, la stessa « syntaxe visuelle »; e in *Self Defence* del '19 il poeta spiega: « Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes. Cette disposition répondait en même temps au besoin de remplir par l'ensemble nouveau la page qui choquait l'œil depuis que les poèmes en vers libres en avaient fait un cadre asymétriquement rempli »<sup>(23)</sup>. Dunque la simmetria era volutamente cercata dal poeta, una simmetria per sintagmi rispondente alle ragioni di fondo del discorso poetico, che ripeto avanza e si pone su un unico piano per elementi visivamente statici in sé collocati a bilanciare assai approssimativamente il vuoto della pagina, e che, segmenti di linea sintagmatica, tengon luogo dei segni disposti, nei quadri cubisti, in modo da dare la simultaneità statica dell'oggetto sul piano. Nei quadri cubisti i segni sono veri e propri segni di staticità, estremamente frammentati sul piano al fine di dare, nel suo riposo essenziale, la struttura oggettiva totale in termini appunto planari. A tanto era risultata la lezione cézanniana mirante a prolungare l'istante: frammentando la linearità del disegno in segmenti di emergenza della traccia: in cui essa ricorda e non ricorda (cioè, in quanto traccia mnestica, inventa) il fenomeno inteso come complesso rispondente a una struttura. Secondo le parole di Roger Allard, sono questi « les éléments essentiels d'une synthèse située dans la durée »<sup>(24)</sup>: tornando così la « durata », già intuita dai post-impressionisti prima di Bergson, a supporto della traccia sia lirica sia plastica. Il segmento tracciante trova la sua unità nella « durata ».

Ma qui volevo soprattutto notare che, se *Le Voleur* è un « roman à clefs », come dice Rousselot, una chiave, enorme, pendeva dal collo di Reverdy, mentre appunto andava il poeta in cerca della chiave che credeva di aver perduto. Come chi cerca i propri occhiali che ha sul naso, ecco: « J'aurai peut-être perdu la clé, et tout le monde rit autour de moi et chacun me montre une clé énorme pendue à mon cou. Je suis le seul à ne rien avoir pour entrer quelque part. Ils ont tous disparu et les portes closes laissent la rue plus triste.

<sup>(22)</sup> P. REVERDY: *Lettres à Jean Rousselot*, cit., pp. 70-3.

<sup>(23)</sup> P. REVERDY: *Self Defence*, cit.

<sup>(24)</sup> ROGER ALLARD: *Au Salon d'Automne de Paris*, ne « L'Art libre », Lyon, novembre 1910.

Personne. Je frapperai partout. Des injures jaillissent des fenêtres et je m'éloigne ». Si allontanava, il poeta, in verità, da Parigi, nel pieno della sua crisi religiosa del '25-'27, e nel '26 si ritirava a Solesmes: là dove, come ho accennato, il poeta doveva esacerbare la ferita, non certo cicatrizzarla. Quella chiave che, come ha detto Hubert Juin, « a ouvert des portes capitales », doveva essere ogni volta proposta come il dito di San Tommaso: che penetra incredulo della vista, e della fede nel visibile, nella ferita del divino costato. Reverdy pareva non credere alla propria ferita proprio per esacerbarla, proprio quanto più il visibile appariva come risorto ogni volta dalla propria morte, ferito ogni volta a morte, ma ogni volta oltrepassante la morte con la ferita testimoniale intatta del passaggio attraverso la morte, e del passaggio della morte.

Lo stesso Juin ha scritto: « On le jugeait lent, monotone, et l'on se détourna de lui. C'était une illusion. On sait bien aujourd'hui que cette œuvre est indispensable ». Oggi l'« argile » dell'intelligenza di Francia, sul tornio del proprio operare più segreto, pare accettare apertamente i tocchi magistrali del grande vasaio ritiratosi dalla mischia sotto la tenda di Solesmes, come ho detto, nel '26 e ivi morto nel '60, con la sua grande e metaforica chiave appesa al collo come un cilicio. Infatti « Argile », la bella rivista edita da Maeght e diretta dall'amico ispano-francese, vivissima intelligenza e poeta in proprio, Claude Esteban — la rivista ha preso il posto de « L'Éphémère », ormai defunta, ma che per anni ha raccolto il fiore dell'intelligenza creativa sulle proprie pagine —, « Argile » oggi al suo secondo numero (Printemps 1974) pubblica palpitanti inediti del poeta, che il Comité Reverdy le ha concesso: le *Notes sur la poésie*, da cui abbiamo tratto qualche riflessione, e che sono raccolte nell'Agenda 1942, e infine il *Carnet* 1944-1945, racchiuso tra le date 4 settembre 1944 - 20 gennaio 1945: di questo *Carnet* sono riprodotte le pagine inedite, ed escluse quelle che lo stesso Reverdy aveva riportato in *En vrac*. Vi è racchiuso il periodo della stretta finale della guerra, e il grande solitario di Solesmes, nell'ultima di queste riflessioni insiste ancora che le « conditions du bonheur » non sono quelle apparenti, e che le stesse « vanités » possono essere « un pis-aller très efficace »: « Fuir le monde, renoncer à toute ambition, vivre seul ou du moins ne conserver que des amitiés rares et sûres, voilà les conditions du bonheur d'après les moralistes. Eh bien, ce n'est pas vrai. Car il ne suffit pas de renoncer aux vanités pour obtenir automatiquement la paix et le bonheur. On s'aperçoit que la plupart du temps elles sont au contraire un pis-aller très efficace et que le plus difficile à saisir en pleine et paisible jouissance, c'est l'essentiel de la vie »<sup>(25)</sup>. Il nipote e discendente di scapellini e di scultori (« Mes arrière-grands-parents, tailleurs de pierre — d'églises, naturellement. Mon grand-père sculpteur, mon grand oncle sculpteur ornemaniste [...]. La grenouille du bénitier de Narbonne est de mon grand-père »<sup>(26)</sup>),

<sup>(25)</sup> P. REVERDY: *Carnets* 1944-1945, in « Argile » II, cit., p. 129.

<sup>(26)</sup> P. REVERDY: *Lettres à Jean Rousselot*, cit., p. 38.

con la sua « enfance passée au bord de la mer et dans cette propriété au pied de la Montagne Noire », sente la natura (« la nature, dont je ne me suis différencié que très tard ») come l'incombente Montagne Noire, come qualcosa di tutt'uno da modellare col proprio essere. Ma ecco che un po' per volta « la nature m'est apparue comme quelque chose d'hostile, d'inhumain, de terriblement angoissant, en lutte contre l'homme — alors que c'est l'homme qui a commencé ». L'acosmismo poetico reverdyano ha lottato dentro e fuori di sé contro questa massa di universo da modellare: « Je crois qu'on n'a jamais vu, dans mes poèmes, que la terre n'a jamais été solide sous mes pieds — elle chavire, je la sens chavirer, sombrer, s'effondrer en moi-même. Le sens de cette instabilité cosmique que j'ai toujours ressentie, ne m'a jamais tant frappé que depuis que cette crainte semble avoir gagné un peu tout le monde »<sup>(27)</sup>. Ma ecco come chiude il citato *Carnet* 1944-1945: « Fini le 20 janvier 1945. 11 heures du matin. Magnifique paysage de neige très épaisse sous un ciel bleu vierge, un limpide soleil ». L'antica incombente Montagna Nera aveva partorito questo paesaggio di neve come, per un istante, un'apparizione in mezzo alle riflessioni dei giorni cupi di guerra. Era, anche quella, simile a una di quelle « vanités » stimolanti. Perché solo in simili « vanità » può essere impastata quella « matière première » con cui l'angoscia e il niente che abitano gli abissi ne possono essere cacciati. Se materia scaccia materia, e « matière première » scaccia « matière seconde »; ma difficile è discernere e manipolare quella « matière première », difficile è lanciarla intorno a quei vuoti, a quelle « vanités », per farla, essa così compatta, lievitare, respirare, come coi resti ozonizzati dell'abisso.

« La poésie, divin et pathétique mensonge. Je ne parle pas des poèmes, mais de cette illusion dont nous devons emmitoufler notre âme pour lui persuader de se tenir à l'aise dans l'inexorable réel. Les poètes de nom sont ceux qui sentent le malaise et qui tâchent à l'exprimer, qui ne savent pas vivre avec ce mal sans l'exprimer, parce que exprimer leur malaise les délivre et les pousse en marge de ceux qui ne le ressentent pas ou peuvent s'en accommoder. Car le poète est le plus clairvoyant scrutateur de la réalité. Mais pour tous il arrive un moment, une sorte de déclic, où cette réalité apparaît dans toute son horreur, où la conscience intervient d'avoir été placée dans ce monde sans pouvoir effectivement y adhérer. La certitude qu'on a toujours été seul et sans lien au milieu de tout ce qui nous entourait, la misère, l'abandon, les mauvais coups, la condamnation qui détache de la société, la maladie sans appel, l'accident brutal qui laisse le temps de voir la mort arriver. L'homme se sent alors déposé sur la terre comme un corps étranger. Mais celui qui sond le réel, qui se sent toujours en péril, qui sent qu'il n'est en rien le maître de sa propre destinée et qui a cependant le plus grand besoin d'aimer les choses et de se fondre en elles, celui-là est obligé de tresser lui-même les liens, d'en fournir la matière première et

<sup>(27)</sup> *Ibidem*, p. 31.

de la manufacturer. Celui-là qui bouche les trous et aveugle les abîmes pour en chasser l'angoisse et le néant est-il bien ce rêveur grotesque dont vous et moi pourrions parler?»<sup>(28)</sup>.

Ma volevo, concludendo segnalare che la lezione di Reverdy risulta feconda per chi, di due generazioni più giovane, ha saputo capirla. Per esempio dice Jacques Dupin, ne *La difficulté du soleil* (à propos de Pierre Reverdy, 1970):

«Plus que jamais pour nous le temps est couvert, l'écriture est attente, la réalité hors de prise. Et de révélation nous n'acceptons que celle qui nous répète, jusqu'à l'incantation, que le monde dérive et se morcelle... mais que le vent ne cesse de souffler! Ardente pauvreté, moutonnement de la solitude, essentielle monocordie. Le poète, c'est-à-dire personne, devant le mur qui nous arrête, et qu'il traverse, continue d'écrire sur le sable et la poussière... Moins il a à donner plus il donne. Il maintient l'espace ouvert.

«Et le soleil commence une périlleuse ascension...»<sup>(29)</sup>.

E devo dire che il cubismo lirico reverdyano conta per qualche cosa in certo neo-cubismo, aereo, lampante, totalmente dinamizzato — un cubismo caotico, un cubismo della « déflagration »? —, che l'ultimo Dupin, quello al di qua de *La ligne de rupture* (1971), dimostra. L'antica « Arachnéenne sollicitation » è invocata a chiusura di *Gravir*: « Arachnéenne sollicitation qui menez de ténèbre en ténèbre ma faux jusqu'à l'orée du cri... »<sup>(30)</sup>. D'altronde il margine del grido era stato raggiunto e oltrepassato fino al centro di un grido cavo e risonante dall'Ungaretti de *La pietà*, in modo aracneo, tale che aveva potuto come Aracne calarsi nel vuoto, esplorare sospeso l'abisso: « Attaccato sul vuoto / Al suo filo di ragno, / Non teme e non seduce / Se non il proprio grido ». Ma sarà successivamente Ponge a porre l'equazione tra *La nouvelle araignée* e una stella che non pieghi i ginocchi, rivalutando in termini funambolici la bava sottile e tenace di Aracne. Ebbene, ecco che un quissimile lucente e sottile di questa tela di Aracne ha un po' per volta tessuto la pagina di questi tocchi traccianti d'universo, se il vento soffia ancora, sommosi da questo vento solare che come sapete sciama tempestoso nel cosmo. Il cubismo reverdyano ne è alle origini; l'eleatismo charriano ha solidificato tali semi di « matière première »; e Nicolas de Staël ha percepito, presso di noi, l'arrivo cromatico di tale « matière ». Un neo-cubismo molto « corretto » dunque quello de *L'onglée dupiniana* del 1971<sup>(31)</sup>. A proposito di questo dolore alla punta delle dita dello scriba, per il gran freddo, ricordo il « paysage de neige très épaisse » reverdyano, e la sua « onglée »: « Si ça pouvait t'intéresser, lecteur, de savoir que j'ai l'onglée au moment où j'écris ces lignes — improbable lecteur, fantôme du futur

<sup>(28)</sup> P. REVERDY, *Carnets 1944-1945*, cit., p. 116.

<sup>(29)</sup> JACQUES DUPIN: *La difficulté du soleil*. Prefazione dell'esposizione: A la rencontre de Pierre Reverdy, Saint-Paul, Fondation Maeght, e Parigi, Musée national d'Art moderne, 1970.

<sup>(30)</sup> J. DUPIN: *Gravir*, Paris, Gallimard 1963, p. 105.

<sup>(31)</sup> J. DUPIN: *L'embrasure*, précédé de *Gravir*, et suivi de *La ligne de rupture* et *L'onglée*. *Poèmes*. Édition collective en partie originale. Préface de Jean-Pierre Richard. Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1971.

sans qui je ne les écrivais pas » <sup>(32)</sup>. Ma per Dupin, in questa direzione, ricordo ancora *Trait pour trait* del 1973. Può essere letto, per ora, questo *poème à pleine page*, nel volume che Georges Raillard ha dedicato a Dupin: un'ampia scelta di testi preceduta da uno studio capillare, totalmente illuminante, *L'Injonction maîtresse de Jacques Dupin* <sup>(33)</sup>. Mentre, i tratti di « matière première » sono, sulla pagina di un altro poeta della generazione di Dupin, André du Bouchet, come tectiti portate dall'universo: frammenti flottanti d'una lana cosmica entrata nella nostra atmosfera. E du Bouchet stesso così definiva per Reverdy, ma anche per sé, impigliato nella tela di Aracne, questo « objet qui ne disparaît pas, mais qui ne peut être retenu, qui ne répond jamais à notre attente, et vient. Alors se sera matérialisé le mobile qui est en avant du poème, permettant à Reverdy d'user enfin de cette disponibilité sans précédent où sa poésie put apparaître aussi achevée d'une goutte d'eau, pour la reconduire lui-même, en coup de vent, à son terme infini » <sup>(34)</sup>. Erano, sono gli anni che a Parigi si suicidava Paul Celan, vittima cosciente, agnello sull'ara del nostro tempo di ferro e di fuoco, in cui l'ingiustizia, più del ferro e del fuoco, uccide e brucia vivi gli uomini che si cospargono di tutta l'ingiustizia del mondo per darle fuoco sulla propria carne. Sulla quale l'« objet qui ne disparaît pas » può allora anche essere, non così volatile, il marchio di fuoco che il tiranno imprime sulla carne della vittima, che egli crede di avere aggregato per sempre al proprio gregge: un marchio che solo altro fuoco può far tornare volatile ma di cui non può cancellare il solco agglutinato nella *memoria mundi*.

---

<sup>(32)</sup> P. REVERDY: *Carnets* 1944-1945, cit., p. 128.

<sup>(33)</sup> GEORGES RAILLARD: *Jacques Dupin*, Paris, Seghers, 1974.

<sup>(34)</sup> ANDRÉ DU BOUCHET: *Un jour de dégel et de vent*, in *Pierre Reverdy* (1889-1960), omaggio cit. del Mercure de France, p. 142.

# NOTA SU HERMANN HESSE POETA

di

Sergio Solmi

Hermann Hesse (1877-1962), nato a Calw, nel Württemberg (Germania), è molto più noto come romanziere che come poeta lirico.

Riportiamo dalla *Storia della letteratura tedesca* di Ladislao Mittner quanto segue: « ... educato nello spirito del pietismo più ortodosso, dopo un viaggio fatto in India (1911) si stabilì nel 1912 e poi definitivamente nel 1919 nella Svizzera italiana e nel 1946 fu insignito del premio Nobel; rappresenta nella letteratura tedesca per due motivi un caso particolare e molto significativo. Egli cercò per tutta la vita una conciliazione del pietismo e del buddismo, che si attuò almeno parzialmente nell'ispirazione limpidamente musicale della sua narrativa sempre fortemente lirica e lo condusse poi verso la visione di una religione universale dell'avvenire; d'altra parte volse decisamente le spalle alla Germania ed optò per la Svizzera, dove collaborò negli anni della prima guerra con Romain Rolland, fu membro attivo della Croce Rossa di Berna e dopo la prima come dopo la seconda guerra assunse il difficile compito di mentore, ammonitore e consolatore dei tedeschi. Quello che si cercò di definire come il suo « pensiero » si esaurisce in una irresolubile problematica del corpo e dell'anima, e più esattamente di un dolce e forte istinto naturale e di un puro spirito introspettivo solipsistico per più d'un verso molto orgoglioso, orgoglioso se non altro della propria purezza. Robusto e sano, avrebbe voluto essere contadino ... negli anni della maturità e della vecchiaia si votò sempre più decisamente alle opere della terra; intanto però una rigida educazione religiosa imponeva fin dall'infanzia un culto ascetico dello spirito, che lo metteva in contrasto col suo istinto naturale e con una non sradicabile venerazione delle forze della natura. Assai difficile gli fu il distacco dal suolo tedesco; il legame con la terra sentita sempre come madre di ogni vita e fonte unica di sanità, non fu da lui mai

ripudiato. Pittore di delicati paesaggi specialmente della Svizzera italiana, e buon esecutore di musica, Hesse risolse i suoi tormentosi problemi nella dolce e spontanea armonia di una prosa meditata, in cui il paesaggio si fa ariosa musicalità ».

\* \* \*

Come si diceva, Hesse romanziere è famosissimo, mentre il poeta, almeno da noi, è rimasto in ombra: tanto è vero che il Mittner non vi accenna nemmeno.

Un amico germanista mi ha però segnalato un libro: *Die deutsche Literatur in 19 Jahrhundert* (1837-1914), di Ernst Alker, che ne tratta ampiamente. Dice l'Alker: « Il lirico Hesse non soltanto rispecchia le personali trasformazioni dolorose del poeta, ma anche, indirettamente, le grandi catastrofi del tempo, dal 1914 in poi. Le sue prime opere, *Romantische Lieder* (1899), *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1899) e *Gedichte* (1902), erano, almeno in superficie, nell'insieme, di quei libri che, a torto, si considerano come opere di epigoni. In effetti vi domina una forma tradizionalistica, e la ricerca di espressioni adeguate risente di qualche imprestito: tuttavia, per la maggior parte, queste poesie riflettono lo stato d'animo dell'autore. A poco a poco il loro fondo di oscura melodia si farà sempre più potente, l'aurea luce del paesaggio estivo caratteristico della Germania del Sud si svelerà in una sensazione di pomeriggio inoltrato, che a poco a poco si oscura e langue davanti alla notte incombente, sempre più imbrunendo col giorno, nel desiderio di un sonno senza più risveglio, verso la liberazione rappresentata dalla fine dell'Esistere, verso un sempre più puro ritorno al Nirvana (i forti legami di Hesse col Cristianesimo si attenuano sempre di più, senza peraltro scomparire)...

La frattura fra l'affermazione dell'Esistere e il suo mutamento venne resa dal nostro poeta coi versi sparsi del libro di viaggio *Aus Indien* (1913) e la raccolta di poesie *Musik des Einsamen* (1925), giungendo fino al motivo dell'anelito ad una infinita evasione, che Hesse troverà nella seconda parte della sua vita. La prima guerra mondiale gli darà la svolta decisiva. La seconda edizione di *Unterwegs* (1915), come poco tempo prima la *Musik des Einsamen*, già espressa nel 1911, definibili come "poesia del tempo", ci rivelano accenti prima mai uditi da questo poeta, che aveva fino allora espresso sentimenti "privati".

Una di queste sarà considerata la più bella fra le poesie di guerra tedesche: *Friede...* Ma la lieta speranza espressa in quella lirica, ancora ottimistica per la pace che vi si auspica regnare sovrana, sarà amaramente delusa, e finirà con la catastrofe del mondo di figure del poeta, che ricorrerà ancora una volta all'espressione di dolori personali. Con le *Ausgewählten Gedichten* (1921), Hesse prende congedo dalla superficialità di quel passato idillico, che pur con tanta pienezza di grazia a suo tempo aveva alimentato... Le poesie di questo tempo sono ancora legate all'espressionismo, se pure il suo discorso trova una sua manifestazione nella potenza lirica di *Krisis* (1928), il cui contrappunto atonale però indebolisce, con un deciso contrasto, la forma poetica usata fino allora, che ricorreva ad affascinanti

musicalità di violino... Qui il poeta si avvicinò, col presentimento del disastro sopravveniente, ad un nichilismo assai significativo dello stato d'animo dell'umanità europea in quegli anni...

Ma Hesse non rimase fermo a quel nichilismo. *Trost der Nacht* (1929) — che viene considerato da Johannes Edfeld, l'appassionato conoscitore svedese della poesia tedesca, uno dei più rappresentativi apporti della lirica europea contemporanea —, *Jahreszeiten* (edizione privata del 1931), *Von Baum des Lebens* (1934), *Neuen Gedichte* (1937), aggirantisi intorno alla morte e alla caducità delle umane cose, così come l'edizione privata di *Zehn Gedichte* (1939), significano una riconciliazione, un dolce slancio verso una nuova aurora, che già Hesse aveva espresso nell'importante romanzo *Der Steppenwolf*, giungendo quindi, con *Idillio Stunden in Garten* (1936), a una specie di contrappeso ».

L'autore passa quindi a parlare delle *Späten Gedichte* (prima edizione privata 1946), ossia del libretto dal quale, arricchito di poesie che vanno fino alla vigilia della morte, sono state tratte le presenti versioni. Possiamo concludere con le parole dello stesso Alker, il critico che ha meglio inteso il valore del nostro poeta: « I versi di Hesse fondono a un grado ancor più alto della sua narrativa il vecchio col nuovo, gettando una sorte di ponte tormentoso tra il mondo insieme paradisiaco e verminoso di ieri (o, per meglio dire, dell'altro ieri), che il poeta insiste a rappresentare come la Fata Morgana della fanciullezza, fino a quello attuale, coi suoi torbidi sottopassaggi. Nessuno ha saputo buttare questo ponte meglio di Hesse, che già attorno al 1918 ha potuto presentire con chiarezza l'approssimarsi di un tale presente e il terrore che esso portava con sé. Apertura sul mondo e capacità di previsione hanno fatto di lui una delle più significative personalità dell'epoca. Senza raggiungere la grandezza di Rilke e la statura di George, egli ha saputo, guardandosi dall'intorbidare il suo linguaggio di un fasto ieratico e sacerdotale (evidente allusione a George), e dall'incapsularsi nell'oscurità di un discorso ermetico, se anche non del tutto incomprendibile (allusione a Rilke), scongiurare le ombre del tempo, col canto di una lirica che deve molto alla musica. Ha previsto come nessun altro le grandi catastrofi nel corso degli anni... ».

Il critico, alla fine del suo saggio, parla addirittura di una « missione » di questo poeta, quella di portare all'umanità una parola illuminante di riconciliazione.

\* \* \*

Non so, con precisione, quali poeti italiani abbiano tradotto poesie di Hesse. Per conto mio conosco soltanto quelle bellissime di Diego Valeri, e fra tutte la più bella mi pare *Vergänglichkeit* (*Transitorietà*). Chi si interessa a questo poeta potrà trovarla nel volume *Lirici tedeschi* (Arnoldo Mondadori Editore, 2° ed. Milano, 1964), a pagina 253.

\* \* \*

Nelle poesie da me tradotte (da « Die Späten Gedichte » di H. Hesse), ho cercato di mantenermi quanto più possibile vicino al testo, imitandone anche le movenze metriche e



ritmiche e lo stesso uso della rima, sostituendo quest'ultima, quando mi riusciva, con assonanze e consonanze.

Naturalmente, in questo sforzo, ho dovuto commettere qualche infedeltà. Ad esempio, in *Traurigkeit* (*Tristezza*) v. 12, il testo ha *Die Welt ward alt und leer*, ossia « il mondo è diventato vecchio e vuoto ». Ho sostituito a *è diventato, si fa*.

Così, in *Märzsonne* (*Sole di marzo*), vv. 14-15 il testo ha *Doch es sind Farb und Duft / Dünnen geworden und leerer*. Quel *leerer* (*più vuoti*) è stato da me tradotto con *più lievi*. Non ho voluto rinunciare alla consonanza con *greve*.

Infine, in *Uralte Buddha Figur* (*Antichissima figurina del Buddha*) penultimo verso, mi sono preso un po' di libertà nell'elencazione delle erbe ivi contenute. *Algen*, letteralmente *alghe*, nel comune italiano è riservato ad un vegetale marino. L'ho sostituito con *agrifoglio*, per rimare con *foglio*.

\* \* \*

Per comodità del lettore che volesse prendere conoscenza delle opere di Hesse tradotte in italiano, forniamo in appresso il relativo elenco: *Peter Camerzind* (1904), *Demian* (1919), *L'ultima estate di Klingsor* (1920), *Siddharta* (1922), *Il lupo della steppa* (1927), *Narciso e Baccadoro* (1930), *Il gioco delle perle di vetro* (1943), in *Opere scelte di Hermann Hesse*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, 5 voll., Milano, Mondadori, 1961-66.

*Siddharta*, 2<sup>o</sup> ed. a cura di Massimo Mila, Milano, Adelphi 1971; nuova ristampa 1972, *Pellegrinaggio in Oriente*, Milano, Adelphi, 1973.

# OTTO POESIE

di

Hermann Hesse

## TRAURIGKEIT

Die mir noch gestern glühten,  
Sind heut dem Tod geweiht,  
Blüten fallen um Blüten  
Vom Baum der Traurigkeit.

Ich seh sie fallen, fallen  
Wie Schnee auf meinen Pfad,  
Die Schritte nicht mehr hallen,  
Das lange Schweigen naht.

Der Himmel hat nicht Sterne,  
Das Herz nicht Liebe mehr,  
Es schweigt die graue Ferne,  
Die Welt ward alt und leer.

Wer kann sein Herz behüten  
In dieser bösen Zeit?  
Es fallen Blüten um Blüten  
Vom Baum der Traurigkeit.

November 1944

# OTTO POESIE

di

Hermann Hesse

Traduzione di

Sergio Solmi

## TRISTEZZA

*Le cose che ieri brillavano  
sono oggi alla morte sacrate.  
Della tristezza dall'albero  
son fiori su fiori cascati.*

*Li guardo cader come neve  
sul mio sentiero ove sento  
che più non risuonano i passi.  
S'approssima il lungo silenzio.*

*Non c'è più stelle nel cielo,  
nel cuore nessun dolce moto.  
Tace il grigiore lontano,  
il mondo si fa vecchio e vuoto.*

*Chi può riparare il suo cuore  
in questi anni d'empia amarezza?  
Cadono fiori su fiori  
dall'albero della tristezza.*

Novembre 1944

## HERBSTGERUCH

Wieder hat ein Sommer uns verlassen,  
Starb dahin in einem Spätgewitter.  
Regen rauscht geduldig, und im nassen  
Walde duftet es so bang und bitter.

Herbstzeitlose starrt im Grase bläblich  
Und der Pilze wucherndes Gedränge.  
Unser Tal, noch gestern unermesslich  
Weit und licht, verhüllt sich und wird enge.

Enge wird und duftet bang und bitter  
Diese Welt, dem Lichte abgewendet.  
Rüsten wir uns auf das Spätgewitter,  
Das des Lebens Sommertraum beendet!

Herbst 1947

## MÄRZSONNE

Trunken von früher Glut  
Taumelt ein gelber Falter.  
Sitzend am Fenster ruht  
Schläfrig gebückt ein Alter.

Singend durchs Frühlingslaub  
Ist er einst ausgezogen.  
So vieler Straßen Staub  
Hat sein Haar überflogen.

Zwar der blühende Baum  
Und die Falter die gelben  
Scheinen gealtert kaum,  
Scheinen heut noch dieselben.

## PROFUMO D'AUTUNNO

*Un'altra estate ci lascia, sollecita  
muore in un tardo temporale,  
scroscia la pioggia paziente, negli umidi  
boschi c'è un odore angoscioso e amaro.*

*Nel suo pallore intirizzisce il colchico  
in mezzo all'erba tra la fitta ressa  
dei funghi. La valle prima interminabile  
mette il cappuccio e si fa stretta.*

*Stretto diventa, odora ansioso e amaro  
il mondo, che la luce ormai tradisce.  
Armiamoci contro l'ultimo temporale  
che il sogno d'estate della vita finisce!*

Autunno 1947

## SOLE DI MARZO

*Ebbra di precoce calore  
una gialla farfalla volteggia.  
Alla finestra seduto  
un vecchio curvo sonnecchia.*

*Lo attrasse un tempo entro il verde  
di primavera cantare,  
ma poi sui capelli gli scorse  
la polvere di troppe strade.*

*Invece l'albero in fiore  
e la farfalla giallina  
sembrano appena invecchiati  
sono sempre quelli di prima.*

Doch es sind Farbe und Duft  
Dünnere geworden und leerer,  
Kühler das Licht und die Luft  
Strenger zu atmen und schwerer.

Frühling summt bienenleis  
Seine Gesänge, die holden.  
Himmel schwingt blau und weiß,  
Falter entflattert golden.

März 1948

#### GEWITTER IM JUNI

Sonne krankt, Gebirge kauert,  
Schwarze Wetterwolkenwand  
Mit geduckten Kräften lauert,  
Niedrig flattern scheue Vögel,  
Graue Schatten übers Land.

Donner, lange schon zu hören,  
Poltert lauter los und klingt  
Herrlich auf zu Paukenchören,  
Draus trompetenhell und golden  
Blitz um Blitz den Schwall durchdringt.

Regen stürzt in dichten Güssen  
Gläsern, kalt und silberfahl,  
Rennt in Bächen, rauscht in Flüssen  
Wild wie lang verhaltenes Schluchzen  
Nieder ins erschreckte Tal.

Juni 1953

*Ma sono colore e profumo  
fatti più sottili e più lievi,  
più fredda la luce, e l'aria  
a respirarsi più greve.*

*D'api ronzava la primavera  
il suo canto più garbato,  
blù e bianco il cielo s'inarca,  
dilegua la farfalla dorata.*

Marzo 1948

#### TEMPORALE DI GIUGNO

*S'ammala il sole, s'accuccia il monte,  
carovane di nere nuvole  
stanno in agguato di fronte,  
in basso timidi uccelli volano,  
in terra trascorrono grige ombre.*

*Il tuono, lento dopo il fulmine,  
passa con rombo pauroso,  
signoreggia il coro dei timpani,  
le chiare trombette; i gloriosi  
aurei lampi i flussi attraversano.*

*Fitta, gelida la pioggia vitrea  
s'abbatte in rovesci di scialbo argento,  
scroscia in fiumi, scorre in rivoli,  
con mal rattenuti singhiozzi,  
giù nella valle dello spavento.*

Giugno 1953

## LICHT DER FRÜHE

Heimat, Jugend, Lebens-Morgenstunde,  
Hundertmal vergessen und verloren,  
Kommt von dir mir eine späte Kunde  
Hergeweht, so quillt's aus allen Tiefen,  
Die verschüttet in der Seele schliefen,  
Süßes Licht du, Quelle neugeboren!

Zwischen Einst und Heut das ganze Leben,  
Das wir oft für stolz und reich gehalten,  
Zählt nicht mehr; ich lausche hingeben  
Den so jungen, den so ewig-alten  
Märchenbrunnen-Melodien wieder  
Der vergessenen alten Kinderlieder.

Über allen Staub und alle Wirre  
Leuchtest du hinweg und alle Mühe  
Unerfüllten Strebens in der Irre,  
Lautre Quelle, reines Licht der Frühe.

September 1953

## URALTE BUDDHA-FIGUR, IN EINER JAPANISCHEN WALDSCHLUCHT VERWITTERND

Gesänftigt und gemagert, vieler Regen  
Und vieler Fröste Opfer, grün von Moosen  
Gehn deine milden Wangen, deine großen  
Gesenkten Lider still dem Ziel entgegen,  
Dem willigen Zerfalle, dem Entwerden  
Im All, im ungestaltet Grenzenlosen.  
Noch kündet die zerrinnende Gebärde  
Vom Adel deiner königlichen Sendung



## LUCE DEL MATTINO

*Gioventù, paese cento volte dimenticato  
e perduto, luce della vita, oggi m'inondi  
di un tuo tardivo sapere, sprizzato  
dal lungo, greve sonno dell'anima profonda.  
Dolce, soave luce, sorgiva appena nata!*

*Tra allora e adesso l'intera vita,  
abi, troppo spesso opima, superba ritenuta,  
non conta più. Voi sole, a me restituite,  
odo, fiabesche melodie perdute,  
giovani, e insieme vecchie eternamente,  
obliati, antichi fanciulleschi canti.*

*Su ogni turbine, polvere vorticante,  
splendi lassù, alta sul mio cammino,  
oltre i falliti sforzi del vagabondo errore,  
fonte serena, pura luce del mattino!*

Settembre 1953

### ANTICHISSIMA FIGURINA DEL BUDDHA TROVATA IN VIA DI DECOMPOSIZIONE IN UNA FORRA BOSCHIVA GIAPPONESE

*Levigato e smagrito, di tante piogge vittima  
e tanti geli, verde di muschio, ch'è arrivato  
fino alle guance tue miti, alle pesanti  
tue palpebre, sereno, ognor fissato  
alla Meta: il volontario annientamento  
nel tutto, nell'illimitato Informe.  
Il tuo gesto ormai stinto ancor la Discendenza  
regale tua rivela. Pur nel fango, nella terra immollata*

Und sucht doch schon in Feuchte, Schlamm und Erde,  
Der Formen ledig, ihres Sinns Vollendung,  
Wird morgen Wurzel sein und Laubes Säuseln,  
Wird Wasser sein, zu spiegeln Himmels Reinheit,  
Wird sich zu Efeu, Algen, Farnen kräuseln, —  
Bild allen Wandels in der ewigen Einheit.

Dezember 1958

### JUNGER NOVIZE IM ZEN-KLOSTER - I

Meines Vaters Haus im Süden steht,  
Sonne wärmt es sanft und Seeluft weht.  
Von der Heimat träum ich manche Nacht,  
Naß von Tränen bin ich oft erwacht.

Wittern meine Kameraden schon,  
Wie mir ist? Mir bangt vor ihrem Hohn.  
Alte Mönche schnarchen rauh wie Tiere,  
Ich allein, Yü Wang, bin wach und friere.

Einmal, einmal nehm ich meinen Stab,  
Binde die Sandalen, reise ab,  
Tausend Meilen pilgre ich zurück  
In die Heimat, ins verlaßne Glück.

Aber wenn des Meisters Tigerblick  
Mich durchbohrt, erkenn ich mein Geschick,  
Spüre Glut und spüre Eis im Leibe,  
Zittre, schäme mich und bleibe, bleibe.

Februar 1961

*dell'umida foresta, sembri cercare dei tuoi fini  
il compimento: dal gioco delle trasformazioni  
l'anima finalmente liberata.*

*Domani sarai radice e mormorio di foglie,  
sarai acqua a specchiare la purezza del cielo,  
sarai lichene, edera, o felce, od agrifoglio.  
Figurerai lo svolgersi di tutti i Mutamenti  
finalmente raccolti in eterna Unità.*

Dicembre 1958

#### GIOVANE NOVIZIO IN UN CONVENTO ZEN - I

*La casa di mio padre è laggiù nel Sud,  
dolce la scalda il sole, vi spira vento dal mare.  
Del mio paese mi sogno la notte, e più d'una volta  
mi ridestai con le guance di pianto bagnate.*

*Penso che i miei compagni comincino a sospettare,  
e temo il loro disprezzo. I vecchi monaci, stravaccati  
nel sonno come bestie li odo ronfare.  
Io solo, Yu Wang, sono sveglio e le membra ho gelate.*

*Verrà giorno che prenderò il mio bordone,  
i sandali mi allacerò, uscirò di qua.  
Pellegrinerò mille miglia a ritroso verso il paese,  
verso la patria, l'abbandonata felicità.*

*Ma quando con sguardo di tigre mi scruta dentro  
il Maestro, passandomi da parte a parte,  
provo caldo e gelo nel corpo, e tutto tremante,  
mi vergogno, e rimango, rimango in Convento.*

Febbraio 1961

JUNGER NOVIZE IM ZEN-KLOSTER - II

Ist auch alles Trug und Wahn  
Und die Wahrheit stets unnennbar,  
Dennoch blickt der Berg mich an  
Zackig und genau erkennbar.

Hirsch und Rabe, rote Rose,  
Meeresblau und bunte Welt:  
Sammle dich — und sie zerfällt  
Ins Gestalt- und Namenlose.

Sammle dich und kehre ein,  
Lerne schauen, lerne lesen!  
Sammle dich — und Welt wird Schein.  
Sammle dich — und Schein wird Wesen.

Februar 1961

GIOVANE NOVIZIO IN UN CONVENTO ZEN - II

*Tutto è inganno e illusione,  
la verità è inesprimibile:  
ma dentellato il monte mi guarda  
ed è ben riconoscibile.*

*Capro, coniglio, rosa rossa,  
blù del mare, colori e forme.  
Raccogliti: si disfaranno  
dentro l'anonimo e informe.*

*Raccogliti: rientra in te,  
impara a guardare, a leggere.  
Raccogliti: il mondo sarà Apparenza,  
l'Apparenza sarà l'Essere.*

Febbraio 1961

LA POESIA DI LUZI:  
DA UNA FISICA PERFETTA  
A UNA METAFISICA IMPERFETTA

di

Sergio Pautasso

A chi si ponga l'obiettivo di seguire sistematicamente l'evolversi dell'opera di Mario Luzi nei suoi differenti aspetti espressivi (di poesia e di critica, di riflessione poetica e di traduzione) e nelle varie fasi che, storicamente e stilisticamente enucleabili, la contraddistinguono (dai primi libri giovanili: i versi di *La barca* e la « tesi » su Mauriac, *L'opium chrétien*, fino ai « poemi aperti » di *Su fondamenti invisibili* e alle considerazioni sui problemi della creazione poetica di *Vicissitudine e forma*), appare via via sempre più evidente, man mano che procede nella lettura, come la ricchezza interiore del discorso luziano non nasca soltanto dalla suggestione che evoca la molteplicità dei temi e dei motivi (ed è la suggestione che deriva da una vasta cultura poetica che ingloba le più significative esperienze della poesia europea), né dalla esemplare, sia dal punto di vista tecnico che stilistico, resa espressiva, ma dal fatto che questo insieme tematico e formale risponde anche a una linea di sviluppo precisa e coerente che poggia su alcune costanti fondamentali. Se colleghiamo infatti i due momenti, creativo poetico e riflessivo critico, si può vedere come nell'architettura della propria costruzione Luzi non abbia lasciato nulla al caso: perché se è vero che la sua presenza nel contesto culturale novecentesco è affidata *in primis* all'importanza capitale della sua opera poetica, è altrettanto vero che essa trova un riscontro puntuale nella riflessione teorica e nel confronto ideologico con il « mondo della storia » e il « mondo della natura », per usare definizioni luziane, che presiede all'affermazione delle ragioni interiori su cui si fonda. Ossia, nel lavoro di Luzi poesia e critica non sono discorsi che possono essere considerati complementari, magari con una subordinazione privilegiata di generi, ma procedono paralleli, costituiscono un blocco univoco continuamente tramato da un interscambio di suggestioni che conferisce all'insieme dell'opera un carattere unitario e coerente. E ciò non deriva tanto dalla particolare tensione filosofica che agisce sempre nel

sottofondo della sua poesia, quanto dalla convinzione della « naturale » (usando il termine nel senso che Luzi gli assegna in *Naturalizza del poeta*) proprietà di sintesi che la poesia contiene in se stessa e che l'esperienza simbolista ha messo definitivamente a fuoco. Non è dunque casuale che, per Luzi, « i veri filosofi della nostra epoca » siano degli scrittori: Proust, il Mann dei racconti, il Joyce di *Dedalus* e che la legge che regola la poesia, ammesso che una tal legge esista, segua un ordine suo proprio, che si evolva per passaggi interiori secondo un « destino » che, come egli scrive, « si matura impercettibilmente nell'interno del nostro operare, giorno per giorno, un gesto, un pensiero determinando un altro gesto, un altro pensiero ».

Il destino, più che la storia, è per Luzi una delle costanti capitali della propria poetica e che si associa a quell'idea di « progresso spirituale » che pone autore e opera in una posizione dinamica. In *Del progresso spirituale*, un saggio che risale al 1942, Luzi afferma che gli « accade sempre di considerare la figura di un artista degno come il risultato di un movimento perpetuo e progressivo »; e, passando poi dal dato latamente biografico, ma, precisiamo, inteso sempre in senso esistenziale, alla realtà del testo, di « constatare che nel lavoro di un uomo eccezionale la qualità che più ci lusinga e ci avvince è quella di progredire in un senso preciso e fatale: niente ci riesce più confortevole che vedere un destino che si attua e a poco a poco si adempie ». È evidente che qui Luzi, pur riconoscendo al destino tutto il peso di fatale ineluttabilità di cui è carico (e in proposito varrà la pena di registrare, come inequivocabile e significativa spia stilistica, l'uso di certi termini e l'impiego di certe immagini: *movimento perpetuo e progressivo; senso preciso e fatale; destino che si attua e a poco a poco si adempie*), non attribuisce tuttavia all'idea di « progresso spirituale » un significato di statica e supina accettazione degli eventi, ma, all'opposto, gli riconosce un ruolo attivo e dinamico in cui il progredire si identifica con una condizione di assoluta disponibilità interiore a mettere continuamente in gioco tutti gli elementi che concorrono al compimento del destino e, di conseguenza, se stesso e la sua opera.

L'immagine di letteratura che Luzi qui ipotizza, risente forse della frequentazione assidua di un'area poetica ben definita che ha i lati delimitati da alcune esperienze basilari della poesia moderna come quelle di Mallarmé, soprattutto, e poi di Novalis, Hölderlin, Coleridge, Baudelaire, Rimbaud, Hofmannsthal, Rilke, Eliot, vale a dire l'estesa area del simbolismo; senza tuttavia trascurare l'apporto fondamentale di quell'altra linea, non opposta ma collaterale, che la nostra tradizione lirica ha espresso e che ruota attorno ai nomi di Foscolo e Leopardi. Ma ciò che conta è che dell'idea simbolista, a cui Luzi ha dedicato nel 1959 una notevole antologia, egli ritiene non tanto la vertigine della mallarmeana « caduta luciferina » nel profondo della creazione assoluta, cioè la sua soluzione più azzardosa, quanto la lezione delle possibilità di vita della poesia, del suo diritto a testimoniare la propria presenza: « Da Novalis a Rimbaud, la parola testimone riacquista una dignità antica. Indubbiamente si deve a codesti testimoni se è stato preservato nel mondo moderno il diritto integrale

dello spirito poetico: e ancora più, si deve a costoro se fare poesia nel mondo moderno ha acquistato un significato insieme elementare e decisivo, al di qua del quale ogni altra accezione e pratica della poesia sembra oziosa. Dipende da codesto significato annesso al poetare se la poesia nel mondo moderno non è scaduta a semplice attività parallela ». Di qui deriva la coscienza di un lavoro letterario che non è dato ma perseguito attivamente come ipotesi assoluta di vita.

Non è fuori luogo, a questo punto, ricordare come Luzi entri nell'ambito della poesia in un particolare momento storico e culturale in cui l'equazione « letteratura come vita » è posta senza mezzi termini. Anticipando, sia pure di poco, il saggio di Bo, egli già scrive nella *Premessa a L'opium chrétien* che « l'ignominia del letterato comincia al momento in cui egli non crede più alla letteratura come a una vita integrale, ma come a un mezzo verso la vita ». Siamo nel 1938, ma da allora la visione luziana della pratica letteraria non è mutata. Si è fatta, se vogliamo, più consapevole e meno romantica, inserita in quadro più vasto e sottratta a un soggettivismo radicale, tuttavia i termini restano strettamente ancorati a una idea di poesia intesa come riflesso di una condizione esistenziale e di cultura, come momento massimo di un'interrogazione totale sull'essenza delle cose, della realtà, dell'uomo, ma che si risolve come in Leopardi, osserva Luzi, nel « situare la poesia nella coscienza che essa ha di se stessa ». A questo punto destino e poesia s'incontrano dunque su uno stesso piano e si integrano vicendevolmente. In altre parole, Luzi propone e attua una poetica in cui autore e testo diventano il frutto di una ostinata ricerca e dove il progredire spirituale non è mai dissociato dal problema di fondo, ossia dal movimento continuo e variato della creazione. In questo senso tutta l'opera luziana si iscrive in un ambito di continua verifica che mette inesorabilmente in gioco i risultati conseguiti in nome dei risultati da conseguire. Per Luzi l'esperienza letteraria non offre nessuna certezza; non può nemmeno far ricorso alla *pietas* religiosa che pure potrebbe dargli un senso di appagamento e di consolazione. Confrontando le due esperienze, quella religiosa e quella poetica, egli riconosce che « l'esperienza religiosa include l'idea di progressione irreversibile », mentre « l'esperienza poetica non ignora le fatiche di Sisifo del ricominciamento da zero ». Per questo Luzi può essere considerato, come tutti i poeti veri, uno sperimentatore che brucia nell'atto della ricerca tutte le sue possibilità espressive e può passare da un punto già fermo come quello rappresentato da *La barca* al discorso arrischiato di *Avvento notturno* e alle soluzioni successive, dato che « la poesia parte dallo zero e termina sullo zero come se nessun'altra poesia l'avesse mai preceduta e nessun'altra potesse conseguirla ».

È a questo punto che si innesta nel discorso un'altra idea fondamentale della poetica luziana: quella della creazione, ossia il luogo reale dove il « progresso spirituale » trova la sua più compiuta finalità. Infatti è nell'atto creativo che « si attua » e « si adempie » il destino poetico. Rappresentare poeticamente significa per Luzi arrivare a penetrare il mistero stesso della creazione, della verità, a patto che la poesia non creda alla possibilità



di « un suo universo autonomo, a una sua creazione peculiare opposta e inalterabile rispetto alla corruttibilità dell'altra. Erigere un monumento di parole più vere del vero e sottratte alla sorte comune del linguaggio umano è un sogno abbastanza ingenuo e presuppone l'antica visione unilaterale ed elegiaca del tempo come perdita, del mondo come corruzione progressiva della sua immagine iniziale ». Non è quindi casuale che la questione della creatività poetica e il suo rapporto con la realtà sia al centro dell'esperienza di Luzi e che su questo problema egli sia ritornato a più riprese in modo quasi ossessivo. Dapprima il confronto avviene con un poeta che ha posto il problema della creazione al vertice della propria idea di poesia, quel Mallarmé che « pose tutto d'un colpo la sua esigenza di assoluto, un'esigenza che gli proveniva, giova ripeterlo ancora, dall'intimo della propria vicissitudine spirituale e si pose d'un tratto al centro dell'idea stessa di poesia ». Luzi, nel suo *Studio su Mallarmé*, ha analizzato con rigore e lucidità il dramma interiore del poeta di Tournon tutto calato nella impossibilità di far coincidere la poesia con l'assoluto e di elevarla ad atto supremo della vita. L'illusione di Mallarmé si trasforma nel « dramma della creazione poetica la quale, nonostante tutte le aspirazioni, si riconosce necessariamente subordinata alle imposizioni della vita e del contingente ». Ma Luzi, giustamente, vede in questo conflitto qualcosa di più vasto e profondo allo stesso tempo quando estende il dramma della creazione poetica a quello della conoscenza e, infine, a quello della stessa esistenza e scrive che « è, in senso più lato, il dramma della conoscenza la quale nonostante i calcoli non riuscirà mai a dominare con le sue leggi il caso e il divenire poiché nella formulazione stessa di queste rientra un elemento casuale; è infine il dramma dell'esistenza che mentre cerca la sua finalità e la sua giustificazione suprema deve rassegnarsi a una perpetuazione inconsulta e necessaria ».

Ma se per Mallarmé l'*échec* è la ragione stessa della poesia, Luzi lo rifugge, non cede alla seducente chimera di annullare la vita nella poesia, e ricerca per altre vie il riscatto dall'astrazione intesa come ultimo gradino nella scala della perfettibilità offerta dalla parola. Se pure a un certo momento vi ha ceduto, e la scommessa dalla posta più alta è in *Avvento notturno*, dove l'idea mallarméana si associa alle vertiginose ipotesi di Hölderlin e delle *Grazie* foscoliane, tuttavia il suo protagonista poetico si distacca fundamentalmente da Igitur e dal suo utopico sogno perché è più umile, « non cerca i modi e le parole che *sono* poesia (e lo sono illusoriamente, sia chiaro) ma i modi e le parole che *fanno* poesia ». Luzi ha avuto sempre presente e cosciente il limite della parola, la sua impossibilità di andare al di là di se stessa. Lo prova il fatto che egli pone continuamente in termini dialettici il rapporto con la natura e postula per il poeta l'imprescindibile esigenza di « naturalezza », di essere dentro alle cose e non fuori. È a questo punto che « abbiamo la prova di quale supremo grado di invenzione si tratti quando l'invenzione è all'interno della natura stessa e quasi rimessa al suo movimento e alla sua voce ». In questo senso Luzi rileva, da un lato, il rischio del petrarchismo che ogni poeta deve vincere « intimamente » per mortificare

«l'orgoglio delle sue qualità e ritrovare quella modestia che lascia la sua parte al naturale, senza invaderlo, e che anche la forma vuol trovarla nascente nell'articolazione di quella voce della natura che è, a un certo punto, la sua stessa voce»; e, dall'altro, assume in proprio l'opzione dantesca: rifiuta cioè di imboccare quella via che, causa l'estenuazione a cui è giunta nel Novecento la parola, al poeta contemporaneo pare quasi obbligata e che conduce al «limbo» per calarsi invece totalmente nell'«inferno».

La scelta di Luzi è sotto questo aspetto primaria e di fondo, e la si può far risalire ai primi versi di *La barca*. Apparso nel 1935, quando Luzi aveva poco più di vent'anni (è nato a Castello presso Firenze nel 1914), questo esiguo libro segna l'inizio, non solo in senso cronologico, della definizione di quel «progresso spirituale» che caratterizza l'evoltersi luziano e che dovrà condurlo fino alle soluzioni ben diverse, ma non contrastanti, di *Nel magna* e *Su fondamenti invisibili*. In questo senso *La barca* è un punto di partenza ben definito, poiché in quei lontani versi Luzi poneva le basi di quella che sarebbe stata la sua opera futura. Altri hanno già sottolineato tali caratteristiche del libro, analizzando le «origini» della poesia di Luzi, precisandone le fonti e le prime manifestazioni, come ha fatto Macrì; oppure indicando il suo aspetto anticipatorio di temi e forme, pur senza trascurare certi risultati ormai acquisiti, come ha fatto invece Zagarrìo. Tuttavia, se è vero che si possono reperire nei primi versi di *La barca* certi antecedenti delle soluzioni che Luzi realizzerà successivamente (e in primo luogo ci pare giusto mettere in risalto dapprima un certo tono discorsivo e poi la presenza attiva di figure assunte come naturali interlocutori del poeta: non a caso queste due «situazioni» poetiche sono alla base della «novità» dell'ultima poesia luziana), ciò che ci preme segnalare è, innanzi tutto, l'originalità di *La barca* come discorso autonomo.

Un'opera così complessa e articolata in tutte le sue parti come quella di Luzi non può non essere intessuta nel sottofondo di richiami e rimandi, e perciò è più che naturale che si guardi a *La barca* come a un punto di riferimento essenziale; ma al di là di questa primogenitura riconosciuta, a nostro avviso il libro svela alla lettura, specie se si tratta di una lettura totale dell'opera luziana, una sua compiutezza definita: è, in sostanza, una prima ma importante tappa lungo la via del progredire spirituale. Concorrono a realizzare questo risultato, da una parte, una precisa idea di poesia, che Luzi stesso ha contribuito a chiarire quando ha scritto nell'*Avvertenza* alla seconda edizione del 1942 che i versi di *La barca* «non ebbero all'origine alcunché di sperimentale o di scolastico, ma segnarono in termini persino troppo scoperti l'emozione di un primo contatto consapevole con la vita» e corrispondevano pertanto a qualcosa di «realmente» sentito, a una «fisica perfetta»; e, dall'altra, uno stacco netto rispetto alla poesia del tempo, anche verso gli esiti più alti che potevano venire da Ungaretti, da Montale, da Cardarelli. Alcune ancora incerte composizioni che compaiono nell'edizione 1935 e poi scartate (pensiamo soprattutto a *Grandezza della Patria* e a *Gli invasori*), non bastano certo a infirmare la perentoria originalità dell'opera:

svelano, è vero, una giovanile tensione retorica e classicheggiante non ancora depurata dalle naturali reminiscenze di tipo scolastico, ma anche la fondatezza della matrice tradizionale e classica (per seguire il suggerimento di Macri) su cui Luzi fonda il suo discorso. Non solo, ma soprattutto ci mostrano Luzi già intento a fare i conti con i propri miti e la propria insorgente nativa originalità per andare già oltre, per cercare altre soluzioni e altri approdi. L'edizione del 1942, nella sua secca esemplarità, ci conferma che non c'è spazio nella poesia luziana per l'esercizio e per le approssimazioni: ogni verso, ogni poesia deve rispondere prima di tutto a un'esigenza e a una domanda che, quasi naturalmente, trascorrono dalla letteratura alla vita.

Già fin dagli inizi Luzi considera infatti la poesia come tramite alla vita e viceversa: « *Amici dalla barca si vede il mondo / e in lui una verità che procede / intrepida, un sospiro profondo / dalle foci alle sorgenti...* » non è solo una dichiarazione di poetica, ma il segno di un discorso che vuole eludere tanto l'astrazione quanto il patetico e che tocca invece un fondo di concretezza, sia pure mediato dalla complessità delle associazioni ed estensioni simboliche (il « mondo » visto come luogo della « verità » da raggiungere risalendo « dalle foci alle sorgenti »). Infatti, ciò che immediatamente colpisce, è che la poesia luziana si presenta ricca di una sostanza vitale e culturale (letteratura come vita è sempre l'obiettivo più ambito) e rivela, nel sottofondo delle sue trame stilistiche, una tensione non occasionale ma tale da mettere decisamente in gioco valori e sentimenti assoluti. Per questo *La barca* non si candida come un libro giovanile, come prima testimonianza di una sia pur indiscutibile disposizione poetica, ma come acquisizione già matura per quanto concerne stile e linguaggio: poesie come *Alla primavera* (specie l'attacco: « Dal fondo dei mari i vascelli si faranno un'erba / per la rondine acerba al valico dei continenti... »), *I fiumi*, *Il mare*, *Le fanciulle di S. Niccolò* costituiscono, a nostro avviso, alcuni dei risultati più emblematici e significativi di quella particolare stagione poetica che va dal '30 al '40.

Di giovanile, in *La barca*, c'è semmai una scommessa sulla vita giocata contro la morte (« Lasciate il vostro peso alla terra / il nome dentro il nostro cuore / e volate via, / quaggiù non è vostro l'amore... ») che solo il vivo senso di *pietas* cristiana che pervade tutto il libro (ma particolarmente evidente in *Le meste comari di Samprugnano*) riesce a riscattare. Di giovanile, ancora, c'è una certa attitudine che potremmo chiamare stilnovistica poiché opera nel Luzi giovane una analoga disposizione poetica (« ...e noi andiamo con la volontà di Dio dentro al cuore / per le strade nel lieve afrore / delle vostre stanze socchiuse, / nell'ombra che sommerge le vostre pupille deluse... »; « Amici ci aspetta una barca e dondola / nella luce ove il cielo s'inarca / e tocca il mare... »). Ma, come appare evidente da questi esempi, l'aura stilnovistica non è rivissuta soltanto formalmente né tanto meno strumentalizzata, bensì assunta come atteggiamento di fronte alla realtà. Che si tratti, in primo luogo, di una realtà vissuta poeticamente lo si desume dal passaggio quasi naturale dallo stilnovismo a Leopardi, così dichiarato in *L'immensità dell'attimo*, poesia tutta intessuta di echi e motivi

leopardiani. Il primo passo luziano è dunque da considerare come un primo approccio alla vita attraverso la poesia; e l'immagine che se ne ricava è di una vita traslata in simbolo non fine a se stesso, ma in continuo rapporto con una dilatazione fantastica ravvisabile sia sul piano lessicale (valga come esempio l'aggettivazione di *Serenata di Piazza D'Azeglio*: « fantastico viale »; « sitibondi emisferi »; « muscosa acqua serale »; « fresca, scoscesa tortora ») sia su quello sintattico (si ricordi ancora l'attacco di *Alla primavera*, e poi *All'Arno*, *Le fanciulle di S. Niccolò*).

Le costanti del discorso di Luzi si vanno dunque via via delineando. Ma se da un lato *La barca* è un libro ricco di immagini fantastiche, a volte sconfinanti nel surreale (e su questo piano si potrebbe già trovare addirittura qualche anticipazione di *Avvento notturno*, specialmente in certe soluzioni di *Serenata di Piazza D'Azeglio*), esso è altresì ricco e popolato di figure e di autentici personaggi al punto che si potrebbe quasi arrivare a ipotizzare che certe poesie di *La barca*, come per esempio *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, *Le meste comari di Samprugnano*, *Alla vita*, *Giovinette*, racchiudono in embrione una possibilità di racconto. Sia pure con un certo azzardo, poiché è evidente che stiamo alludendo in senso lato a una storia sentimentale, anzi, spirituale di un'esperienza poetica, potremmo addirittura enucleare alcune strutture portanti di tipo narrativo: paesaggio, con le ricorrenti ed emblematiche immagini del mare, del fiume, della barca; ambiente, specie interni colti nella loro verità più intima; ma, soprattutto, una galleria di personaggi, da quelli principali e in primo piano, ragazze o fanciulle, donne, anzi, mamme, amici costantemente presenti, ai comprimari che si muovono sullo sfondo. Con essi, assunti a rango di interlocutori ideali del poeta, Luzi instaura un dialogo e un rapporto partecipante che esclude ogni possibilità di esercizio retorico per affondare invece nel vivo di una moralità e di un'etica rigorose. I fondamenti della poesia luziana non prescindono mai da questa disposizione morale di fondo, da « questa aliena presenza della vita »; ma, nello stesso tempo, sono mediati da una visione fantastica e da una felicità espressiva che sposta il piano del discorso da una pura associazione di motivi esistenziali in chiave poetica a una rappresentazione o, meglio, invenzione poetica. Si legga *All'Arno*, dove è esemplato il passaggio da una retorica dei sentimenti, serpeggiante e latente in una vasta area della poesia italiana contemporanea, magari mediata da una naturale disposizione lirica ed elegiaca, a un senso più concreto, più vigile, più critico di una vera partecipazione ai sentimenti e alla loro realtà: « *Sulla sponda che frena il tuo pallore | cercando nel tuo passo profondo | la forza che ti fa sempre discendere | noi sentivamo tremare in cuore | la nostra purezza, senza crederci | più, come un povero velato da un sogno | sorride di quella sfuggente carezza* ».

Il progresso spirituale non si va dunque compiendo in una dimensione fittizia, astratta e, perciò, avulsa dalla vita. Anzi, il poeta quasi ancora adolescente che vi si accosta non maschera né rifiuta la propria condizione adolescenziale che gli dischiude la via e gli lascia intatta la speranza della scoperta. In questo senso Luzi è sempre stato in sintonia con la

propria condizione umana, non ha mai forzato i tempi, ma non si è neppure lasciato soggiogare e condizionare da essi. Le varie tappe del suo lavoro sono anche le tappe della vita di un poeta e del suo progressivo approssimarsi alla verità. E ciò che va sottolineato è proprio questo carattere preciso che contraddistingue ogni suo libro e lo sposta su un piano di rapporti che non implicano soltanto questioni di poetica ma anche la vita stessa. *La barca* ne è un esempio lampante: pur inserendosi nel filone della cultura poetica fra le due guerre, non ne è tuttavia condizionato: anzi, potremmo addirittura arrivare a dire, rovesciando così una delle consuetudini critiche più accreditate, che *La barca*, e con essa l'opera luziana di quel periodo, non è una conseguenza del clima poetico d'allora, ossia dell'ermetismo, ma è piuttosto essa stessa suscitatrice di un clima poetico. Con ciò non intendiamo dissociare il lavoro di Luzi dall'ermetismo, ma sottolineare la posizione autonoma della sua ricerca al di là di costanti precostituite: non in antitesi con l'ermetismo, ma neppure come prodotto di scuola; parliamo piuttosto, come spesse volte ha sottolineato, Macri, di adesione e partecipazione generazionale.

Porre l'opera luziana, specie quella degli anni giovanili così legata alla temperie ermetica, in una prospettiva aperta a un giudizio svincolato da apriorismi critici e non condizionato da vincolanti schemi categoriali, significa sì ribadire quel suo carattere di autonomia che Macri e Zagarrío hanno già rilevato sia pure con prospettive e finalità diverse; ma, a nostro avviso, significa soprattutto constatare che il processo di maturazione del linguaggio poetico di Luzi non può essere verificato soltanto sulla base di una mera acquisizione tecnicistica di modi e forme vieppiù padroneggiati con abilità, ossia entro i termini di una meccanica e progressiva evoluzione sperimentale, ma richiede l'impiego di altre e più arrischiate carte critiche che consentano di penetrare nei meandri del territorio della creazione e di seguire perciò dall'interno, lungo sentieri poco battuti, il formarsi del suo discorso.

Accertata la posizione precisa che occupa nella geografia luziana *La barca*, e stabilito che non si tratta di un primo passo in senso cronologico ma di un passo decisivo sulla linea che abbiamo cominciato a tracciare, ci troviamo ora di fronte a un nuovo esercizio poetico che presenta a sua volta caratteristiche evidenti di una diversa e più dilatata originalità. *Avvento notturno* è del 1940 e segue di cinque anni *La barca*. Ma è già un altro libro. Diverso per impostazione ideologica e per matrice stilistica, esso rappresenta la scommessa più arrischiata che Luzi potesse tentare sulla via della realizzazione dell'assoluto poetico. A spingerlo su questa strada possono essere state ragioni storiche («...proprio allora scopro quanto il possesso della realtà ci sfuggisse in quel mondo larvale che era l'Europa ma sopra tutto l'Italia nell'imminenza del suo tragico sussulto») non disgiunte da sollecitazioni culturali («Dovrei anche parlare delle letture solo in parte ordinate; di Mallarmé, di Rimbaud, di Eluard scardinati dal loro sistema e ascoltati come voci perdute nel mare dell'esistenza»), tuttavia lo stacco rispetto a *La barca* è marcato e deciso. In *Avvento notturno* la poesia sembra trasferita in una nuova dimensione: le figure e i personaggi che in *La*

*barca* sostanziano le immagini e ad esse si alternano, qui sembrano non trovare più uno spazio in cui muoversi poiché esso è ora occupato dall'ingombrante presenza di simboli, metafore, allusioni; e il linguaggio, che con la sua concretezza tendeva ad affermare « le presenze della vita » nell'ambito di una « fisica perfetta », ora cede alla tentazione di una metafisica imperfetta e teso in questa chimerica ricerca lancia i suoi interrogativi che riflettono sì ancora « il flusso della vita » ma che ormai « insegue se stesso in modo più angosciato e batte contro gli emblemi della perennità divenuti più umbratili, più sibillini, ritorcendosi in certe interrogazioni senza risposte » che percorrono, nel profondo, tutto il libro.

Sono proprio alcune pressanti interrogazioni che compaiono, per esempio, in *Cuma* (« Verso dove? S'annuvolano i corvi / e il fuoco langue / dentro i bivacchi al muover delle tende »), in *Passi* (« Ma ormai dove sono / — oltre il Lete bisbigliano — gli amici / per le strade segrete / con le mani serene e vagabonde? »), in *Avorio* (« Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto? »), in *Bacca* (« Se un giorno tacerà la bionda voce / ch'inesistenti soli educa e lune / frante, chi mai risveglierà le brune / torpidità del mio cuore? »), a mettere in risalto la nuova disposizione del poeta verso il mondo e verso la realtà. Di fronte a un così incerto destino, egli tenta di dar vita a una poesia che sia essa stessa destino e che nel suo farsi risponda alle domande che la vita lascia senza risposta. Persi gli amici (*Passi*), morte le fanciulle (*Cuma* e *Cimitero delle fanciulle*), straniera la città (*Città lombarda*), il poeta cercherà di ammantare la propria visione del mondo con « le parole esiliate ». Nascono così, sulle fondamenta gettate con le parole, le immagini stridenti, i colori contrastanti, i paesaggi desolati (« il cipresso equinoziale », « indachi perversi », « i fiumi arsi dal vento ») di questa costruzione verbale che sfocia nel perfetto ma raggelato disegno di *Già colgono i neri fiori dell'Ade*: « *Già colgono i neri fiori dell'Ade | i fiori ghiacciati viscidì di brina | le tue mani lente che l'ombra persuade | e il silenzio trascina. | | Decade sui fiocchi prati d'eliso | sui prati appannati torpidi di bruma | il colchico struggente più che il tuo sorriso | che la febbre consuma. | | Nel vento il tuo corpo raggia infingardo | tra vetri squillanti stella solitaria | e il tuo passo roco non è più che il ritardo | delle rose nell'aria* ».

Tutti gli esiti più tipici della poesia novecentesca, tutti i processi analogici, mentali, onirici esperiti dalla cultura poetica europea (includendovi gli esempi più prossimi a noi di Onofri e Campana), sembrano celebrare in questi versi il loro trionfo. Ma se verificiamo il prezzo che viene pagato, ci accorgiamo quanto sia alto e rischioso. Infatti, facendo un piccolo passo indietro e riportandoci ancora a *La barca*, possiamo constatare come il discorso concreto avviato allora da Luzi si sia adesso rarefatto: certo, il segno è netto e quasi classico, la perfezione è ormai a portata di mano, ma quell'afflato che classificava *La barca* si è trasformato qui in costruzione mentale, in processo analogico, in astrazione. E pur tuttavia, essendo l'astrazione una scelta perseguita rigorosamente nei confronti dell'improbabile e idilliaca ipotesi: « Ninfe paghe di boschi, alberi, amore, / era questa la vita? », essa

non si risolve in una pura rarefazione di immagini che vivono ed esistono in un loro irraggiungibile limbo, ma in una ossessione metaforica che recupera per via orfica e simbolica il senso delle cose. Anche se Luzi non si crogiola in un gioco formalistico, tuttavia a stupire sono certi azzardosi accostamenti (« Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo, / dentro le fonti rosse le criniere / dai baci adagio lavan le cavalle »; « Ma tu continua e perditì, mia vita, / per le rosse città dei cani afosi / convessi sopra i fiumi arsi dal vento »), l'aggettivazione ricercata (« i fanciulli illividiti »; « l'inane graffito ») « latitici notturni »; « luce rancia »; « se la sera co' suoi rosei fendenti / scendeva sulle strade episcopali ») che offrono delle immagini un risvolto quasi impalpabile che, solo se posto in un mondo *autre*, può essere giustificato. In sostanza ci pare che con *Avvento notturno* Luzi miri a creare un mondo poetico che ha la propria struttura vitale in un contrasto surreale di luci, di colori, di paesaggi, di sentimenti che trovano la loro giustificazione reale nella proposta cosciente di un'altra diversa natura.

È vero, lo ha sottolineato Fortini, che in questa costruzione rientrano quasi tutte le più discutibili suggestioni decadenti, sia pure riscattate da una tensione diversa e nuova, come poi lo stesso Fortini precisa. Ma bisogna altresì verificare se tutto il senso di questa operazione non sia solo di reperto o di calco. In un tempo storico ben definito, Luzi brucia sul piano del linguaggio la propria idea di vita che si realizza nella poesia; e non è casuale che si tratti di una vita tutta interiore, tutta giocata su quelle « tenere » e « auguste essenze » che la realtà e la storia sembravano negare e distruggere. Se si è potuto individuare in *Avvento notturno* l'esito più emblematico, se non più alto, della stagione ermetica è stato per l'idea poetica che era alla base dell'ermetismo e che nel libro luziano sembrava realizzata. Ma *Avvento notturno* è in un certo qual senso anche fuori del tempo: lo è per la sua costruzione intellettuale e lo è rispetto alle tematiche coeve. È un insieme di negazioni di tutto ciò che è evidente perché tende all'affermazione di un « reale assoluto », come diceva Novalis, che trova nel linguaggio poetico la propria evidenza e verità. La negazione, che nella poesia di Luzi poggia su una tensione spinta al massimo grado di furore inventivo, riflette in modo drammatico la contraddizione di un poeta che cerca nella creazione del proprio discorso il senso perduto di una vita interiore. La poesia non è per lui evasione ma ricerca: nella poesia non c'è la perfezione, la felicità, la tranquillità, ma tutta la sofferenza del mondo e, nello stesso tempo, la coscienza dell'impossibilità di riscattare la sofferenza con la poesia. Per questo tutta la cultura poetica, che pure sostiene la ricerca di Luzi, si rivela quasi inutile o, per lo meno, incapace di assolvere a quella funzione di tramite verso l'idea di « reale assoluto » a cui tende. Il dramma mallarmeano della creazione si ripropone allora in tutta la sua ossessività: e resta ancora una volta irrisolto.

Il problema aperto da *Avvento notturno*, e che va al di là degli stessi risultati conseguiti sul piano stilistico, è quello del senso che riveste il travaglio della creazione. Qui, è l'idea stessa di poesia postulata da Luzi che diventa oggetto della ricerca e si fa, alla fine, poesia.

Infatti nella poesia di Luzi, e segnatamente in *Avvento notturno*, sono racchiuse le costanti di una cultura poetica che ingloba in un'unica dimensione letteratura e vita, che identifica la letteratura nella vita e viceversa. Ne abbiamo la riprova, da un lato, nel teso linguaggio che contraddistingue alcune delle più significative poesie del volume e, dall'altro, nelle riflessioni sulla letteratura di *L'opium chrétien* del 1938 e di *Un'illusione platonica* del 1941. Come il Mauriac della « tesi » luziana diventa, secondo l'indicazione di Bo, « il nome d'una sua dimora spirituale », e quindi il segno di un rapporto ancor più intenso ed esteso nella sostanza di un approccio critico, così i saggi di *Un'illusione platonica* spostano il piano del discorso su una verifica continua e ostinata dei temi più vitali della propria tessitura poetica. Dal punto di vista critico la pagina luziana è densa e lucida allo stesso tempo, ma forse teoreticamente ancora un po' incerta nelle sue formulazioni, anche se vi ritroviamo già enunciate alcune intuizioni e ipotesi che ritorneranno poi, approfondite e meditate, in *L'inferno e il limbo* come, per esempio, il concetto di naturalezza e l'ossessione del mistero difficilmente sondabile della creazione.

Ma c'è uno spunto che forse è ancor più rivelatore dello stato di inquieta ricerca che pervade il Luzi critico, considerato come rifrazione del Luzi poeta. Lo troviamo nel saggio su D'Annunzio allorché egli rimprovera alla critica dannunziana di aver « per troppo tempo tentato l'esegesi e la definizione dell'arte e non ha potuto mai conciliarsi sicuramente con quegli aspetti che il poeta si compiacceva di offrire di sé: rimaneva inafferrabile per essa il movente, impegnata come fu nei motivi; restava estraneo e distante il rapporto veramente spirituale in cui si venivano a trovare le immagini suscitate, per le preoccupazioni ch'essa nutrì di fondare su quelle immagini una poetica e una persona dannunziane ». In sostanza, ciò che a Luzi interessa è cercare di entrare nel dominio riservato e segreto del « movente » della creazione nel tentativo di captarne quelle ragioni interiori che i « motivi » solo apparentemente possono spiegare e giustificare. Questa affermazione potrebbe far pensare a una sorta di anticipazione in senso psico-critico, ma in realtà essa va ben al di là di una tale associazione esterna: costituisce invece uno dei nessi capitali del rapporto simbiotico esistente nel discorso luziano fra poesia e critica. Per questo l'esercizio critico di Luzi, dato che non è mai occasionale ma sempre motivato, va visto piuttosto come dichiarazione di poetica e come giustificazione del proprio « movente » mai disgiunto dal proprio progredire spirituale. In tal senso pensiamo che vada visto anche *Biografia a Ebe* che, non a caso, Romanò ha indicato come possibile biografia dello stesso ermetismo.

Libro singolarmente emblematico, inclassificabile dal punto di vista strutturale e di genere, attinente alla prosa lirica ma senza peraltro esserne condizionato, *Biografia a Ebe*, apparso nel 1942, si incastra nell'opera luziana come una riflessione sulla vita e sulla letteratura che riprende dalla materia poetica di *La barca* e *Avvento notturno* i suoi temi più evidenti. Ad *Avvento notturno* fa addirittura da « controcanto »; come scrive lo stesso Luzi, per la fitta rete di corrispondenza e di immagini che tramano soprattutto *Stasi*, la prima



parte, dove il linguaggio prosastico è più prossimo a quello poetico. Soluzioni tipicamente liriche costellano infatti gli attacchi dei capitoli; la struttura stessa della pagina potrebbe essere scandita metricamente nonostante la naturale distensione della prosa rispetto alla sintetica essenzialità della poesia. Ciò vale dal punto di vista tecnico; ma ad avvalorare la sostanziale uniformità delle forme espressive luziane è soprattutto la concordanza tematica, l'atmosfera simbolica, la tensione emblematica. E questo sta a dimostrare come lo spunto parta sì da un contatto diretto con una realtà sentimentale, ma che nel realizzarsi stilisticamente dichiara la propria matrice letteraria e di cultura.

Partendo da una indagine sui sentimenti, Luzi ha allegoricamente rappresentato sull'onda del flusso interiore dei rapporti affettivi il rapporto dello scrittore con la propria opera. Infatti più che rintracciare in *Biografia a Ebe* le possibili costanti di una storia, occorre invece segnalare i passaggi di tempo fra le varie parti, da *Stasi* a *Estasi* a *Una lettera dieci anni dopo*, dove la realtà sentimentale si fonde con la memoria seguendo un tracciato segnato dalle tappe di un processo interiore. Il rapporto fra letteratura e vita è sfumato e ideale, inserito in un'atmosfera che potremmo chiamare stilnovistica; e in tal senso, spingendoci ancora più avanti sulla strada indicata da Romanò, potremmo anche arrivare a vedere nel contesto luziano e nell'ambito ermetico *Biografia a Ebe* come una specie di *Vita nuova*. Ma con un'apertura assai azzardosa e significativa allo stesso tempo: il libro classico della memoria si associa qui al *Livre* mallarmeano, determinando così una situazione di cultura e un mondo ideale che, però, vivono e si giustificano solo nella dimensione letteraria. Non a caso, infatti, la costruzione gettata da Luzi sulle fondamenta di questi libri si è scontrata proprio in quegli anni con la realtà di un mondo diverso denunciando tutta la sua precarietà: le immagini simboliche sostenute dal demone dell'analogia si rivelano a poco a poco insufficienti a sostenere un ideale di letteratura e di vita che ormai una realtà bruciante si è incaricata di mettere in crisi senza concedere alcuna possibilità di appello. Dalla presa di coscienza di questa contraddizione e inconciliabilità di fondo nasce dunque nella poetica luziana una diversa disposizione; e quel rapporto ideale e dialettico allo stesso tempo instaurato con la natura, intesa nella sua accezione più vasta ed estensiva, ha finito per radicalizzarsi ancor più, per esigere che il reale assoluto che postulava non rimanesse immobile, se non compiaciuto, dinnanzi allo splendore cristallizzato della parola ma che con esso si confrontasse. E questo confronto Luzi non solo non l'ha eluso, ma non vi ha sottratto neppure la propria poetica, pur sapendo che ciò significava metterla radicalmente in discussione. Ma questo era anche il prezzo che egli doveva pagare perché il suo progresso spirituale potesse continuare a evolversi sia pure all'interno di un mondo ormai slabbrato, cadente, pieno di rovine.

Da questa crisi provocata dall'uomo e che contro l'uomo si ritorce stravolgendo la vita e la natura, sono nati alcuni libri in cui il tormento interiore del poeta non viene risolto all'interno della propria visione del mondo ma è proiettato all'esterno e verificato su di

esso e sulla realtà. Tuttavia il punto di partenza è ben preciso. Assumendo dentro di sé e facendo propria la crisi del mondo, Luzi ha potuto rappresentarla nella sua dimensione più vasta: nella lacerazione universale egli ha rispecchiato la propria lacerazione individuale, ossia la solitudine e la sofferenza di essere allo stesso tempo dentro e fuori la natura. Per un poeta come Luzi, radicato in una tradizione culturale che più di ogni altra sembrava subire il contraccolpo di questa drammatica realtà, la presa di coscienza del mutato rapporto con la natura, intesa appunto nella onnicomprensiva accezione che egli le attribuisce, non significa distorcere, neppure dal punto di vista stilistico, l'essenza profonda e atemporale della natura stessa; significa, all'opposto, confrontarsi con essa, rifiutare la « superba eresia romantica » che voleva « adoperare quelle parole così cariche di destini, di memorie e di sofferenze umane, così intrinseche all'esistenza delle origini, qua sulla terra come di elementi ingenui, ancora liberi, per una ulteriore creazione » nel tentativo di « restituire alla natura quelle parole ». Per questo il discorso poetico di Luzi se non poteva, da un lato, continuare a perseguire superbamente e solitariamente gli idoli della propria perfezione simbolica, a meno di non diventare puro esercizio fine a se stesso, non poteva neppure, dall'altro, cadere nella retorica innaturale di una rappresentazione puramente descrittiva degli elementi drammatici che lo condizionavano e lo coinvolgevano.

Il passaggio da quello che potremmo chiamare, con formula ormai accreditata, il « primo tempo » luziano, comprendente *La barca*, *Avvento notturno*, *Biografia a Ebe* e gli scritti critici e di poetica, a un possibile « secondo tempo » che, a nostro avviso, prende l'avvio da *Un brindisi* e arriva, attraverso *Quaderno gotico* e *Primizie del deserto*, fino a *Onore del vero*, includendovi, ovviamente, le pertinenti ricognizioni critiche di *L'inferno e il limbo*, dello *Studio su Mallarmé*, di *Aspetti della generazione napoleonica*, di *Tutto in questione*, il passaggio tra i due tempi, dicevamo, ci pare che vada visto in questa prospettiva: come la testimonianza sul piano poetico di una crisi che ha investito radicalmente le componenti basilari di una splendida ma ormai decadente costruzione culturale. E di fronte al suo irrefrenabile precipitare, qual è stata la posizione del poeta? Rispetto a quanto ha fatto registrare storicamente e criticamente il movimento della letteratura nell'immediato dopoguerra, con le sue delusioni e le sue speranze, le sue rotture e le sue aperture, Luzi dimostra di seguire un tracciato più discreto e poco costellato di polemiche clamorose. Più che bruciare nella quotidiana pratica culturale le vestigia del passato ermetico in nome di un presente neorealista, egli tende piuttosto a porsi e a porre le domande di fondo sia sul passato che sul presente. Non a caso appartengono proprio a quel periodo certe significative dichiarazioni di poetica come *L'inferno e il limbo* e *Piccolo questionario sulla poesia di circostanza*, ma anche certi interventi fondamentali come *Del progresso spirituale* e *L'uomo moderno e la noia*, in cui il vecchio problema letteratura come vita non viene ormai dato per scontato e risolto nell'avvicinarsi degli avvenimenti, ma riproposto in una chiave esistenziale che andrà poi sempre più accentuandosi anche sul piano della stessa manifestazione poetica, come appare in *Primizie del deserto*.

Per queste ragioni è evidente che Luzi non può essere catalogato come poeta della « rottura » ma come poeta della « continuità » (su questi due termini insiste anche Zagarrìo), senza che ciò abbia una connotazione negativa valente in entrambi i casi a seconda del punto di vista da cui la si considera. Infatti il concetto di « continuità » che qui sottolineiamo non si basa su una effimera fedeltà a un'idea di letteratura data, ma va invece rapportata sia alla naturale evoluzione stilistica sia all'idea di progresso spirituale che, nel caso di Luzi, riveste un'importanza fondamentale. Ancora una volta, e proprio in un periodo di grande tensione come negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, la linea del progresso spirituale, questa linea invisibile su cui poggia la coscienza del proprio essere in rapporto alla natura, s'incrocia con quella della creazione e trova nella realizzazione poetica la sua misura e il massimo grado di realtà. Per questo non può stupire che *Altre figure*, la prima sezione di *Un brindisi*, apparso nel 1946, sia una specie di prolungamento ideale di *Avvento notturno*, rivelando persino in certi punti un più marcato e arrischiato gioco di accostamenti (« occhi nichelati », « corpo opacato », « ...il tuo passo / lungo i fiumi piagati di splendore, / musiche raggelate, orme di sasso »), di invenzioni spinte al limite estremo del *frissonnement* decadente (« Forse un fremito lungo di mandola / sulle oscure invetriate ancor vibra / se la luna sui traffici viola / della città col vento s'equilibra / tanto sensibilmente... ») che finiscono per sfociare in « *Già goccia la grigia rosa il suo fuoco | il fuoco rapito fumido di pioggia | sulla calce dei muri ciechi ove il fioco | tuo bagliore si appoggia. || Già strepe sui grevi banchi di breccia | nei recinti angosciosi dissono attutito | il tuo piede cupo di cui l'eco s'intreccia | con fiume dal lento corso Cocito. || La mano nei rovi vizzi è una fiamma | crepitante di febbre vitrea semiviva, | nel tuo sguardo un autunno langue e s'infiamma | sol che l'anno riviva* ».

Questi versi, che tra le poesie che precedono il poemetto *Un brindisi* fanno spicco per la loro carica emblematica, una carica che va anche al di là della stessa rimarchevole resa stilistica (si noti, per esempio, la suggestiva scansione musicale determinata dal prezioso incastro di rime interne), si ricollegano, proprio in virtù di tale caratteristica, a *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, una poesia che segnava un punto di riferimento altrettanto preciso nella problematica di *Avvento notturno*. A porre le due poesie su uno stesso piano significativo non sono solo le evidenti assonanze e l'analoga struttura metrica, ma la stessa disposizione allegorica di fronte a uno stato di inquietudine cosmica. Prende risalto l'insistenza sulla labilità delle immagini floreali a cui è affidato il compito di testimoniare il senso di desolazione e di vuoto entro cui si muovono le incerte e addolorate « altre figure » che preannunciano il sacrificale brindisi. Il carattere altamente simbolico della poesia luziana non subisce dunque una flessione né tende ad attenuarsi; ma, nello stesso tempo, si va anche facendo strada al suo interno l'idea che l'intera posta della scommessa poetica non debba essere puntata soltanto sull'assoluto ed esclusivo incontro-scontro del poeta con il suo demone. Di qui l'insorgere, accanto a un dettato sempre fermo e teso, di un tono più riflessivo, più ragionato, più racchiuso nella coscienza del proprio rapporto con la realtà: « *Lascia che mi*

*sia triste ricordare | il mio viso incrociato dalle rughe migranti, | un sorriso lontano in estasi mulinanti | tra i castagni e la macina; | il mio sguardo addolcito dai tiepidi equilibri | delle nuvole appese sul deserto | di città perigliose sulle frane | e infiorate d'aconito. | Forse erede di me dietro lo schermo | rosato delle mani un fanciullo inclemente | immette il piede freddo come il prisma | nei cieli siderali travolgendo ».*

In fondo, il risvolto della scommessa è rappresentato proprio dalla necessità di recuperare la realtà dai « cieli siderali » e restituirla alla poesia senza cedere alle circostanze. Non è senza significato che *Un brindisi* sia il libro più tormentato dell'intera opera luziana, quello su cui il poeta è ritornato di più nel corso del tempo, modificandone il disegno originario con cambiamenti strutturali e varianti stilistiche al fine di raggiungere il giusto equilibrio fra necessità e circostanza (la documentazione di questo lavoro è esemplata nel confronto fra l'edizione del 1946 e quella che compare nel volume *Il giusto della vita* che raccoglie tutte le poesie fino al 1960). Infatti quando Luzi esprime i suoi dubbi sulla poesia di circostanza, lo fa avendo presente la sostanziale differenza esistente sul piano poetico fra necessità e circostanza, e quindi la conseguente distinzione fra una poesia nata dalla necessità e quella originata dalla circostanza. Ed è proprio in questo senso che egli tenta l'affresco allegorico di *Un brindisi* che, nelle sue intenzioni, dovrebbe essere « una prefigurazione, tra allucinata e orgiastica, del dramma della guerra che mette a soqquadro il falso olimpo o giardino d'Armida in cui molti credevano di vivere ». Per ammissione dello stesso Luzi, dunque, lo spunto di *Un brindisi* è di circostanza: rappresentare la condizione umana stravolta dalla guerra; ma la necessità interiore lo spinge a darne una immagine poetica non meramente descrittiva bensì prefigurata, allegorizzata: « *Fra le rose d'Armida un guerriero è sfiorito, sotto i salici cupidi di vento | una donna dagli occhi troppo gravi | piangeva il suo passato indifferente... ».*

Il brindisi luziano si carica infatti di grandi e duplici significati, anzi della necessaria ambiguità di cui parlava Empson: da un lato abbiamo le immagini del disastro universale a cui l'uomo assiste impotente e silenzioso: « *Silenzio della terra, bocche, bocche | cucite dalle lacrime: e la morte | chiusa e configurata nel silenzio | della fronte dell'uomo sotto il cielo compatto... ».* Dall'altro abbiamo il poeta con il proprio linguaggio e la propria cultura che finora lo hanno sostenuto, ma che di fronte a tanto disastro sembrano svanire e perdersi nel processo di svuotamento e di orrore che il mondo sta vivendo: « *Dolori informi, grida, preghiere inoggettive! | Dimenticata splende nella polvere | degli angoli la madre inaridita, | la sua voce cattolica prodiga di speranze, | il nero del suo sguardo di rondine tramortita, | il tenore continuo del suo latte già livido | rapito dal furore della notte, | il suo corpo squassato e in un riverbero | luminoso ritrattosi nell'ombra ».*

In questo contesto l'atto del brindisi può voler significare augurio, ma anche voler alludere a un addio. Ebbene, a nostro avviso, il brindisi luziano sembra raffigurare nella sua drammatica allegoria una specie di ultima cena, in cui si celebra un rituale al quale

nessuno può sottrarsi, tanto meno il poeta che vi è spinto da un destino (il progresso spirituale) a cui nulla può impedire di adempiersi. Tutta una cultura paga in questo *toast funèbre* contemporaneo lo scotto della propria illusione di essersi costituita in realtà (« il falso olimpo ») e di aver offerto, in quanto tale, una alternativa alla vita (il « giardino d'Armidia »). E nel brindisi si sente tutto il peso dello scacco, l'angoscia di una situazione senza via d'uscita: i giochi sono ormai fatti, resta soltanto la coscienza della propria impotenza e sofferenza: « *Ma tu persa trascorri, anima mia, | al di là dei tuoi termini sfioriti, | brama la rosa neutra dei paesi | dimenticati all'orlo delle strade deluse, | di là dalle stagioni una rosa continua, | rosa fissa nell'etere e indivisa | pencolante tra notte e giorno, grano | di calme primaverae inattuate, | di giardini possibili nel vento* ».

Ma più che illudersi di aver trovato la ragione del dramma di tutti rifiutando semplicisticamente il passato, Luzi spinge invece all'esame di coscienza, a interrogarci se una ragione di tale dramma non sia da ricercare innanzi tutto in noi stessi. L'invito non è esibito (e qui diventa quasi d'obbligo ricordare il differente e più scoperto atteggiamento di Quasimodo o di Gatto), ma sotteso nel tono di alcune delle poesie che seguono l'esperienza fondamentale di *Un brindisi*: pensiamo, ricordando per esempio, le soluzioni immaginose di *Città lombarda* in *Avvento notturno*, al rapporto partecipe fra la città come luogo di distruzione e di dolore e l'io-poeta in *Quais* (« Occhi attizzati fissi negli stagni, / volti usati a compiangersi, città / città della terra quando un grido / di ruggine e di sangue si solleva / dietro il carro dell'Orsa inascoltato! / Io sempre vi udrò piangere / desolate nel buio alle mie spalle... ») e in *Viaggio* (« Non dai vetri, di là dall'Acheronte / i vostri occhi mi guardano, città, / spere di visi languidi alla fronte / rotanti nella livida fuliggine. // Sono io il vostro pianto trattenuto, / quel gemito rientrato nell'informe, / io per un attimo, io sopravvenuto: / poi la tristezza vestirà altre forme »); e, ancora, al dignitoso e virile ricordo di un tempo passato ma non perduto in *Memoria di Firenze* (« E quando resistevano / sulla conca di bruma / le tue eccelsi pareti sofferenti / nella luce del fiume / tra i monti di Consuma, più distinto era il soffio della vita / intanto che fuggiva... »), ma soprattutto in certi passaggi significativi e rivelatori di *Ritorno* (« non diversi da allora »; « i giardini d'amore vietati dal tempo »): « *Chi coglie le uve funebri | ed il fuoco dei pampini ai giardini | di Giudecca là sull'acqua nebbiosa | dove affondano i tralci? | Sotto più grave cielo ritorniamo | non diversi da allora | a guardare fra i grappoli le statue | e le navi del nord illuminato | vaghe per la laguna; | ed ancora per quanto sia passato | un secolo di noia, con vermiglia | voce ascoltiamo stridere gli uccelli | da verande di rose | e ancora per la strada conosciuta | ci volgiamo incerti a guardare le aiuole | immobili e riflessi nei canali | i giardini d'amore vietati dal tempo* ».

Per il poeta, dunque, il riscatto è rappresentato solo dalla forza della propria parola. E ancora una volta possiamo constatare come nella poesia di Luzi la crisi non diventi negazione, chiusura irrimediabile, ma generatrice essa stessa di poesia. Il disastro, la solitudine, la morte che tramano la realtà trovano nella parola una forza rappresentativa di

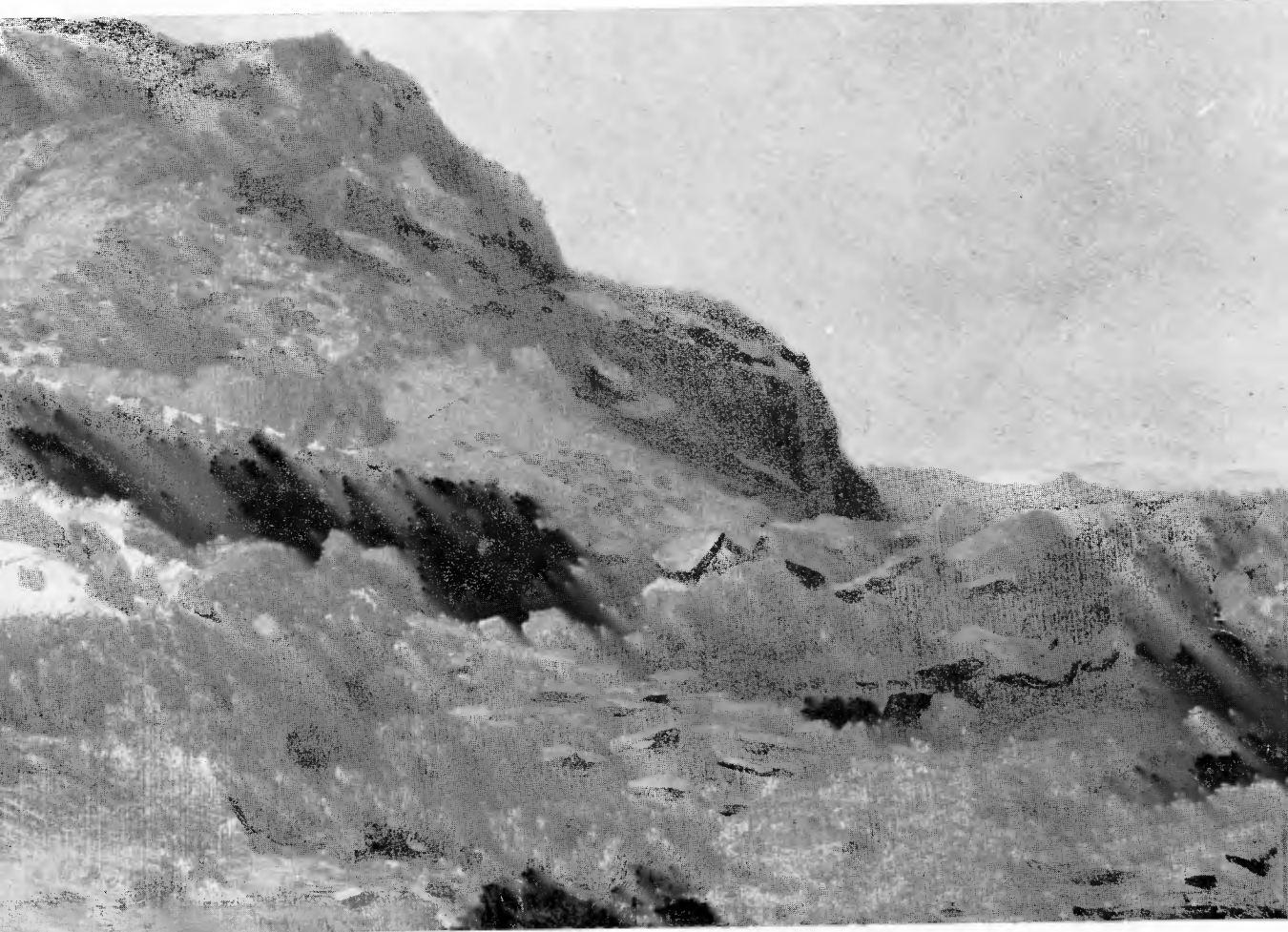
denuncia e di riscatto; e la stessa crisi della cultura, che è il catalizzatore più sensibile di tale disagio, si trasforma in tema poetico e in apertura culturale come rivelano i versi che chiudono *Un brindisi*: « Forse in un giorno estremo un'improvvisa | malinconia vi renderà la voce, | grata s'evocerà qualche figura | mobile più mobile del mio spirito | che il mio spirito possa perseguire ».

In un momento in cui mille sollecitazioni nuove e di diversa natura sembrano stimolare e incentivare la vita letteraria, Luzi continua a guardare alle costanti di fondo delle esperienze culturali europee che avevano marcato una stagione e costituito l'impalcatura di una costruzione che a un certo punto pareva realizzabile. Il recupero del romanticismo, nell'accezione datane da Béguin e da Raymond in due libri capitali per la cultura europea, *L'âme romantique et le rêve* e *De Baudelaire au surréalisme* (e in questo senso va considerato con estrema attenzione il saggio *La polemica romantica in Italia* originato dalla lettura dell'antologia *Discussioni e polemiche sul Romanticismo* a cura di Bellorini); dell'« idea simbolista », captata dapprima nei meandri dell'opera mallarmeana con lo *Studio su Mallarmé* e nella traduzione di Coleridge e successivamente esemplata nell'antologia omonima che, non a caso, si apre proprio con il poeta inglese; dell'avventura surrealista come scommessa di vita e di poesia (quanto Eluard non trapela dialetticamente dai versi luziani!); il recupero, dicevamo, di queste esperienze europee, oltre al consueto dialogo con i nostri classici (la contrapposizione, non in chiave desanctisiana, di Dante a Petrarca in *L'inferno e il limbo*, la presenza del Foscolo, specie quello delle *Grazie*, e di Leopardi), e la loro proiezione in una realtà e un mondo diversi, danno al discorso luziano una tensione nuova senza tuttavia farlo uscire dal suo alveo naturale. È qui che si riflette il significato della continuità luziana, vale a dire proprio nel punto esatto in cui altri giocavano la carta della rottura. Tutte le suggestioni, tutti i temi che sostengono la poesia impegnata del dopoguerra sono presenti, come abbiamo visto, anche in quella di Luzi. Ma è il contesto che è diverso: Luzi non si abbandona al descrittivismo impegnato di stampo neorealista, ma si impegna in una continua invenzione stilistica; il suo linguaggio parte sempre, e rigorosamente, da un dato della realtà, anzi, della natura, ma nel corso del processo formale trasforma questo dato reale in un dato poetico; ed essendo cosciente dell'inferiorità del suo fare poetico rispetto alla natura, egli non cerca di appropriarsene riproducendola *tout court*, ma di farla rivivere, di restituirle, attraverso il linguaggio, la sua ricchezza e la sua verità. Ed ecco che lo stesso linguaggio, apparentemente ormai lacerato e quasi inutile, ritrovare a poco a poco la sua unità e la sua forza rappresentativa.

Una manifestazione evidente di questo atto d'amore nella poesia la troviamo in *Quaderno gotico*, dove il tema unico e costante è dato proprio dall'amore. Apparso nel 1947, ma scritto nel 1945, *Quaderno gotico* è dunque il primo documento poetico luziano del dopoguerra. Pur senza lasciarci suggestionare dalle date in sé (e a questo proposito Luzi osserva che si tratta di « un'astrazione ideale » e che « i trapassi storici avvengono in modo più capillare e segreto di quanto un episodio, sia pur capitale, e una data possono esprimere »),



3 - Carlo Mattioli: *Dal cestino del Caravaggio* (1973)



4 - Ernesto Rayper: *Paesaggio* (1863)



tuttavia non si può fare a meno di considerare questo canzoniere amoroso oltre che inserito nell'arco dell'intera opera di Luzi, anche in rapporto al tempo storico in cui è nato. A nostro avviso, infatti, *Quaderno gotico* si presta a una duplice possibilità interpretativa: da un lato, quella che vede il poeta abbandonarsi all'esperienza dell'amore (« L'immagine fedele non serba più colore / e io mi levo, mi libro e mi tormento / a far di me un Mario irraggiungibile / da me stesso, nell'essere incessante / un fuoco che il suo candore rigenera ») e, dall'altro, quella che può trasferire questo fatto strettamente privato in una dimensione universale (« Assunto nella gelida misura delle statue, / tutto ciò che appariva ormai perfetto / si scioglie e si rianima, la luce / vibra, tremano i rivi fruttuosi / e ronzano augurali città »). Ed entrambe ci paiono giustificate e plausibili: basta pensare a come si è andata articolando l'esperienza poetica di Luzi: se, poi, vogliamo ancora sottolineare la continuità del suo progresso spirituale, *Quaderno gotico* costituisce un probante elemento di prova, ma anche una conferma che la poesia può essere in sintonia con i tempi pur salvando le proprie ragioni di autonomia.

Ritorniamo, allora, alle date: 1945-1947. Siamo in un periodo di generale estroversione letteraria, di esaltazione per i tempi nuovi e per la rinascita della vita a cui lo scrittore partecipa con generosa illusione come uno degli attori protagonisti. Ma all'*engagement* più dichiarato e all'esibizione pubblica più evidente fa riscontro un altro tipo di partecipazione più interiore, più raccolta nell'ambito del privato, come testimonia appunto l'esperienza di *Quaderno gotico*. Luzi infatti non rimane al di fuori di questa speranzosa euforia, ma il suo esservi dentro è da poeta e il suo modo di rappresentarla è in forma allegorica cantando l'amore e la vita dopo aver visto tanto da vicino la morte. Questa è la differenza fra *Un brindisi* e *Quaderno gotico*. Ma a marcare ancor più lo scarto ideologico fra i due libri è soprattutto la diversa disposizione del poeta, la sua disponibilità a mettere in gioco un suo discorso privato senza lasciarsi attrarre dal variegato gioco della schermaglia simbolica. *Quaderno gotico* evoca molte suggestioni culturali, anzi, diciamo che dal punto di vista tecnico è un raffinato esempio di cultura poetica. Ma è il linguaggio di Luzi che sta entrando con quest'opera in una fase nuova: tende cioè a lasciar cadere le sue più straordinarie accensioni verbali per far posto alla riflessione e al dialogo; se prima d'ora il poeta trasformava in simboli ed emblemi tutte le immagini che la sua vena inventiva faceva affiorare alla superficie del linguaggio, adesso egli cerca piuttosto di dar loro, attraverso il dialogo e la riflessione, una forma, un volto. Di qui il tono eloquente e alto che pervade ancora certi passaggi di *Quaderno gotico* (« Oscillano le fronde, il cielo invoca / la luna. Un desiderio vivo spira / dall'ombra costellata, l'aria giuoca / sul prato. Quale presenza s'aggira? »); « Dall'incubo alle lucide promesse / ancora sconosciuta, non ancora / caduta nel cospetto dello spirito / incalzavi il futuro con fuochi di vittoria / pari a quelle potenze inquiete il cui trionfo / è un incombere eterno sopra il cuore »), ma in cui si insinua già la disposizione colloquiale e interlocutoria, la necessità di dialogare con un « tu » reale anziché astrarsi

nell'assoluto (« Sei tu, l'attesa non è stata vana. / Sei venuta fin qui dove la pioggia / affumica e s'allontana... »); « Ah sei tu che hai sfiorato lesta il cielo / della sera... », « Sei passata di là dove la rondine / s'avventa nella via ... »). E non è che per questo mutamento di tono la poesia luziana perda in intensità, poiché essa continua a essere nei suoi vari passaggi il riflesso di un'esperienza di vita tradotta in poesia. In questo senso *Quaderno gotico* con il suo carattere quasi diaristico di trascrizione di una esperienza d'amore lungamente attesa (« L'alta, la cupa fiamma ricade su di te, / figura non ancora conosciuta, / ah di già tanto a lungo sospirata / dietro quel velo d'anni e di stagioni / che un dio forse s'accinge a lacerare »), intensamente vissuta pur nelle sue alterne vicende (« Fremito, donde scaturisse, gorgo / che risaliva in me muto, insistente / e alternava vertigine e pietà / d'esistere, muoveva spesso il pianto. / Quando verso l'estremo della febbre / l'incubo era svampato già in un sogno / e in una fissa apparizione, a un tratto / eri tu, respiravi qui presente. / Hai varcato la pioggia rara, il cielo / vivo, fragile sotto i freddi fulmini, / ti sei abbattuta qui come la rondine... / presto ti sei confusa col colore / dell'anima. Così dopo una pura, / una primaverile lunga attesa / appare sulla soglia una figura / vivida che si spegne in una stanza »), fa da ponte al passaggio da una visione simbolica e allegorica della poesia a un discorso di tipo esistenziale più portato a un rapporto diretto del poeta con le cose e con il mondo.

Pur con queste mutate sembianze e in questa prospettiva così diversa, il mondo luziano va recuperando dopo la lacerazione di *Un brindisi* una sua fisionomia: il dialogo con esso a poco a poco si ripropone; recupera la sua forza critica e trova il poeta non già chiuso in se stesso a curare le proprie ferite ma piuttosto impegnato a sostenere la sua parte di testimone del proprio tempo. A suggerire questa immagine, già implicita in tutto il nostro discorso ma non ancora ben definita, di un Luzi a suo modo impegnato, sono due libri che appartengono ormai alla sua maturità di scrittore: *Primizie del deserto* e *Onore del vero*. Parlare di impegno a proposito di Luzi può sembrare quasi un controsenso, specie se continuiamo ad accettare le definizioni più correnti di tale nozione; ma, se appena usciamo dalle strette di certe categorie in cui ci hanno obbligati alcune discutibili e aprioristiche prese di posizione ideologiche, dall'*engagement* socio-politico al terrorismo neoavanguardista, e cominciamo a considerare l'impegno da un punto di vista meno settoriale ed esclusivo, allora non sarà difficile capire la particolare natura dell'impegno luziano tutto giocato su motivi interiori, mai proiettato all'esterno ma sempre ricondotto all'interno; così come il suo essere all'avanguardia non è nella ricerca di effetti verbali, di cui il *pastiche* e l'asintattismo sono tra le manifestazioni più evidenti, ma nell'approfondimento continuo dei propri temi e nella continua ricerca di una dimensione spirituale che gli consenta un rapporto dialettico con la natura.

Esaurita la generosa illusione del dopoguerra, rientrata la vita nel canale della più vieta *routine*, lo scrittore si trova di nuovo ad attraversare una terra che sta ritornando desolata

moralmente: infatti la povertà non è nelle cose, anzi siamo ormai alle soglie del boom, ma negli animi, depauperati come sono di ogni interesse e passione. Con *Primizie del deserto*, apparso nel 1952, Luzi comincia a farsi interprete di questa condizione umana esistenziale che vede l'uomo dominato dalle cose anziché dominarle, preda della propria desolazione spirituale che non gli consente nemmeno la disperazione dell'angoscia ma solo un sentimento di pietà: « *Riconosco la nostra patria desolata | della nascita nostra senza origine | e della nostra morte senza fine. | È questa, l'avevo chiamata il caso, | l'avevo chiamata l'avventura | o la sorte o la notte o con quei nomi | inquieti che mi dettava l'angoscia, | non la pietà che penetra, che vede.* ».

Luzi sembra che faccia qui non solo un inventario morale ma anche culturale (si noti la significativa sequenza di certi termini che hanno tutti un preciso riferimento a poetiche e a situazioni culturali: « il caso », « l'avventura », « la sorte o la notte ») delle illusioni che avevano sostenuto l'idea base della letteratura come vita e sostenuto un ruolo importante nella formazione della sua poesia. Partendo da questa presa di coscienza caratterizzata dal passaggio dall'« angoscia » alla « pietà », che non è solo un passaggio psicologico ma anche ideologico, Luzi imbastisce un discorso in cui si riflette una possibile autobiografia umana e intellettuale. L'« io », protagonista e attore di questo esame di coscienza, è una figura emblematica in cui potrebbe rispecchiarsi, se non riconoscersi, tutta una generazione. Quando Luzi scrive « *Vuoi darmi un nome, chiamami l'angoscia, | chiamami la pazienza ed il dolore | o l'abbandono o il tedio o l'afflizione | o altrimenti se esprimono parole | la certezza di quel che so. | E ne avevo cercato altrove il senso, | dovunque un volto ardeva visitato dalla luce del vento, non da questa | ch'è materia sensibile alla mano* » non interpreta solo per se stesso una condizione esistenziale, ma diventa la coscienza esemplare di una situazione che ci coinvolge tutti. Come scrive Salvi, Luzi « si è fatto produttore di storia letteraria presentandosi come esempio centrale e globale della mutata sensibilità storica ».

Nel bilancio luziano il discorso assume una cadenza a volte impietosa (« Ma nella voce tua s'aprono colli / pietosi e vie per dove ci s'immagina / desti in un'invincibile presenza; / di tutti i modi tristi di durare / ci siamo noi raccolti in questo, certo / il più tremendo, che non spera quiete »), a volte anche crudele, al limite dell'auto-annullamento e del rifiuto del proprio essere storico (« Come facile, dice, fu la perdita, / o forse dice la rinuncia, / forse dice l'addio: / guarda il tempo dell'arancia sconcolato, / quello breve del mandarlo, / giorni che porto all'oblio, / grani che disperdo tramutando. / Di me non c'è traccia negli anni / se non come raccontano un viaggio / le impronte sulla sabbia d'un deserto ») per accentuare lo stato di inerzia spirituale in cui si dibatte l'io, cosciente, anche troppo, di trovarsi in una situazione chiusa ma senza per questo accettarla. Il momento più significativo ed emblematico di *Primizie del deserto* si trova senza dubbio nei versi di *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni* dove la « stasi » (si noti l'importanza anticipatoria che viene ad assumere nel contesto dell'opera luziana il titolo della prima parte di *Biografia a Ebe*) è confessata in tutta la sua drammaticità: « *Che spero, che ti riprometti, amica, | se torni per così cupo viaggio | fin qua* ».

dove nel sole le burrasche | hanno una voce altissima abbrunata, | di gelsomino odorano e di frane? ||  
 Mi trovo qui a questa età che sai, | né giovane né vecchio, attendo, guardo | questa vicissitudine so-  
 spesa; | non so più quel che vollen o mi fu imposto, | entri nei miei pensieri e n'esci illesa. || Tutto  
 l'altro che deve essere è ancora, | il fiume scorre, la campagna varia, | grandina, spiove, qualche  
 cane latra, | esce la luna, niente si riscuote, | niente dal lungo sonno avventuroso ».

Per caratterizzare il significato che questi versi hanno finito per assumere nel contesto della poesia italiana contemporanea, potremmo ricordare quello che scrive Seroni a proposito di Montale in *Vent'anni di poesia italiana* che con *Le occasioni* « investiva in pieno la crisi della cultura borghese »; e la critica, di fronte al libro montaliano, sentiva che in quei versi era racchiuso « il dramma di una generazione di intellettuali che non riuscivano a trovare la loro strada, che non potevano riconoscersi negli "altri", perché da troppo tempo s'erano persi quei contatti che sempre dovrebbero legare gli intellettuali a tutti gli altri uomini che lavorano e lottano ». L'interpretazione data da Seroni in chiave storica e politica del significato delle *Occasioni* può essere applicata solo latamente all'esperienza luziana. Eppure, in una situazione storica e in un contesto sociale e politico diversi, *Primizie del deserto* ripropone in pieno il dramma del poeta che si trova immerso in una crisi analoga, anzi, sempre nella stessa crisi che non ha ancora trovato uno sbocco possibile e, forse, è diventata ancor più grave dopo la caduta delle generose illusioni del dopoguerra. Siamo di fronte a una dimensione contemporanea del tedio leopardiano, ma con una componente attiva che è data dalla coscienza critica e dal distacco oggettivo con cui il poeta registra la « vicissitudine sospesa ». Una sintesi emblematica, questa, che svela la sua efficacia rappresentativa e poetica nell'accostamento tra un termine così carico di moto interiore come « vicissitudine » e « sospesa » che, invece, ne blocca immediatamente il senso sul piano dell'immobilità; e il contrasto che ne deriva non fa che accentuare la contrapposizione fra un movimento interiore continuo, il progresso spirituale dell'uomo, rispetto all'inerzia delle cose.

Il punto d'arrivo di questo tormentato processo creativo, caratterizzato in ogni sua tappa da elementi significativi e determinanti, è dato da *Onore del vero*. Il discorso di Luzi giunge con questa nuova raccolta, uscita nel 1957, a un grado pressoché definitivo e risolutivo sia dal punto di vista tematico che stilistico. L'apertura e la presa di coscienza sul piano esistenziale del ruolo del poeta, l'assunzione del paesaggio come elemento determinante e struttura portante del discorso, l'acquisizione di una misura stilistica ormai indirizzata al dialogo e alla ricerca del « tu » interlocutorio, già anticipate con risultati notevoli in *Primizie del deserto*, si rafforzano in *Onore del vero* e completano il quadro di questa intensa stagione poetica. Parlare quindi di questo libro come del punto terminale di una esperienza, ha una sua ragione d'essere ed è giustificato in quanto esso si situa in un punto preciso del progresso spirituale luziano dove confluisce, coagula, si realizza una maturazione umana e poetica che si è tradotta in linguaggio e si è fatta stile. Quel secondo tempo

luziano a cui accennavamo e che da *Un brindisi* conduce a *Onore del vero* sta per concludersi, ma dopo aver gettato le premesse per altre e nuove aperture. Come « l'uomo del faro » di *Sulla riva*, anche Luzi « esce con la barca, / scruta, perlustra, va verso l'aperto » di una nuova dimensione stilistica. Se di conclusione si può parlare, dunque, è nel senso di accertare il mutato registro dello stile nei confronti del passato. Infatti la manifestazione linguistica più rilevante di *Primizie del deserto* e *Onore del vero* consiste nella assoluta originalità del dettato poetico in cui bisogna registrare, da un lato, la definitiva scomparsa di stilemi e moduli ermetici e, dall'altro, l'assenza di quelle cadenze liricheggianti, di quegli indugi elegiaci e neo-crepuscolari che hanno contrassegnato la stagione del post-ermetismo. Il linguaggio luziano di questi libri, che Barberi Squarotti ha puntigliosamente analizzato nelle sue componenti strutturali, è la conferma sul piano stilistico della validità della suggestiva ipotesi critica e di poetica contenuta in *L'inferno e il limbo*: il rifiuto di entrare nel limbo petrarchesco per calarsi nell'inferno dantesco. È qui che il poeta ha interiorizzato fino al più estremo grado la propria visione del mondo e dell'uomo per poter poi cercare di incamminarsi in modo non velleitario (questo è un po' il senso di un libro di polemica poetica come *Tutto in questione*) lungo « questa strada sconosciuta / da me a te, da me agli altri ».

Il cammino documentato in *Onore del vero* è tutto in direzione degli « altri »: verso figure umili, niente affatto epiche, incontrate o intraviste su sfondi particolari come « lungo il fiume » (« Se t'incontro non è opera mia, / seguo il corso di questo fiume rapido / dove s'insinua tra baracche e tumuli. / Son luoghi ove il girovago, flautista / o lanciatore di coltelli, avviva / il fuoco, tende per un po' le mani, / prende sonno; il vecchio scioglie il cane / lungo l'argine e guarda la corrente / e l'uomo in piedi sulla chiatta fruga / il fondo con la pertica e procede / ore e ore finché nelle casupole / sulla tavola posano le lampade »); o nell'« osteria » (« Son dietro questi vetri d'osteria / uno che un nome effimero distingue / appena, guardo. La mattina scorre / invade a grado a grado l'antro. L'oste / numera, scrive giovedì sul marmo, / la donna armeggia intorno al fuoco, sbircia / verso la porta se entra l'avventore. // Seguo la luce che si sposta, il vento; / aspetto chiunque verrà qui / di fretta o siederà su queste panche. / Il bracconiere, altri non può essere / chi s'aggira per queste terre avere / dove la lepre a un tratto lampeggia, / o il venditore ambulante se alcuno, / raro, si spinge fin quassù alle fiere / ed ai mercati dei villaggi intorno. / Altri non è da attendere. Chi viene / porta e chiede notizie, si ristora, / riparte in mezzo alla bufera, spare »); o, ancora, in un paesaggio che si staglia impervio nella sua nudità naturale e nel suo essere tutt'uno con il tempo (« Il temporale rotola sull'Umbria, / copre i suoi orridi felici, stende un velo / sui monti che digradano nei monti, / si perde. Il tempo è qui come là, vuoto, / stacca passo da passo in queste vie / ripide, unisce gesto a gesto, mentre / nelle piazze la maschera dà acqua / e la rondine falcia a pieno petto / alle origini della pioggia i venti »): in definitiva, un paesaggio essenzialmente « umano », questo che Luzi fissa sulla pagina, e che solo « per assenza d'amore / appare disunito e strano ».

Arrivata a questo stadio, la poesia luziana rivela ancor più il carattere ammonitorio e profetico di un discorso che trasforma i dati fisici della realtà in elementi metafisici, come suggerisce Barberi Squarotti. In *Onore del vero* tutto sembra soggiacere a una scarnificazione quasi ossessiva per giungere all'essenziale, per recuperare nell'uomo e nella natura quel tanto di naturalezza nascosta e segreta che ancora resiste alle sollecitazioni del compromesso, dell'innaturale, dell'insincero. La *Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo* è un esempio significativo di questa vocazione quasi francescana che la poesia di Luzi sembra qui manifestare: una vocazione d'umiltà che trova conferma anche nel linguaggio, apparentemente impoverito, quasi prosastico, ma che riecheggia a nostro avviso il tormento interiore di certi mistici medievali (si veda l'inizio di *Las animas*: « Fuoco dovunque, fuoco mite di sterpi, fuoco / sui muri dove fiotta un'ombra fievole / che non ha forza di stamparsi, fuoco / più oltre che a gugliate sale e scende / il colle per la sua tesa di cenere, / fuoco a fiocchi dai rami, dalle pergole ») e richiama il senso di certa pittura, specie quella senese, del Trecento. Dalla fusione di questi elementi, qui fin troppo schematizzati, emerge in tutta la sua evidenza sia l'originalità tematica e stilistica del tessuto poetico luziano sia la natura della sua risposta interiore al furore esteriorizzante contemporaneo e alla storia intesa come unico punto di riferimento e metro di giudizio. Opponendo al corso della storia la vicissitudine di un destino (si veda in *Tutto in questione* la polemica con Pasolini), Luzi dimostra di voler cercare soprattutto in se stesso la ragione del suo essere un uomo e poeta nel proprio tempo (si leggano certi passaggi di *Nell'imminenza dei quarant'anni*: « Si sollevano gli anni alle mie spalle / a sciami. Non fu vano, è questa l'opera / che si compie ciascuno e tutti insieme / i vivi i morti, penetrare il mondo / opaco lungo vie chiare e cunicoli / fitti d'incontri effimeri e di perdite / o d'amore in amore o in uno solo / di padre in figlio fino a che sia limpido »): per questo egli rifiuta la più facile soluzione del canto e dell'elegia, riesce a « vincere intimamente il suo petrarchismo », con tutto ciò che tale scelta significa, e consegna, con *Onore del vero*, la testimonianza di un'esperienza che si distingue nella poesia italiana del Novecento per la sua intensità poetica e per il suo rigore intellettuale e morale.

Con *Onore del vero* Luzi ha concluso il proprio viaggio a ritroso nei meandri dell'anima (« E detto questo posso incamminarmi / spedito tra l'eterna compresenza / del tutto nella vita nella morte, / sparire nella polvere o nel fuoco / se il fuoco oltre la fiamma dura ancora ») e iniziato, come abbiamo già potuto rilevare, un nuovo viaggio verso gli « altri ». A questo punto si va anche delineando nel tessuto poetico luziano una situazione stilistica e tecnica diversa e, in un certo senso, anche insospettata: a quel « tu » che è stato il suo interlocutore indiretto e il destinatario delle proprie riflessioni, Luzi comincia ora a porre delle domande dirette e a intessere un dialogo che via via si allarga fino a diventare la costante strutturale più evidente della sua ultima poesia esemplata in *Dal fondo delle campagne*, *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*. E in questo contesto di rinnovamento che tocca

sia il linguaggio sia la stessa tecnica compositiva, non apparirà casuale che *Ipazia*, il suo libro più recente apparso nel 1972, sia un'opera teatrale (altra indicazione a questo proposito da non trascurare è rappresentata dalla traduzione del *Riccardo II* di Shakespeare): il teatro, infatti, sembrerebbe costituire l'approdo, se non più naturale, almeno abbastanza congeniale, al fare poetico luziano che ha ormai variato gli schemi chiusi di un tempo in un discorso dialogico aperto e che trae dalla lingua comune, quando non addirittura dal parlato, le fila che tramano una tessitura poetica assolutamente nuova. Depurato da tutti i condizionamenti di una cultura che, come quella ermetica, puntava a un tono alto dei « cieli siderali », il linguaggio luziano si affida adesso a un tono più misurato, piano, colloquiale, ma ravvivato da un'organizzazione sintattica estremamente ardita del verso che infonde a tutto il discorso poetico un'intensità determinante.

La novità luziana è però la spia di un fenomeno più vasto che riguarda praticamente tutta la poesia italiana del dopoguerra: alludiamo al deterioramento dei moduli stilistici della tradizione novecentesca che proprio nel « magma » luziano tocca uno dei punti estremi e radicali. Infatti la conferma di questo processo in atto fin dal 1945 non ha, come potrebbe sembrare, i suoi momenti culminanti nella reazione contenutistica del neorealismo post-bellico da un lato, e nell'eversione linguistica e formale della neo-avanguardia degli Anni Sessanta dall'altro, ma piuttosto in alcuni testi di poeti legati all'ermetismo, come appunto quelli ultimi di Luzi; o di altri che, seppure non coinvolti direttamente in quella esperienza, ne sono stati tuttavia in una certa misura condizionati e in questo caso pensiamo all'evolversi della poesia di Sereni culminato in *Gli strumenti umani*; o, ancora, nell'isolato discorso di un Caproni e di un Zanzotto. Il modo in cui questo processo si è avviato e articolato presenta, a nostro avviso, punti particolarmente stimolanti per un discorso critico che si ponga l'obiettivo di cogliere gli aspetti innovatori di una poetica che non vuole essere tanto una dichiarazione di rifiuto, ma rappresentare piuttosto un'alternativa. Anche se apparentemente con l'atto di negare validità a una tradizione si tende a mettere fuori gioco il linguaggio poetico del passato per proporre uno nuovo, questa operazione si è rivelata nel complesso un puro artificio esteriore che si è esaurito nella sua stessa negazione e non ha fatto che esasperare uno stato di rottura senza via d'uscita. Se questo è stato a suo tempo il dato più evidente della poetica neorealista (si ricordi per la sua esemplarità la storia della rivista « Momenti »), oggi basta sfogliare l'antologia dei « novissimi » per constatare in quale breve lasso di tempo si sia usurata la loro proposta poetica; e, in sede critica, leggere l'*Introduzione* che Sanguineti ha apposto alla sua antologia *Poesia del Novecento* per rendersi conto della parzialità tendenziosa di una idea di poesia tutta giocata, interessatamente e *pour cause*, sulla tastiera espressionistica.

L'alternativa che Luzi propone con *Dal fondo delle campagne* del 1965, *Nel magma* nell'edizione definitiva del 1966, *Su fondamenti invisibili* del 1971, rappresenta, a nostro avviso, una delle poche autentiche indicazioni poetiche di questi anni. Anche se il suo discorso at-

tuale è ancora *in fieri* e affidato a un linguaggio in divenire, tuttavia questo insieme di opere costituisce un blocco univoco e significativo, con passaggi ben definiti che autorizzano a parlare di una nuova fase della poesia luziana così come in precedenza si sono enucleate altre fasi e altri tempi. In questo quadro prendono maggiore risalto *Nel magma* e *Su fondamenta invisibili*, mentre *Dal fondo delle campagne* è invece, come certi altri testi luziani, un libro di transizione che affonda le sue radici nelle esperienze passate ma che, nello stesso tempo, già si protende verso altre situazioni. Ancora legato per molti aspetti alla ricerca interiore di *Onore del vero* («Anni, ancora, che quanto viene offerto / sotto la specie del dolore / tarda a farsi vita vera. // Per anni e anni / la vita segue la vita / con la facoltà che ha l'ombra // mentre scorre il fiume, / mentre il filo d'erba trema / tra pala e pala della falciatrice // e l'uomo appena uscito dalla prova / integro o privato del suo bene / solleva il capo fino al nuovo colpo») e al momento fondamentale della presa di coscienza della necessità di proiettare all'esterno, verso gli «altri», un discorso a lungo trattenuto («Sono tempi che inquietano i testimoni, i martiri. / L'errore cresciuto sull'errore / s'eresse a mio calvario, / diventò mia croce. / Ed altri, troppo più di quanti possono / far luogo nella mente a questo arcano / ed ammettere questa prova atroce, / chi più chi meno, / chi più chi meno, ebbe di che piangere, / feriti o usciti indenni, uomini duri / di cuore o padri teneri coi figli / allevati, seguiti col pensiero / giro su giro lungo la montagna aggrondata. // Servii, feci quel che stava in me. / Più d'una volta fui bene avvisato, scrutai lo stare all'erta dei guardiani, / presi cuore, mi strinsi contro i muri, / strisciai, misi piede nei granili, / detti pane. // Fu poca cosa; poca / per non morire indegni, meno ancora / per vivere da uomini e uscir fuori dal bando. / Ma fui certo che il bosco / non è senza via d'uscita. / Di più non era opera mia soltanto»), *Dal fondo delle campagne* rivela però in prospettiva una tensione più drammatica originata dalla volontà di misurarsi al cospetto degli «altri» con i grandi temi del dolore e della morte come appare evidente da certi passaggi di *Il duro filamento*: «“Passa sotto la nostra casa qualche volta, / volgi un pensiero al tempo ch'eravamo ancora tutti. / Ma non ti soffermare troppo a lungo”. La voce di colei che come serva fedele / chiamata si dispose alla partenza, / pianse ma preparò l'ultima cena / poi ascoltò la sentenza nuda e cruda / così come fu detta, quella voce / con un tremito appena più profondo, / appena più toccante ora che viene / di là dalla frontiera d'ombra e lacera / come può la cortina d'anni e fora / la coltre di fatica e d'abiezione / cerca il filo del vento, vi s'affida / finché il vento la lascia a sé, s'aggira / ospite dove fu di casa, timida / e spersa in queste prime albe dell'anno».

Non è solo un poeta diverso il Luzi che fissa qui il dolore per la morte della madre, ma anche un intellettuale diverso che osserva il mondo e segue l'avvicinarsi delle cose in modo critico e ne dà, sebbene non in chiave polemica, un giudizio morale. Questa attitudine, e il conseguente giudizio, trova *Nel magma* una realizzazione che, a nostro avviso, costituisce per la sua novità stilistica e strutturale (novità che non riguarda solo Luzi ma che si estende all'intero arco della poesia italiana), un deciso passo avanti rispetto alla



« summa » di *Il giusto della vita*. Ma più che in avanti, sarebbe più esatto dire di misura diversa: la riflessione non è certo una novità nella poesia di Luzi e nella poesia italiana (tutta l'opera di Montale, per esempio, può essere classificata come una continua riflessione), però *Nel magma* essa sfocia in dialogo disteso, dichiarato e non solo alluso dalle semplici aperture verbali come in *Nel caffè*: « *Ho seguito i tuoi successi* » riprende quella voce quasi gorgogliando. | « *Oh, non sono senza contrasti, ma ciò non ha importanza* » | mi schernisco io ed avvampo sotto la sua occhiata bianca. | « *Abbiamo avuto in sorte tempi duri | ma non fummo da meno anche se ne siamo un tantino empì* ». | « *C'è stato poco tempo per pregare...* » | « *Poco tempo infatti. Ma ho fiducia che l'azione | sia preghiera anch'essa pel futuro | ed espiazione del passato* » dice e arrossisce a sua volta | e in quel pudore lo rivedo meglio quale fu nell'infanzia ».

L'assunzione del dialogo come struttura portante della composizione determina nel discorso un andamento recitativo che si basa sul contrasto fra le interrogazioni e le domande, anche inquietanti, e le poche, incerte, sofferte risposte del poeta. Si legga *Il giudice*, ma soprattutto la parte centrale di *Ménage*: « *C'è qualcosa da cavare dai sogni?* » mi chiede fissando su di me i suoi occhi vuoti | e bianchi, non so se di seviziatore, in qualche villa triste, o di guru. | « *Qualcosa di che genere?* » e guardo lei che raggia tenerezza | verso di me dal biondo del suo sguardo fluido e arguto | e un poco mi compiangi, credo, d'essere sotto quelle grinfie. | « *I sogni di un'anima matura ad accogliere il divino | sono sogni che fanno luce: ma a un livello più basso | sono indegni, espressione dell'animale e basta* » aggiunge | e punta i suoi occhi impenetrabili che non so se guardano e dove. | *Ancora non intendo se mi interroga | o continua per conto suo un discorso senza origine né fine | e neppure se parla con orgoglio | o qualcosa buio e inconsolabile gli piange dentro* ».

Non si insisterà mai abbastanza su questo mutamento di tono in una poesia di derivazione ermetica come quella di Luzi, su questa apertura che sembra pertenerne quasi più alla prosa che alla poesia (ed ecco rimbalzare qui con grande evidenza e assumere una importanza insospettata la scrittura di *Biografia a Ebe*, a cui fa riscontro un altro libro quasi segreto di Luzi apparso nel 1963, *Trame*, in cui ha raccolto prose specie di carattere diaristico scritte in epoche diverse). Ma per Luzi la prosa non rappresenta un'altra dimensione di scrittura, un modo diverso per variare il gioco prospettico delle immagini, ma un tramite «per ricondurre il linguaggio della poesia a una nuova partenza o per dargli una più duttile e naturale articolazione». Al di là di questa osservazione di carattere tecnico, bisogna altresì considerare che la contaminazione prosastica apre a una tradizione stilistica ormai usurata dal tempo una prospettiva nuova, cioè quell'apertura sul mondo e sul reale che pareva destinata a realizzarsi solo attraverso mediazioni e allusioni, e mai direttamente. Nel suo evolversi, invece, il linguaggio poetico luziano ha finito proprio per approdare a questa rappresentazione diretta della difficoltà d'essere dell'uomo contemporaneo. Certo, in questo contesto le sfumature sono accentuate: Luzi non sembra misurarsi sul terreno dei grandi temi della polemica culturale e ideologica (come invece fa per esempio Sereni in *Gli strumenti umani*), è più schivo, più incline alla meditazione metafisica, lascia che il discorso abbia

uno svolgimento indeterminato, non precisa qual'è la partecipazione che gli chiedono i compagni incontrati lungo il Bisenzio e apparsi improvvisamente attraverso « la nebbia ghiacciata » che « affumica la gora della conca / e il viottolo che segue la proda ». Al perentorio « tu non sei dei nostri », egli risponde solo che è difficile spiegare, giustificare. Ma nella risposta all'esortazione che gli muove « uno d'essi » a riconoscere l'errore e a mutare atteggiamento, è racchiusa la tenace difesa di un mondo, di una vita, di una cultura: « *“ O. Mario ” dice e mi si mette al fianco | per quella strada che non è una strada | ma una traccia tortuosa che si perde nel fango | “ guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi | e accordi le sfere d'orologio della mente | sul moto dei pianeti per un presente eterno | che non è il nostro, che non è qui né ora, | volgiti e guarda il mondo com'è divenuto, | poni mente a che cosa questo tempo ti richiede, | non la profondità, né l'ardimento, | ma la ripetizione di parole, | la mimesi senza perché né come | dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine | morsa dalla tarantola della vita, e basta. | Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze, | e non senti che è troppo. Troppo, intendo, | per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni, | giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua mancanza umiliante ”. Ascolto insieme i passi nella nebbia dei compagni che si eclissano | e questa voce venire a strappi rotta da un ansito. | Rispondo: “ Lavoro anche per voi, per amor vostro ” ».*

La tensione a cui il poeta costringe il suo discorso è ottenuta, diremmo, con un abbassamento di tono determinato dall'uso del parlato, dall'assunzione nel testo di forme e moduli stilistici che riproducono l'andamento tipico della conversazione. Ma questo inserimento che viene a modificare la struttura della composizione luziana non comporta affatto un abbassamento di tono poetico. Semmai avviene il contrario, vale a dire che la poesia scaturisce intensa e drammatica proprio dall'impiego di queste parole, di queste forme lessicali e sintattiche che Luzi recupera nonostante la loro consunzione quotidiana in un discorso in cui assume grande importanza l'organizzazione ritmica del verso, che stacca e salva la poesia da una ripresa di tipo neo-crepuscolare o addirittura populistica (e perciò indica in che senso i poeti neorealisti avrebbero dovuto usare il parlato anziché sfruttarlo piattamente, non riuscendo così a valutare nella sua effettiva consistenza un simile cambiamento di rotta. E sì che la lezione di Pavese era lì ad ammonire, ma anch'essa fu travisata, non capita).

Il linguaggio che abbiamo visto ipotizzare e sperimentare con risultati così convincenti in *Nel magma*, è definitivamente acquisito in *Su fondamenti invisibili*. Libro aperto e chiuso allo stesso tempo (aperto per le possibilità che il nuovo dettato stilistico offre; chiuso per la sua determinazione tematica di poesia colta), esso ci rivela come il discorso luziano abbia ormai preso un andamento tipicamente recitativo (si osservino, per esempio, gli attacchi di *Il pensiero fluttuante della felicità* e *Nel corpo oscuro della metamorfosi* impostati sull'enunciazione del tema di fondo che sarà svolto nel corso dell'opera: « *“ Dammi tu il mio sorso di felicità prima che sia tardi ”* / implora, in tutto simile alla mia, una voce bassa / e fervida lungo i dedali del risveglio risonando »; « *“ La vita secondo il pensiero ci astrae*

dalle sorgenti del pensiero, / la vita secondo la vita / ci induce in errori e sofferenze da cui è impossibile la vita ” / mi rimanda la parete di un sogno / sognato da sveglio »). E si tratta di un passaggio stilistico e strutturale molto importante, definitivo, almeno per il momento, se pensiamo a come Luzi abbia sempre teso in passato a un discorso basato sull'essenzialità e sui rapporti analogici; qui, invece, esso si distende nella misura più larga e ariosa del poema: le immagini, le situazioni e, ovviamente, le riflessioni in cui il poeta interviene a stabilire nessi e a istituire collegamenti, si succedono e si articolano in un insieme che fa pensare a una sorta di affresco poetico, come avviene in *Nel corpo oscuro della metamorfosi* dove il tema di fondo della « trasformazione », assunto in senso lato e in tutte le sue implicazioni, è introdotto dalle immagini di una città su cui aleggia un'aria di tragedia (la Firenze alluvionata) per poi sfociare in una grande allegoria che ingloba il tempo e la storia, l'amore e la vita e la morte.

Se la novità di *Nel magma* era costituita dal sorprendente impiego in senso poetico del dialogo e del parlato e dal conseguente rinnovamento interno, in *Su fondamenti invisibili* l'aspetto nuovo è ancor più complesso e articolato, poiché all'innovazione tecnica si aggiunge un approfondimento tematico. La poesia di Luzi si è sempre nutrita di cultura, pur riuscendo a trovare una giustificata misura lirica; ma in questa fase più recente i grandi temi esistenziali sono assurti in primo piano e hanno assunto il ruolo di protagonisti. Nonostante ciò il discorso luziano non si è fatto astrattamente culto né si è spostato sul piano della metafisica, ma, grazie al rinnovamento linguistico che abbiamo già registrato e che qui si sviluppa e si arricchisce ulteriormente (valgano come esempio significativo certe notazioni ironiche assolutamente nuove nella poesia luziana: « “ C'è un futuro per l'uomo? ” non mancano / di domandargli i reporters. E incalzano / più esperti galoppini del problema, sociologi, ideologi, / preti faccendieri insofferenti del verbo »; « Possono i professori d'ortodossia di Pilsen / e le comari-bene loro consorti / decidere qual era il giusto comportamento, / giudicare l'uomo, ucciderlo nel cuore degli altri... »), esso si trova inserito nel vivo della realtà contemporanea di cui riesce a farsi testimone e interprete. Mai come in *Su fondamenti invisibili* Luzi ha compiuto un'operazione di cultura poetica: ha fatto cioè poesia sulla poesia, recuperando poeticamente i grandi temi che travagliano e assillano la vita dell'uomo contemporaneo attraverso l'uso di un linguaggio scarno, privo di concessioni liriche, anzi, con un linguaggio da cui traspare chiaramente il rifiuto di quella che potremmo chiamare la consolazione lirica. L'idea di progresso spirituale che ha sempre dominato la sua poetica ha condotto Luzi a un punto in cui il concetto di poetico non trova più il suo luogo deputato nella felicità espressiva di certi accostamenti, anche quelli più esasperati, o nello spessore lirico e affettivo di parole e immagini consuete, ma nelle cose che acquistano una loro concretezza poetica proprio per il fatto stesso che sono nominate e non isolate in un limbo in cui perdono la loro connotazione reale.

In questa nuova disposizione di Luzi gioca, a nostro avviso, una parte rilevante il rifiuto

ideologico del petrarchismo e, conseguentemente, del pregiudizio lirico che pure ha caratterizzato tutta la linea direttrice della poesia novecentesca; rifiuto che ci introduce invece in una dimensione diversa, in un inferno stilistico magmatico che ci porta lontano dalle aree battute e consuete del lirismo. Il richiamo qui va decisamente a Eliot, o, meglio, alla sua nozione di poesia. La presenza di Eliot nel contesto poetico italiano è viva, ma troppo spesso si è trattato di una pura traslazione formale che non toccava il fondo e l'essenza sostanziale del suo fare poesia. Luzi, invece, ha seguito una strada diversa: ha assunto la lezione eliotiana risalendo fino alla sua origine, ossia alla matrice dantesca, che è poi il vero archetipo di un libro come *Su fondamenti invisibili*. La nozione di poesia che a sua volta Luzi ci propone risale fino a quelle alte origini, al punto che se oggi esiste nel nostro panorama un poeta che possa essere definito « dantesco », questo è proprio il Luzi che nei suoi ultimi testi ha intrapreso un viaggio che non ha come punto d'arrivo l'empireo paradisiaco e la suprema visione di Dio, ma il centro dell'inferno dove si dibatte l'uomo contemporaneo con tutte le sue incertezze, delusioni, contraddizioni, sofferenze legate a quel dramma capitale e terribile che è la conoscenza. E si sa che conoscere presuppone appunto dolore e lotta ed esige quello stato di perenne combattimento con cui Luzi chiude *Su fondamenti invisibili*: « “ Non è così uniforme | il cammino della crescita ” | le dico invece e lascio che lei fonda | in due bolle turchine luce e lacrime | “ ben poco t'assomiglia la mola del mondo ”. Conoscenza imperfetta | anch'essa, non lo nego: | per specchio e in immagine, | dicevano un tempo | che invero non è tempo — segni | forse, spettri anche, pur sempre conoscenza. | | Ancora combattimento? — | mi scrutavano in viso | sui passi di frontiera. | — Ancora combattimento, ancora combattimento ».

Quale sarà il risultato di questa lotta che investe da un lato il problema del conoscere e dall'altro quello del fare poetico, non lo conosciamo ancora; ma dal combattimento emerge chiara una indicazione: che per Luzi il progresso spirituale è ancora in atto e che il destino non si è ancora compiuto.

## PETRARCA E I POETI D'OGGI PROBLEMI E ILLUMINAZIONI

da « Piccolo Pianeta Letterario », Redattore Adriano Seroni - in onda il 10 maggio 1974  
sul III Programma RAI

Intervengono: Maria Corti, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto e Antonio Porta.

CORTI — Si celebra quest'anno il sesto centenario della morte di Francesco Petrarca. Può essere l'occasione buona per riflettere su che cosa ha significato e significa il Petrarca nella poesia contemporanea, interrogando al proposito tre fra i più vivi e rilevanti poeti d'oggi, qui presenti: Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Antonio Porta. È senza dubbio interessante avviare, nei limiti di tempo che ci sono concessi, un dialogo che metta in luce il tipo di incontro che poeti assai diversi fra loro, e non tutti della stessa generazione, hanno avuto col Petrarca durante la loro formazione e l'eventuale influsso sulla prassi creativa. Poiché in passato la tradizione letteraria italiana si è tenuta più vicina al Petrarca che a qualunque altro poeta, l'anello contemporaneo necessita in qualche modo alla catena. Una delle ragioni di tale insistita presenza, almeno per ciò che riguarda il Canzoniere, sta nel fatto che l'esperienza petrarchesca, come acutamente mise in luce Gianfranco Contini, « è autolimitata entro stabili confini, cioè è un'esperienza poetica assoluta ». La vicenda amorosa si carica di funzioni simboliche: vi è in essa una scelta di oggetti vocati, per così dire, all'eternità; cioè il Petrarca ignora a bella posta l'universo della poesia realistica contemporanea e non è un caso che alla sua operazione selettiva non resti posto per un paesaggio naturale o umano in senso realistico. Proprio per questo la poesia petrarchesca rimane emblematica di ciò che è « altro » dalla realtà, la poesia.

Donde anche un'organizzazione stilistica, cioè una forma dell'espressione, che al pari della forma del contenuto è estremamente selettiva: si è parlato di monolinguismo del Petrarca di fronte al plurilinguismo di Dante, si è anche parlato di una situazione di immobilità; pochi verbi in questo linguaggio poetico, e spesso metaforici, destinati a cedere il passo ai sostantivi, questi ultimi per lo più simbolici ed emblematici.

tici. Andando oltre su questa via, ecco la subordinazione dei valori semantici a quelli fonoritmici, come già nello Zibaldone aveva notato il Leopardi. Per questo carattere di lingua fuori di ogni contemporaneità, la lingua poetica del Petrarca ha potuto essere modello per secoli e, di conseguenza, la nostra tradizione rimanere più vicina a questo poeta che a qualunque altro; vicina con un gioco di costanti e varianti diverso da epoca ad epoca, naturalmente.

C'è stato un petrarchismo più puro, soprattutto nel neoplatonico Cinquecento, un petrarchismo più ibrido nel Quattrocento o nel Seicento, eccetera. In epoca moderna, a partire dal Romanticismo, la poesia è divenuta, come dire?, in certo senso più antropocentrica, nutrendosi nel contempo di esperienze verbali più violente oppure attingendo a una sostanza linguistica più quotidiana. In entrambi i casi la codificazione petrarchesca ha subito notevoli scarti; ma su questo vorrei sentire cosa pensano gli amici poeti. Molto pertinente mi sembra e sollecitante un giudizio di Sergio Solmi, il quale in un articolo intitolato *Nostalgia di Petrarca* scriveva molti anni fa: « Il petrarchismo d'oggi non ha più un mondo di scritture preformate su cui poggiare integrandole, una convenzione da affinare nel senso di una poesia completa. Esso è costretto a trarre da sé le proprie convinzioni, a offrire in uno specchio ambiguo un repertorio allusivo di trasposizioni di simboli personali, perpetuamente minacciati dall'oscurità e dal silenzio ». Credo che il miglior commento a queste affermazioni di Solmi verrà da quello che ci diranno i poeti presenti, sicché passo la parola, prima, a Vittorio Sereni, perché ci esponga quel che pensa su questo problema e sulla poesia petrarchesca in genere.

SERENI — Mah! Più che un discorso fatto qui sui due piedi, globale e attuale, più che una risposta al quesito mi è facile ricollegarmi alle mie reazioni nel tempo e alla memoria che conservo di lontane letture. Mi riporto al mio tempo di studente liceale, e non c'è dubbio: dire Petrarca era dire la poesia; dicevo: la poesia, ed era senz'altro una dimensione dello spirito che allora aveva nome Petrarca — lo ammetto — piuttosto che Dante. Lo sguardo in senso realistico, l'accentuazione di un interesse d'ordine realistico è certamente successiva e ha a che fare con l'esperienza diretta, non letteraria o non precipuamente letteraria, di ognuno di noi. Voglio dire che le nostre stesse vicende hanno avuto un loro peso in ciò. Se poi interrogo la mia memoria, ecco risbuicare certi versi divenuti luoghi comuni della sensibilità individuale tanto da parere insostituibili, o meglio irrinunciabili... Certe aperture, certe chiuse: restano annidate nell'inconscio, uno non se ne libera più. (Quando si dice memorabile, non è questo che si dice?). Osserva del resto Leopardi, nello Zibaldone, che è stata tale, e inevitabile, l'imitazione del Petrarca nei secoli che a un certo punto sembra lui stesso un imitatore. Ma a parte queste considerazioni di superficie, quanto a me rimane e mi affascina tuttora è quella sorta di sdoppiamento che Petrarca ha operato rispetto

al proprio mondo affettivo: la proliferazione in una simbologia del nucleo sentimentale originario, quel proiettarsi di passioni in fantasmi, non escluso il fantasma di un se stesso amante e poetante. E chissà poi se la sua esperienza è stata davvero così lunga e dolorosa sotto l'aspetto esistenziale, o se invece non ha originato presto (è un'ipotesi) una ossessione di prolungarsi oltre sé, una contraddizione assolutamente fertile in lui (dico sul piano espressivo), tra il dolce e l'amaro: tanto da far congetturare che il trauma presupponga, nel momento stesso in cui si verifica, e preveda, l'intervento di una terapia; che in qualche modo l'irrazionalismo delle passioni, l'impulso e l'incontrollabilità delle reazioni immediate contasse — come su una costante, come su una compensazione prevista — su una sorta di razionalità, la quale non sarebbe stata altro che lo stile. Ecco, vedo determinarsi esattamente su questo punto la cifra che ha avuto tanta fortuna nel tempo e che reca in sé la sua stessa contestazione. Perché il confronto, penso, non andrebbe tanto operato su ciò che è stato il petrarchismo da noi; ma, ben prima del nostro '900, sulle varianti, anche abnormi per così dire, rispetto allo schema apparentemente semplice e monocorde (che di fatto non è) della poesia del Petrarca. Penso ai sonetti di Shakespeare, a Maurice Scève, a John Donne, a Gongora... a quegli strani innesti e ramificazioni sul tronco originario, fondato, come si dice, sulla riduttività. Sicché, piuttosto che al nostro '600 e al declino del modulo petrarchesco in Italia, bisognerebbe badare al rilancio in altre e più complesse forme che la sua fortuna ha avuto altrove.

Be', per il momento mi fermerei qui perché certo ci sono da fare altre considerazioni.

ZANZOTTO — Quanto ha detto Sereni è di estremo interesse e credo di dividerlo in buona parte. Senonché c'è stata per me una diversa esperienza di incontro con il Petrarca. Fin dagli anni delle medie superiori, e forse anche prima, si era presentata anche per me una vera antitesi fra la poesia di Dante e quella di Petrarca. Del primo io ho letto molto di più; dopo la lettura di una decina di sonetti petrarcheschi cominciavo già a sentire una certa forma di stanchezza. E questo non mi accadeva con Dante. Avevo infatti imparato a memoria larghi passi della *Divina Commedia*, mentre di Petrarca conoscevo qualche sonetto e soprattutto mi era rimasto in primo piano, seducente, insistente, qualche verso o insieme di versi che mi suonava carico di un suo mistero. In seguito questo tipo di apprezzamento e di approccio ebbe a modificarsi. Devo dire però che l'idea stessa di poesia per me si riconnetteva fin da allora a Petrarca piuttosto che a Dante, e credo che ciò si possa ricollegare a quanto ha detto Sereni, al tema della « scoperta » che fa Petrarca: una vita propria dello « stile », delle forme, e infine una autonomia assoluta del fatto poetico.

Mi sembra che Petrarca, anche nell'esperienza irremediabile della frustrazione, sia pervenuto all'intuizione che la poesia tende a superare la realtà intesa come compattezza e concausalità di eventi chiusa senza scampo. Anche (soprattutto) nel suo aspetto

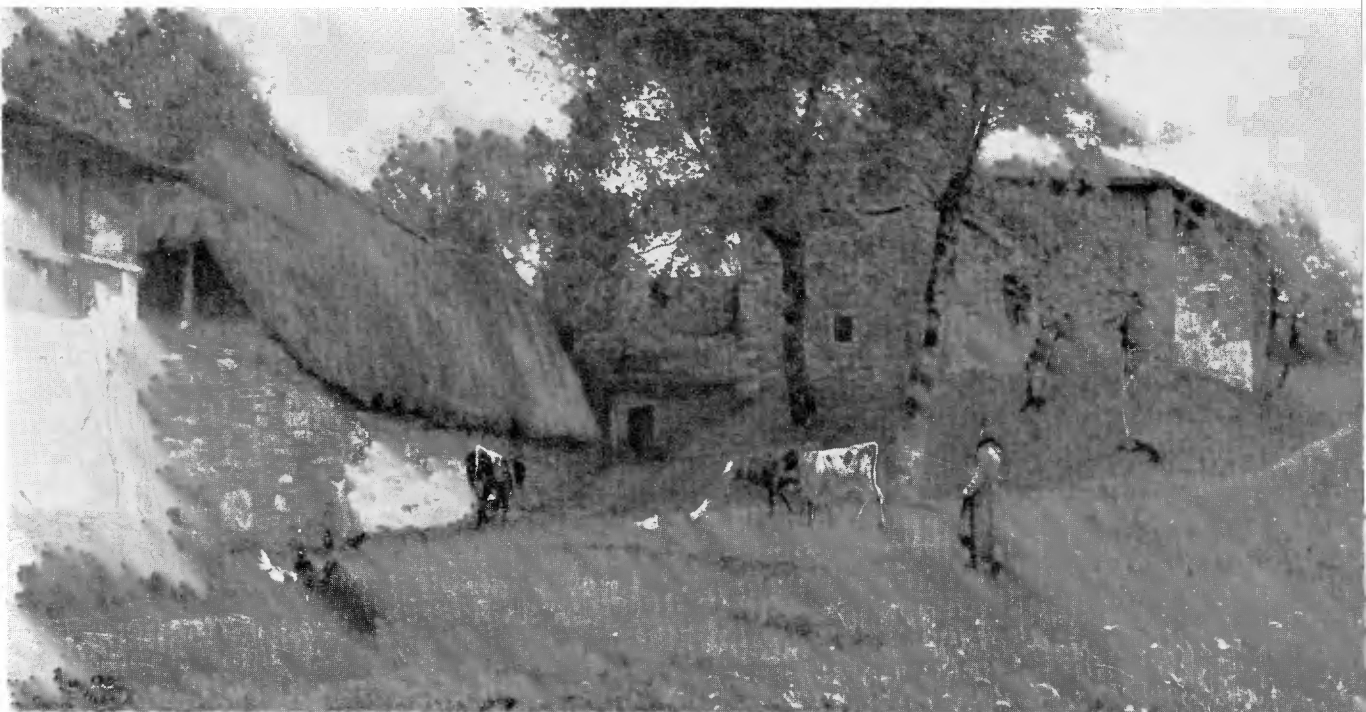
di « storia ». E qui bisognerebbe evidenziare il tipo di presenza, di azione, anche puramente « storica », in cui si caratterizza Petrarca. Quanto Dante è emarginato, è preso a calci, Petrarca invece è gradito, sembra, al potere: però il suo « essere gradito », « essere nell'orbita », di fatto si risolve in uno stare alla mensa del potere come convalidato di pietra, seppure non terrificante...

CORTI — Sì, questo è molto giusto. Vuoi illustrare più a fondo, in questa tua prospettiva, il rapporto fra Dante e il Petrarca di fronte al potere?

ZANZOTTO — Nel primo canto del Paradiso Dante parla delle due corone di alloro (« si rade volte, padre, se ne coglie — per trionfare o cesare o poeta ») che sembrano rappresentare due poteri contrapposti e *in pendant*, appunto quello del politico e quello del « poeta ». Dante si sente quindi investito di un'autorità, di un magistero nei riguardi dei principi: ma in una situazione di omologia, di polarità all'interno di un campo unico. Petrarca sembra invece manifestare il « desiderio » di un potere assolutamente alternativo, fuori campo, sghembo rispetto a quello che fa la storia. Quel suo gridare « pace pace pace », quel suo continuo muoversi per l'Europa, quei suoi molteplici interventi epistolari che stanno « nella realtà » e « fuori della realtà », dimostrano una tendenza a tessere una rete di interessi comuni ad una certa umanità in fieri, per lui stesso non ancora ben definibile, ma in qualche modo ostile al « furore » tradizionale della storia. Egli, che pur sarebbe perduto nell'acedia, accidia e malinconia, è nello stesso tempo estremamente attivo anche in vista di nuovi fini.

In ogni caso Petrarca è colui che vede nell'atto poetico una via per sfuggire alla rete di condizionamenti posta dalle « potenze » che gestiscono la storia, una storia che egli non può in alcun modo riconoscere come sua. Proprio l'esperienza tragica della frustrazione, della negazione, del « no » che sta alla base della sua verifica della poesia, proprio quella faglia, quel luogo di rottura totale (anche se ciò nell'aspetto esteriore può sembrare soltanto « intimismo ») diventa un punto zero da cui egli può giudicare « questa » storia nel momento del suo farsi, per postulare, in definitiva, un'« altra » storia. Da qui nasce il sentimento dell'autonomia irriducibile del poeta (del letterato). L'« evasività semantica » di cui parla Contini a proposito di Petrarca, e ben giustamente, sembra connessa a questa spinta al « fuori », è appunto semantica essa stessa. È vero che tutta una tradizione filosofica, religiosa, letteraria aveva proposto sempre, in varie chiavi, il superamento del « mondo » e delle sue libidini — e Dante, coerentemente ad essa, arriva all'impegno nel mondo contro « il mondo » — ma Petrarca, grazie ad una più radicale e costante coscienza della negazione, sembra arrivare all'idea di un « evadere » dai significati (psicologici e storici) non solo in funzione della pura genesi delle forme ma anche per un rifiuto da cui si apre lo spazio per un'alternativa. In pratica, Petrarca ha come indicato un'altra linea possibile di « comportamento » storico; egli di fatto insinua che solo l'autorità sfuggente di una





5 - Ernesto Rayper: *Paesaggio a Baveno* (1867)



6 - Ernesto Rayper: *Ripa scoscesa* (1866)

inerme e perplessa consapevolezza, originata da un rapporto col limite, e in apparenza rivolta soltanto a smussare mediare ovattare, può forse rendere meno costrittive le maglie dei vettori di violenza da cui è costituita la storia, può parzialmente sviare la storia dal suo, per così dire, bestialismo. Si profila tutto il discorso di una internazionale della poesia (della cultura), il mezzo-sogno e la mezza-realtà dei letterati e « umanisti » curiali che lavorano all'interno del pandemonio storico (giostrando e destreggiandosi tra doppie verità e pseudo-acquiescenze) al fine di ridurne l'innata malignità. Ciò si verifica più o meno in tutto il periodo che va da Petrarca a Erasmo; in seguito, anche se più aggressivi, avranno qualcosa di questo atteggiamento gli illuministi. Tale specie di religione della letteratura diede luogo ad equivoci ed a più di un'occasione perduta; occorre ben altro. Ma in ogni caso viene da Petrarca il sentimento – valido per molte ragioni anche oggi, in tempi di « impraticabilità », ormai, della storia – che dal nulla della poesia nasce una creazione di senso non ridicibile a quello prodotto dalla storia che conosciamo, e come tale « indicativa » anche per la storia. In fondo l'umanesimo è anche questo, è « fin de non recevoir » opposto al groviglio che diremmo ferino (e i calunniati animali perdonino) in cui si risolve la storia nel suo prodursi.

CORTI — L'esame delle opere latine direi che conferma questa tua interpretazione; lì il messaggio è più scoperto.

ZANZOTTO — Sì, appunto nelle opere latine...

(*Voci sovrapposte*)...

ZANZOTTO — Nelle Lettere sembra di intravedere tutto ciò addirittura come un programma. In ogni caso interesserebbe verificare la dialettica tra opere latine e frammenti volgari, e specialmente la dialettica tra *Africa* e *Canzoniere* in quanto atti di poesia...

PORTA — Rispetto al discorso di Zanzotto, io farei un momento un passo indietro, per poi magari ritornarci, perché questa idea della grande illusione della poesia, in fondo, non è mai morta, dal momento stesso in cui si continua a scrivere poesia. Quando ho incominciato il mio operare poetico, in effetti la fortuna che il Petrarca ha avuto nella stagione ermetica era finita. Questo culto della parola, parola quasi assoluta, ormai non dava più frutti di alcun tipo, e quindi è stato quasi automatico il passaggio a Dante. È molto interessante quello che ha detto prima Sereni a questo proposito, perché un poeta di una generazione subito precedente alla mia, che ha pure attraversato con felicità la stagione ermetica e che ne è uscito, direi, quasi di forza, ne è uscito con gli stessi mezzi della generazione successiva, cioè tornando a Dante, tornando cioè a un poeta di verbi più che di parole, a un poeta di azioni più che di fonemi. E questo, credo che sia un dato ormai abbastanza chiaro della più recente storia poetica.

Però, successivamente a questo tipo di scelta, che è stata sicuramente decisiva, io ho fatto un'altra esperienza, quando, per ragioni un pochino casuali, ad un certo momento della mia vita, mi sono occupato del Canzoniere. E devo dire che, da una lettura totale, assidua di questa opera, mi sono venute delle sorprese. Cioè, io ho avuto l'impressione, e ne conservo la convinzione, che Petrarca non sia veramente ridicibile a schemi. In realtà la mia impressione è che il Canzoniere sia la storia di una vita, la storia di una esistenza complessa, piena di angosce, di paure, di amori, come tutte le esistenze, piena di mutamenti, molto complessa: le convinzioni non sono mai le stesse, le forme continuano a cambiare. Non è vero che il Petrarca sia un poeta a forme ferme; a mia opinione egli è un poeta a forme mobili. Per cui ho sempre l'impressione che il nostro giudizio sia deformato dalla fortuna del Petrarca, cioè dal petrarchismo. La sua opera in realtà, a me, è sempre apparsa molto diversa. E mi ha impartito una lezione: quella, cioè, della disponibilità verso l'esistenza e verso la storia, una disponibilità che, ripeto, chiamerei mobile. Petrarca, sì, usava il sonetto ma l'usava in modi diversissimi, cioè rifletteva in se stesso continuamente il suo rapporto con la realtà personale, autobiografica, e con la realtà della storia, come giustamente ha detto Zanzotto. È logico che la storia gli facesse paura, è logico che combattesse contro questa bestia indomabile ed indomata e che, quindi, cercasse di trasformare tutto in un universo di forme, non di *una* forma. E questo universo di forme, a mia opinione, è il Canzoniere, non è una singola poesia del Petrarca. Ciò significa che il Petrarca è poeta molto più complesso, molto più costruito in senso strutturale che non poeta ridicibile ai versi famosissimi, ai versi più classici, che tutti ricordiamo. Questo tipo di lettura direi che mi ha permesso di continuare un discorso poetico su questa linea innestando, in un certo senso, il Canzoniere nella *Divina Commedia*.

CORTI — Riguardo al discorso di Porta sul Canzoniere, vorrei postillare che recenti indagini hanno messo in luce per l'appunto la macrostruttura dell'opera, il fatto cioè che sia impossibile spostare di luogo un sonetto senza spezzare e perdere una precisa continuità di discorso lirico e di messaggio.

PORTA — Ecco, io non conoscevo queste ricerche; era soltanto un'impressione di lettura...

CORTI — È probabile che qualcuno di voi desideri intervenire su quanto è stato detto finora; comunque, se il tempo avanza, offrirei un altro spunto alla discussione: Giuseppe De Robertis, parlando dell'influenza del Petrarca su Ungaretti e sul particolare momento della poesia ermetica, ha indicato due vie: un influsso della simbologia petrarchesca, ma mediato attraverso Mallarmé; inoltre un influsso diretto, ma a livello di strutture formali, metriche, ritmiche, foniche, eccetera. Non so se voi siete d'accordo o se avete altro da aggiungere sul modo del Petrarca di arrivare a questi nostri poeti.

SERENI — Di noi tre, senza far torto a nessuno e nemmeno a me stesso che mi autoescludo,

ho l'impressione che sia Zanzotto il più adatto a rispondere in modo pertinente. Io vorrei raccogliere per un attimo, visto che il tempo non basta, due osservazioni: quella centrale di Zanzotto a proposito del costituirsi della poesia in potere, in potere alternativo rispetto ad altri poteri (terreno, temporale), insomma al potere per eccellenza, al potere « tout court »; e l'altro discorso, di Porta, sull'antischematismo con cui va visto il Canzoniere. Comincio da questo aspetto, che mi sembra più semplice. Quello che Porta osserva si spiega, prima di tutto, con quella che è stata, (come sembra, l'abbiamo imparato a scuola) la novità sostanziale del Petrarca: quell'accento, e la sua mobilità, la sua estrema mobilità e flessibilità, per cui non tanto si parla del cuore quanto lo si fa parlare. Quest'ultima, che dà ragione della mobilità di cui si parla, è ancora un'osservazione di Leopardi, il quale poi – in un altro punto dello Zibaldone – ha l'aria di domandarsi: di dove viene quell'accento? Non si sa bene di dove venga, non si sa bene che cosa sia – e qui spunta il terribile termine: l'ineffabile. Ma poi esistono le prove, diciamo, pratiche, operative, a proposito dell'incontentabilità dello stesso Petrarca, che evidentemente non li disprezzava i suoi « rerum vulgarium fragmenta ». Una incontentabilità che va oltre la singola locuzione, oltre il lessico, oltre la singola frase; che cerca l'alta fedeltà ai moti sorti in lui e alle figure che in lui avevano assunto. Esistono quelle tali note a margine: « Non videtur satis triste principium », per fare un esempio. Ma a parte questo, a parte il lavoro sulla singola frase, a parte il lessico eccetera sappiamo che c'è stato tutto un lavoro di risistemazione all'interno del Canzoniere. Del resto tu, Maria Corti, lo hai fatto notare che basterebbe spostare una cosa e la sequenza non è più la stessa, ecco...

CORTI — Certo. Però insieme a questo sviluppo a catena, quindi mobilità, esiste anche una forma di immobilità, in quanto (e qui Contini è *auctoritas*) il processo variantistico è sempre ritorno allo stesso centro, testimonianza di un formale circolo chiuso.

SERENI — ...cioè un organismo mobile che formalmente trova un sigillo costante. Questo senz'altro sì, ma oltre a questa inquietudine che lavora nel profondo, volevo alludere a un'altra inquietudine che lavora in estensione, a una spinta costruttiva e ordinatrice. Non per niente c'è chi è portato a vedere nel Canzoniere una sorta di grosso precedente al romanzo psicologico. E per altro verso eroi ed eroine nei poemi cavallereschi, nella medietà del loro parlare, parlano la lingua del Petrarca, Petrarca ha prestato loro i modi del discorso. Eccoci riportati alla considerazione centrale fatta da Zanzotto, che ha parlato, se non ricordo male, di una specie di internazionale della poesia. Un fenomeno ambivalente, direi: da una parte una corrente energetica, sotterranea, largamente fruibile; dall'altra un pericolo di immobilismo dato dalla consacrazione della poesia come massimo dei valori e dunque come una forma sostitutiva del potere. In fondo, quando accennavo al rapporto tra irrazionalità e razionalità, e alla stretta connessione e anzi inscindibilità del male, della ferita, del trauma

e della terapia accennavo proprio a questo. C'è da chiedersi se riguarda solo il costume questo formarsi dell'immagine del poeta come immagine di un'altra forma del potere. Arriva fino a D'Annunzio e oltre, ha fatto i suoi guasti, e lo sappiamo.

PORTA — Volevo rapidissimamente aggiungere una cosa. Io credo che un poeta contemporaneo possa aspirare soltanto a scrivere, ormai, proprio un Canzoniere, possa aspirare, lungo l'arco della sua esistenza, a scrivere questo tipo di Canzoniere. Certo che poi si ritornerà allo stesso aggettivo, allo stesso centro, come facendo dei cerchi concentrici. Ma questo, direi che è inevitabile, è fatale, fa quasi parte del destino di una persona. Ma credo che, appunto riferendomi anche al richiamo di Sereni al romanzo psicologico, è proprio questa costruzione ad andare avanti nella testa del poeta e ad arrivare fino in fondo alla sua morte, precisamente come è successo a Petrarca.

CORTI — Vorresti allora, Zanzotto, rispondere nei riguardi della prospettiva derobertisiana? Abbiamo un minuto o due... ancora...

ZANZOTTO — Bisognerebbe parlare dell'infinita seduzione che esercita la poesia di Petrarca, di quel suo costituirsi come interminabile, circolare cabotaggio intorno a un vuoto, anche alla ricerca di universi formali. E c'è veramente un filo conduttore che da Petrarca arriva a Mallarmé e quindi anche a Ungaretti. Riscontrare fin dove arrivi in Ungaretti l'infusso diretto di Petrarca o quello diretto di Mallarmé non è facile, anche a livello delle stesse microstrutture. Petrarca guida, a mio avviso, l'esperienza di Mallarmé, o almeno uno dei suoi aspetti decisivi; Mallarmé è un petrarchista « estremo ». La seduzione del petrarchismo non è dunque altro che quella dell'idea stessa di poesia. È quel suo variare perpetuamente ma perpetuamente rientrando sui propri passi, in un moto che include storia e psicologia e che insieme ne sfugge, in una corrente di deriva-da, che conosce le realtà terribilmente « solide » ma ne scopre anche i nodi e i sottofondi di vuoto, di gorgo. E in ciò si manifesta un continuo richiamo ad altri sensi, ad altri codici di interpretazione della realtà, e, semplicemente, all'« altro ». Petrarca può correggere se stesso all'infinito e trovare sempre nuove ragioni di ripresentare la propria verità, di ricostruirla, nel senso di reindagarla e anche di reinventarla. Ciò vale, come si disse, anche in rapporto alla suggestione di alternatività nell'azione storica.

Soprattutto attraverso Mallarmé l'essenziale di Petrarca è giunto « puro » fino all'oggi, evidenziandosi nelle sue connotazioni. Quando si pensa alla poesia anche oggi non si può non pensare a Petrarca, magari « in absentia ».

CORTI — Benissimo. Si può chiudere con una riflessione che mi pare appropriata: quanto voi tre avete detto conferma l'alto grado di pertinenza dell'attività critica sulla poesia ad opera dei poeti, di cui sono suggestivi e stimolanti i problemi non meno delle naturali illuminazioni.

# Rassegne

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### La poesia nell'attuale universo semiologico

Per l'*Enciclopedia del Novecento* D'Arco Silvio Avalle ha redatto la voce impegnativa *Poesia* e l'ha anticipata in un opuscolo accademico dal titolo *La poesia nell'attuale universo semiologico* (Torino, Giappichelli 1974). Si tratta di un'articolata riflessione che molto può servire per addentrarci in un cospicuo numero di referti che riguardano opere di poesia apparse nello scorcio di questi mesi: si legge a pagina 36: « Nelle annuali rassegne della poesia, nei consuntivi di fine d'anno, di fronte ai solenni tribunali dei premi letterari compaiono, tranne in casi eccezionali, solo le opere degli addetti ai lavori selezionate attraverso i processi misteriosi della pregiudiziale intellettualistica. Gli straganti restano emarginati e la loro deve essere una esperienza non dissimile da quella di quanti, per una ragione o per un'altra, soffrono di qualche forma di discriminazione sociale. Naturalmente a questo punto si mettono in moto meccanismi di difesa. Gli esclusi si riconoscono, costituiscono (ma non sempre) nuovi gruppi con programmi vari, sia di alternativa sia di pressione sul sistema

centrale ». Siccome crediamo di essere sempre stati molto proclivi alla colluvie dei nuovi arrivi, proprio per disinfettare in noi questa forse collettivamente inconscia tendenza alla discriminazione, vogliamo iniziare proprio da un libretto antologico *Pianura. Poesia e prosa degli anni settanta* Ant. Ed. Ivrea 1974, a cura e con la partecipazione di Sebastiano Vassalli, a cui le parole di Avalle si attagliano con pertinenza. Nella presentazione « la pregiudiziale intellettualistica » si trasforma subito nella comoda testa di turco di un'invasione culturalistica, letargica ed accademica, che costringerebbe all'underground la poesia (simile alla « crosta » o *carapace* di montaliana memoria, costituita di manufatti artistici e destinata ad avvolgere « tutta la terra senza lasciare spazi vuoti »): « L'alfabetismo ha vinto nelle sue forme più brutali e più becere, della „ cultura ” asfissiante. La letteratura non è morta, e catalettica vive disseminata in libretti, autoedizioni, roba stampata alla macchia o in poche edizioni economiche: ma in fondo è bene, davvero, che gli alfabeti la ignorino. Sono, questi, i giorni delle catacombe: e finiranno, forse, dopo la grande abbuffata di civiltà dell'immagine, strutturalismo e marxismo, fenomenologia e psicanalisi, semiologia e cibernetica, arte concettuale e corporea ed altre trappole innumeri; quando gli

ultimi cattedratici si ritireranno nell'ultimo istituto dell'ultima specialità filologica (filosofica) e creperanno a forza di leggere Marx e Lacan e di analizzare sonetti della scuola siciliana e Untersuchungen; e gli alfabetizzati a forza saranno diventati più consapevoli, più adulti». D'accordo, l'apocalissi, del resto consona alle attitudini dell'autore del *Tempo di massacro* e del *Millennio che muore*; ma intanto a qualche impenitente professore potrebbe venire in mente il primo paragrafo del discorso carducciano *Dello svolgimento della letteratura italiana* (« V'immaginate il levar del sole nel primo giorno dell'anno mille?... »), quel « Mille, e non più mille » che giocò un forte ruolo nella scuola di Carducci, tanto che Pascoli si arrabbiò quando vide che il « tema » era stato ripreso nel *Mille* di Giacosa, quasi rubato al Ferrari, e a lui stesso, che pure riuscì ad abbozzare quel dramma *Nell'anno mille*, che ci ripromettiamo di studiare quanto prima. Ma per tornare a Vassalli, si noterà che in questa antologia il curatore presenta un anticipo delle *Cronache di corruzione*, che linguisticamente ci sembrano giocate fra Gadda e Vittorio Sermoni, cioè con una forte ipoteca culturalistica, anche in quella sorta di barzelletta finale (« vecchia » sia nella versione padana, sia in altre versioni), che proprio mette in sospetto circa la *vis* polemica che muove tutta l'impresa, che del resto presenta squarci di giovani scrittori degni di attenzione « integrata », perché dialetticamente, soavemente saputi e risaputi ci sembrano gli strumenti eversivi del gruppo per non pronosticare a qualche adepto fortune ufficiali e lauree consacranti, apparentemente sdegnate: per ora ecco la citazione dei nomi, nuda e cruda: Ferdinando Albertazzi, Nico Orengo, Guido Davico Bonino, Cesare Greppi, Mario Biondi, Adriano Accattino, Raffaele Perrotta.

Insomma quello che sembra dare noia a Vassalli & C. sarebbe il cosiddetto « primato morale e civile del critico », che è vero è stato teorizzato una volta, quando si è parlato di qualche critico militante (come Debenedetti) costituzionalmente di statura superiore rispetto agli oggetti di cui era costretto ad occuparsi; ma in linea generale la disputa è piuttosto ridicola, specie per immodeste insorgenze dei cosiddetti creatori. Non si tratta di « generi », ma

di prodotti e di attitudini: evidentemente in linea generale ed astratta creazione e critica sono due attività complementari che hanno bisogno l'una dell'altra, per cui ogni disputa sulla *primauté* rischia di snaturare una sana dialettica fra i due poli, che a volte tendono a divaricarsi tanto da proporsi come oggetti autonomi e in libera concorrenza. Evidentemente non esiste nessun contratto che lega il critico al testo-tutore: quindi meravigliarsi che talvolta una critica riscuota più attenzione dell'opera creativa può stupire soltanto chi creda che i giochi siano fatti una volta per tutte e che i ruoli siano stati distribuiti *ab aeterno*. Niente vieta di credere che una meditazione sullo statuto del segno poetico possa essere di valore superiore ad una buona poesia (o raccolta di poesie). Tanto più quando la base di partenza resta la stessa, vale a dire il sostrato culturale: certo si tratterebbe di marcare le rispettive zone di competenza e le modalità di commutazione, cioè si tratterebbe per il poeta di evadere dalla cultura (a vantaggio della ispirazione, dell'istinto, della sacrale divinazione?) oppure di usare la cultura in maniera differenziata rispetto al prosaico riproduttore di cultura. Ma bisogna insistere sul fatto che non bisogna contrapporre due facce di una stessa medaglia; se lo abbiamo fatto, gli è che ci siamo stati trascinati nostro malgrado da martellanti prese di posizione, come quella di Giuseppe Pontiggia che introduce l'Oscar mondadoriano dedicato alle poesie (1932-1972) di Leonardo Sinisgalli: *L'ellisse*: « ...oggi, strutturalisti e tecnologi tendono soprattutto a ridurre a scheletri la varietà dei corpi, alle cui sparse membra non sanno spesso restituire alcuna vita. Oppure, per converso, la sterminata quantità dei materiali forniti dall'analisi stimola le ipotesi più azzardate e gratuite, da cui c'è solo da aspettarsi la elisione dell'una ad opera dell'altra. Mentre in Sinisgalli l'ampiezza circolare dell'orizzonte è direttamente proporzionale alla organicità della visione e alla mobilità del suo centro ». Non si dice che un simile discorso sia pretestuoso per Sinisgalli, che è stato ripreso anche da Contini nella lettera-prefazione a *Archimede i tuoi lumi, i tuoi lemmi* Torino 1968, allorché si proclama « agli antipodi della sua diffidenza verso la critica formale », con efficacia



pragmatica addirittura, a seconda come si legge quella comunicazione *Qualche numeretto ai margini di una lettura dei « Canti »* (« Il bimestre » 24-25, gennaio-aprile 1973), se in chiave spiritosamente ironica, oppure seriosa e concorrenziale, con tutto quell'apparato di diagrammi, griglie, cruciverba, calcoli infinitesimali, con appulcrata la dichiarazione: « Non so per il momento che cosa si può dedurre da questi numeri, da queste tabelle. Anche in laboratorio si raccolgono cifre e cifre e lastre, poi arriva qualcuno che ci sa leggere ». Evidentemente, tutto e niente; perché chi cerca trova, purché sappia quello che vuol cercare.

Poesia e critica sono due attività che hanno bisogno di essere sostenute, per potersi sostenere a vicenda: ce lo dimostra il secondo volume dei mondadoriani « Meridiani » dedicato a *Vita d'un uomo* di Ungaretti, dove vengono raccolti i « saggi e gli interventi » (ci sono delle lacune, come i primissimi articoli scritti sui giornali egiziani, « Il Messaggero Egiziano » e « L'Unione della Democrazia » che sono stati ritrovati, e non sono poi molto importanti), così ricco di generosi riconoscimenti anche verso poeti non pienamente affermati (allora), come nel *Piccolo discorso sopra « Dietro il paesaggio »* di *Andrea Zanzotto* (1954). Ma qui si capisce che Ungaretti difendendo un giovane poeta difendeva la continuità della poesia: « La continuità intendiamo innanzitutto riconoscerla in quella libertà espressiva per la quale ciascuno sceglierà il linguaggio che gli parrà confacente alla propria ispirazione, e solo essa si rileverà in quel linguaggio dove la parola poetica abbia tanta intensità tonale da elevarsi all'altezza del canto, e „canto” qui, mirando a un punto sommo di riferimento, si usa, e misura le nostre aspirazioni, la nostra ambizione, e le nostre insufficienze — si usa nel significato che gli dà il Leopardi chiamando *Canti* le sue poesie quando le raccoglie in volume nelle edizioni uscite dopo il *Canto a Silvia*. Intensità tonale e naturalezza, e nient'altro... ».

Intensità tonale e naturalezza del poeta: potrebbero essere già due categorie discriminanti, o per lo meno ordinarie, quasi correttivo dei sottofondi intellettualistici e culturalistici, a cui si faceva riferimento all'inizio. Ma intanto ci accontenteremo

di una tipologia per linee esterne e cominceremo con la più feconda collana italiana di poesia, con lo « Specchio » di Mondadori, dove sono apparsi l'*Almanacco* n. 3 e di Giorgio Bassani, *Epitaffio*, di Carlo Betocchi, *Prime e ultimissime*, di Marino Moretti, *Diario senza le date*, di Mario Tobino, *L'asso di picche. Veleno e amore secondo*, di Andrea Zanzotto, *Pasque*; poi vorremmo mettere insieme un trio eterogeneo, ma di sicura importanza, Rossana Ombres, *Bestiario d'amore* (Rizzoli), Biagio Marin, *A sol calao* (Rusconi), Sergio Solmi, *Poesie complete* (Adelphi). Ma non finisce qui: scusandoci con i molti, degni poeti che negli ultimi ci hanno inviato le proprie composizioni, vorremmo trascinare cinque libri, ricchi di umori, in genere epigrammatici, che più ci hanno intrigato: Elio Filippo Accrocca, *Siamo non siamo* (Rusconi), Raffaele Crovi, *Genesi* (Edizioni il Formichiere), Lanfranco Orsini, *L'animale malato* (Edizioni Scientifiche Italiane), Cesare Ruffato, *Caro ibrido amore* (Lacaita), Cristanziano Serricchio, *L'estate degli ulivi* (Rebellato). È singolare e consolante come questi poeti tutti, da coloro che vengono da lontano ed hanno macinato esperienze e riflessioni ai nuovi arrivi, resistano nella memoria, pur incrociata da tanti testi, con un particolare accento personale.

BASSANI. *Epitaffio* è un bel titolo, ma al di là di certe scansioni « memorabili », esternamente disegnate con il gusto del calligramma inciso sul marmo, si cerca invano nella raccolta una composizione che porti questo titolo. Nel febbraio 1970 fu pubblicata in « Paragone » 240 proprio questa poesia, che porta come estremi cronologici 1941-'69, dedicata « agli amici del '39 »: si tratta come succede spesso nella carriera di Bassani, così ricca di ritorni indietro nei legamenti della sua produzione, di un nodo che riassume e in un certo senso liquida il passato, per presentarsi il più sgombro possibile alle nuove prove. Diceva:

*Gli ineffabili autunni, le nebbie, i nevicati inverni,  
i torpidi e polverosi ori delle alte estati:  
abbandonarsi alla vecchia giostra delle stagioni, agli inferni  
d'ogni ritorno inevitabile, spiando, come da un di là,  
le sospirose labbra, le braccia, le lanugini bionde,  
dolci, così dolci agli addii le mattine d'aprile...*

Siamo evidentemente in concordanza di fase con le *Storie dei poveri amanti*, soprattutto per quel gusto insistito dei *plurali* (è un tic della grammatica poetica di Bassani, prima dell'ultima raccolta, di cui bisognerebbe scoprire la funzione precisa, al di là di un gusto letterario che accusa), come in *Sera sul Po*: « Sei solo ormai: in un fumo amaro sopra funeste / solitudini d'acque arrossa languido il fuoco / di nostalgici incendi le solenne foreste », *Idillio*: « Se un corno alto di luna varca i corsi sereni / e scalda della sua mite brace i glauchi selciati / escono i cavallanti tra 'l sonno ammantellati / alle strade che affondano tiepide in mezzo ai fieni », ecc. Gli ultimi versi, poi, di quella poesia del '70 terminavano: « Per te, o Poesia, così consumandomi vissi; / così, Vita, mia povera vita, mai t'ho visuta », quindi tono sublime, mentre lo stesso motivo è prosasticamente (cioè con un intercapedine di distacco umorale) rimodulato, quasi a cancellare l'eletto tema della poesia sulla poesia, *In memoria*:

*Era alla Poesia che tiravi a quella  
con tanto di P minuscola ed a lei  
soltanto  
La tua vita? Quella là te la sei  
anche tu bevuta*

Basta osservare le scelte linguistiche e sintattiche, proprie del parlato: si arriva perfino in *Gli ex fascisti di Ferrara* ad uno spiccio « Come cazzo si / fa », evidentemente inconcepibile nella tenue elegia giovanile e nel perentorio, puntiglioso piccolo mondo delle storie ferraresi. Bassani sembra contagiato da modi di concepire il linguaggio poetico e forse la vita, che aveva avversato fino a poco tempo fa: pur nella continuità, sembra che Bassani si sia gettato dietro le spalle tante gelose convinzioni, abbia buttato giù « per scherzo e per gioco » sillabazioni che forse aspettavano la vecchia lima e poi sono state ritenute valide per se stesse. Nell'aggiornamento risuonano clausole disinvoltamente naturali, quasi che i gerghi speciali dei nostri giorni, con la loro cruda *nonchalance*, abbiano tolte molte inibizioni, abbiano convinto lo scrittore a non mediare troppo. Per questo in *Epi-*

*taffio* si affollano impressioni di una vita nel suo farsi (a volte anche nel suo riproiettarsi indietro nel ricordo) restituita con foga ora dolente ora birichina. Pur narrative, queste poesie sono più o meno tutte ritmicamente misurate al millimetro: fa un curioso effetto ritrovare un Bassani così ingordo, cioè così fedele al suo passato e così condiscendente verso una linea avanguardistica dell'« operare » poetico. Non vorremmo sbagliare: ma gli effetti della conversione montaliana con *Satura* continua ad esercitare la sua influenza su molti settori della nostra poesia.

BETOCCHI. In *Prime e ultimissime* raccoglie le poesie estreme della sua attività, quelle dell'inizio e della piena affermazione (1930-'54), quelle dell'ultimo periodo (1968-'73): in mezzo stanno i densi libri *L'estate di San Martino* del '61 e *Un passo, un altro passo* del '67. Abbiamo così a disposizione l'opera completa di un poeta novecentesco, fra i più vocati e originali. Bo, lettore congeniale della poesia di Betocchi, tenta nell'introduzione un diagramma del « poeta di passo », del poeta in cammino, del poeta che ha ricevuto direttamente la luce della poesia, e la trasmette.

Certo in Betocchi la poesia si è sempre accampata come fatto biologico, da *Realtà vince il sogno* agli ultimi versi. Certo che anche in Betocchi, nonostante tutto, la cultura poetica ha il suo peso; ma al di là di certe « manierate » mosse che denunciano un ideale di altezza poetica semplice ed energico al tempo stesso, ogni volta che si ritorna alle prime poesie ci vien fatto di stupirci. Logico, quindi, come ricorda Bo, che il Gargiulo (generosamente definito come « il critico più agguerrito per l'intelligenza della poesia d'allora », quando forse bisognerebbe parlare del lettore più accanito sempre sul limite della capziosità per il sospetto di essere raggirato) non nascondesse le sue incertezze ed i suoi dubbi, come anche De Robertis, più sottile e prontamente vibratile, ma poco incline agli apparenti *outsiders* della nuova poesia. Quella che sembrava scapigliatura strapaesana dell'adepto al *Calendario delle pratiche solari* si è rivelata col tempo strenua aderenza ad una regola, sregolata per pienezza interna, che ha il suo modello da una parte in Rebora, dall'altra in Saba: attese ripagate e/o

frustrate. Per scelte prosodiche, ritmiche, linguistiche, sintattiche Betocchi oscilla tra il popolare più indifeso e l'eletto più sublime, in un amalgama che mai si ossifica in un modello statico, ma continuamente trascorre tra le più belle e inaspettate invenzioni. Una giusta letizia cristiana ha sempre accompagnato Betocchi nel suo esercizio prima vitale che poetico: soltanto nelle ultimissime poesie risuona un accento fondo di contorsione dolorosa, quasi una tenzone, un dibattito fra Dio e l'Avversario, ricongiungendo così Betocchi alla *couche* di quei grandi mistici, con cui è sempre stato solidale.

Ma non bisognerà tacere la circostanza che anche nelle vecchie raccolte l'intervento del poeta è sempre stato vigile, si direbbe col senno del poi: alcune poesie più deboli sono state soppresse, altre ritrovate ed inedite hanno preso il loro posto (c'è anche un simpatico «scherzo»). Il tema che Betocchi ha trattato di preferenza nelle ultime raccolte, quello della vecchiaia, qui ormai non è semplicemente variato, ma acuito fin quasi all'insoffribile esplosione (sesto movimento di *Il vecchio, Stravaganze, sventura, destino*):

*Ed è così che nella mia sventura  
scoppia un umore crudo, un cupo fuoco  
di dolore in rivolta, un acre riso,  
che s'impanca al mio desco desolato  
come un'altra persona, o forse un altro  
me stesso, e che di lì straparla  
con la mia bocca, mentr'io mi guardo  
intorno, e vedo altri occhi che mi guardano;  
anzi mi vedo in una siepe d'occhi  
dementi di dolore che insieme ai miei  
domandano alla sventura, vestita  
com'è di quegli stracci: — Capitano,  
o falso capitano, dov'è che ci porti?*

Forse il dolore fa sì che il sogno vinca la realtà, che generi mostri irreali eppur così tangibili, quotidiani: poche volte il surreale sembra stato così empirico e rispettabile, la stravaganza così intensamente motivata ed oscuramente poetica.

MORETTI. Marino Moretti, o chi per lui, sulla scia del successo delle sue ultime raccolte, ha inter-

calato nei tre quaderni già classicizzati in *Tutte le poesie* (1966), due appendici di nuove poesie / epigrammi alla seconda e terza parte del *Calendario* appartenenti al biennio '72-'73. Non aggiungono molto a quell'ideale sornione e disincantato, ma fermo e non disposto a compromessi (chi glielo farebbe fare?) che ormai conoscevamo e che ci viene riconfermato dalle poesie con cui le nuove vanno insieme. L'esercizio della parola, portato avanti con tanta dignità da Moretti per tutto il lungo corso della sua vita, non può essere bruscamente interrotto: anzi ormai non può che far parte indistinguibile dei moti vitali di un grande vecchio (per quanto Moretti sarebbe incline a non essere né piccolo, né grande). Gratificante in Moretti resta il rifiuto di assumere la posa onninamente saggia del Nestore: non essendosi preso sul serio da giovane, sarebbe stato abbastanza delusivo vederlo convertirsi nella tarda maturità. Così Moretti non si sente al di là del bene e del male, ma ancora uno di noi, intrigato nella fatica del vivere, diciamo con molte conoscenze in più e qualche illusione in meno (e poi non è detto: almeno l'illusione della poesia, se illusione è, riscalda forse più di prima Moretti).

TOBINO. Anche Tobino ritorna agli amori di gioventù: ci fa rileggere *L'asso di picche* (su cui vedi il nostro referto in «L'Approdo letterario» n. 21 del 1963) e *Veleno e amore secondo* (1954-'73): naturalmente «secondo», perché ne esiste un «primo» del 1942. Miele e fiele, dunque, un'abbondanza del cuore che spinge alla celebrazione degli affetti più semplici (la madre, l'amicizia, l'amore), una smagatura intellettuale che spinge a prendere le distanze, a sbeffeggiare, irridere, gagliardamente e gaglioffamente rissare. Tipico l'epigramma *Ad Antonio Baldini*: «Vibravi / quando incontravi la bellezza; / ed eri così forte / da non macchiarti d'invidia / sapendo che tu mai / l'avresti creata». Decenni di storia, pubblica e privata, grandi e piccole figure passano sotto lo sguardo lucido e bonario e poi si fissano sulla carta con penna pronta alla ricerca di «un essere eterno»: e qui Tobino confessa di consumare la sua fibra.

ZANZOTTO. Con *Pasque* Andrea Zanzotto ha scritto le sue più sottilmente lavorate composi-

zioni: lavorate naturalmente nella direzione dello strumento, della lingua cioè, di cui ha cercato e forse trovato la matrice, l'uovo. È riuscito a spogliarsi del proprio io, diciamo pure come proiezione dell'unità cristiano-borghese della persona (quindi, al limite, anche dell'incoscio individuale); ha raccolto voci incondite da vicino e da lontano, le ha amalgamate, le ha fatte risuonare con una sapienza che ormai sfiora il virtuosismo. *Pasque*: omaggio all'avanguardia cendrarsiana, ma anche pretesto per riprendere un tema etnicamente fondato nella sua precedente poesia di localizzazione veneta. È ormai straordinario come Zanzotto riesca a concertare intense esperienze culturali ed emozioni: in lui l'autonomia del significante che si affaccia sempre minacciosa sembra respinta, almeno parzialmente, da una tentazione soffocata al canto (quella che convinceva Ungaretti), in modo da rappresentare in cristalli sfaccettati gli esiti tormentosi della sua perennemente dinamica ricerca.

OMBRES. All'alta concentrazione mentale di Zanzotto, nella più recente produzione, potremmo avvicinare soltanto il *Bestiario d'Amore* della Ombres, con esiti più facili e tradizionali, ma spesso quasi perfetti. La Cabala, e l'esegesi cabalistica, ha sempre generato energie poetiche negli iniziati (fra l'altro in un Max Jacob, a cui la Ombres mi sembra si avvicini per alcuni esiti), ma la Ombres sembra signoreggiare e manovrare una discreta messe di informazioni che fanno presto a trasformarsi in simboli, metafore, sogni, ossessioni, arazzi miniaturizzati, tutti con il sigillo di una chiusura che non esclude l'alone evocativo. Una materia tanto difficile piegata in maniera tanto facile: alcuni risultati della Ombres sono addirittura piacevoli. Forse in lei non esiste un equilibrato isomorfismo (a cui tende per esempio Zanzotto) fra ricerca tematica esoterica e ricerca linguistica; forse è la stessa materia che si presenta già formata in uno stampo immutabile che sembra richieda dal poeta una supervacanea autorizzazione ad esistere sulla pagina. In tale direzione l'io dello scrivente risulta come obliterato.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### *Muro d'ombra* di Rodolfo Doni

Il nuovo romanzo *Muro d'ombra* di Rodolfo Doni (editore, Rusconi) riannoda un'esperienza autobiografica decantata nei due volumi — *Passaggio del fronte* e *Le strade della città*, del '71 e del '73 — del *Diario di un cinquantenne*: la riannoda, dopo averne esaurito momenti e ragioni più strettamente personali, delle quali s'avvertiva la frequente presenza nelle sue invenzioni narrative. Il *Diario di un cinquantenne* gli ha consentito di portare una lunga traccia d'esperienze a sommarsi in alcuni nodi di impegni, e difficoltà, persistenti ma che impongono non tanto una svolta, quanto piuttosto una acquisizione del passato, una capacità, nuova, di rispettarne quel mediocre fallibile corso che è pur la somma della vita, delle interiori capacità di un uomo. Volerne uscire, sarebbe un ripetere gli scacchi del passato, frutto di inesperienza, di cedimenti affettivi irrazionali. Invece, un'accettazione d'un cammino che ci si è aperto attraverso scelte, sia pur manchevoli, ma legate alla nostra natura, può introdurvi un controllo, una responsabilità, queste sì, nuove. Nella sua attività di romanziere un'inquietudine tesa alla ricerca d'una decifrazione e definizione d'un senso da esplicitare portava di fatto a prestare una carica autobiografica o ideologica agli eventi assunti a livello narrativo. Ora, con *Muro d'ombra*, racconta nel protagonista, che ha passato i cinquant'anni, il proposito d'uscir da un corso d'esperienze che s'appiattiscono l'una sull'altra, di dare un corso nuovo alla vita: fastidio delle memorie, e riflessioni sulla nuova via da affrontare lo fanno consapevole che proprio quella ambizione d'un mutamento così totale sarebbe solo un aggiungere alla lunga serie un'altra delle esperienze succedutesi fin lì e dalla cui identità di fondo gli viene quel senso, cui vorrebbe reagire, d'un appiattirsi, in esse, della sua vita. In un incidente di sci, in una ingessatura, teme il riaprirsi per lui di una catena d'analoghi incidenti, che scoprirono e continuano a scoprire, in una predisposizione organica a una malattia, un cedimento innanzi tutto

psicologico, un'ansia che s'addomestica in soluzioni affettive, e in ambizioni intellettuali: appunto, quanto ha complicato tutta la sua vita. Così, sposato, e con figli, ha ceduto al bisogno d'un altro amore: rifugi sentimentali, come già, verso la fine della guerra, un altro incontro, un altro episodio, un altro motivo d'intima insicurezza, di sfiducia, l'amore per Irma. Ma dal legame posteriore al matrimonio ha avuto un figlio, e a questo figlio ora vuol dare un nome, e metterne al corrente i figli legittimi. Clara, la moglie, e Giulia, lo hanno conquistato per un suo fatale cedere all'energia, come alla tenerezza: per debolezza, sempre, come era avvenuto già con Irma. Così, in ospedale, ogni incidente, ogni caso lo riporta sul suo passato, lo certifica della propria cedevolezza: il successo, la carriera, sono illusioni appena, che un interno ripetersi d'un cedimento fisico estende in un rimbrotto che copre la sua vita tutta: « Al mattino il ragazzo si levò in piedi, sorretto da un infermiere e dalla madre. Lui lo guardò girando il viso. Cominciava a partecipare ora alla vita dell'ospedale, all'andirivieni in quella camera, dal quale poteva risalire alla vita d'insieme. Come trentun anni fa. Oggi, con tutte le certezze, potenze, verità possedute. Ma un margine sempre più largo, profondo, di nuove incertezze gli ridava quell'ospedale ». E un'altra madre: « noi andiamo non a mesi ma ad anni! », ha un bambino, che dovrà star sempre seduto, e non lo sa: « E tuttavia confidava ridente alla madre che pur gli rispondeva con un sorriso: " Sai, mamma, stanotte ho sognato che camminavo " ». Sono immagini della crisi di sfiducia del protagonista, che trova, dopo un vano tentativo di mutamento tagliente, drastico, in senso religioso, la forza d'una accettazione che potrebbe costituir l'inizio d'una più libera valutazione del proprio combattuto cedente anelito a una cognizione interiore, a un uso della propria vita meno condizionato e dispersivo.

Il romanzo, costruito su tali dati, ha una struttura un po' esterna: si alternano via via un capitolo al presente e uno di ricordi; né la divisione del romanzo in due parti modifica questa struttura; solo, nella seconda parte, insiste il ricordo di Irma quasi a far più risoluta la necessità, nel

protagonista, d'un taglio col passato. Di lì l'ambizione che l'« a capo » nella propria vita chiuda tutti i suoi impegni pratici, famiglia, lavoro, e gli consenta una vita d'attività solo interiore, che si presenta orientata verso istanze religiose. Il ridursi d'episodi pur di rilievo, del passato, a conati, velleitarismi opera internamente anche all'ansia e alla ambizione presenti e mentre riduce gli ambiziosi progetti nuovi a incerti velleitarismi, restituisce un valore d'autenticità spirituale pur alle prove così modeste e fallibili del passato. Di qui un apporto concreto, che è nello scontare proprio nella partecipazione quanto d'indifeso affettivamente prevale in ogni particolare esperienza: cioè, una diversa misura d'impegno che porta a ridar valore anche al passato, o a riconoscere almeno una coerenza in un corso di prove che sembravano condizionate, ròse, da un cedere per debolezza o per una accensione del sentimento, incontrollata, superficiale. E tali sono effettivamente le esperienze narrate, ma lo scrittore ha cercato di prospertarle sotto la luce d'una esperienza nascente proprio dalla debolezza: come l'accettazione d'una malattia, che nella prostrazione può diventar voce d'una conquista interiore misurata su quello scacco ineliminabile. Nel romanzo, la crisi del protagonista resta, nella parte razionale, un po' appiattita, come generici gli episodi di cui si intesse. Meglio se ne coglie il senso, quando questo si esprime in forme trasferite, o indirette, attraverso scorcio come nei gridi di dolore e d'attaccamento alla propria realtà, nelle cliniche in cui è ambientato in buona parte il romanzo, di malati, specie dei bambini, e degli adolescenti. In queste parti è da cercare il senso dell'esperienza affidata al libro.

### *Gli ultimi giorni dell'età del pane* di Felice Chilanti

Felice Chilanti ha sessant'anni, e ha cominciato a scrivere, a pubblicare, piuttosto tardi, almeno come narratore: quando si era fatto conoscere già come giornalista, e pubblicista, con alcuni volumi ma soprattutto legando il proprio nome ad inchieste che suscitavano scalpore. Ben si intende che non si trattava tanto d'un succedersi di interessi

ed esperienze, dapprima il giornalismo, poi la narrativa, quanto invece di una scelta, di un modo di intervento diretto, giudicato più opportuno di un altro: il giornalismo, la polemica, più della costruzione romanzesca. Finché quest'ultima ha cominciato a prender sopravvento, approssimativamente dal '65, ma conservando molto delle ragioni e dei toni combattivi che avevano trovato un loro spazio nell'attività giornalistica. Al fondo della quale si muoveva evidentemente una inquietudine, uno stimolo a fissare un bilancio tra risultanze d'un corso di esperienze, e progetti di ordine sociale avvenire, messi a confronto, dapprima con animo di militante e con generosa dedizione, poi con amarezza polemica, con una crescente delusione, che spiegano la scelta della narrativa, la tendenza cioè a passare dalla cronaca dei fatti a schemi di apologo, dalla presa sul reale a un ripiegamento elegiaco. In gioventù aveva scritto un romanzo, *Si può anche vivere*, rifatto e edito nel '72, che porta già un modello di attese e impegni dai quali ha preso orientamento e si è svolta successivamente la carriera politica e l'esperienza umana di Chilanti. Con un riferimento autobiografico diretto, quindi, che ritroviamo nella sua narrativa, dai racconti raccolti nel volume *La paura entusiasmante*, del '71, a questo nuovo romanzo *Gli ultimi giorni dell'età del pane* (edito da Mondadori).

In una breve notizia sul libro nel risvolto della copertina Vanni Scheiwiller, editore d'alcuni tra i più significativi racconti di Chilanti, riassume il senso del romanzo nella denuncia di una inammissibile posizione di stallo di un grande partito che è all'opposizione a livello nazionale ma subisce «ricatti ideologici, economici, morali», e nella conseguente interpretazione della Resistenza «intesa come un modo di combattere contro noi stessi, prima che contro gli avversari»: un messaggio dunque, il libro, diretto soprattutto ai giovani, ma che non si colloca per questo negli anni '60-'70, come indica Scheiwiller: muove dal '45, perché allora cominciò la serie degli adattamenti, coinvolgendo alcuni dei protagonisti della lotta di Liberazione; di riscontro, il sacrificio d'altri instaura nel racconto un gusto simbolico che traduce e consuma in apologo la denuncia, pur serrata

e aspra, del costume sociale e politico della nazione. Il romanzo è diviso in tre parti; prima vengono presentati i protagonisti centrali, nella stretta finale della guerra: questi, nella seconda parte, si moltiplicano lungo una serie di brevi segmenti narrativi, che portano in cima l'elenco dei nomi come in una presentazione scenica, e fissano momenti di un regresso generale, pagato col sacrificio di pochi ostinati. Nella terza parte dalle didascalie intrecciantisi si passa a un episodio, che ha tono d'apologo, e accento lirico: un primo piano, in cui un fatto di cronaca assume proporzioni emblematiche, alle quali è affidato il senso della lunga involuzione, dalle cadute speranze, che restano pur la materia su cui costruire un domani, da cui ripartire. Su tale traccia è da leggere la fine per malattia del vecchio militante Ticchi, che muorendo ribadisce la fedeltà al partito ma confida al compagno, protagonista del romanzo: «cambiatelo questo partito e anche l'ideologia, non vanno più bene ai tempi d'oggi, non si appoggiano bene sulla realtà», e aggiunge: «sta finendo l'età del pane». Come dire che le necessità d'oggi vanno affrontate nella loro nuova complessità. Ma «realtà», «ideologia», son termini astratti, non ci danno una persona concreta, un protagonista: né è l'autore che a questo si sostituisca legittimamente; invece, si limita ad accostare due forme espressive tra loro estranee, con un linguaggio provvisorio e convenzionale di origine ancora giornalistica, e, a rincalzo, un ricorso a simbologie del pari convenzionali.

Il messaggio del libro non si esprime nella struttura delle vicende, sforzate dalla premura passionale dello scrittore tra figure emblematiche e aneddotiche denunce, bensì a un livello più discreto: quello d'una rappresentazione, profondamente elegiaca, e pur energica, d'un mondo, contadino specialmente, che riesce a riflettersi, proprio a quel livello schietto e paesano, in crisi ed esperienze del tempo nostro, d'ogni paese e d'ogni diversa situazione storica. Ma con incrinature comunque, ché quella realtà paesana ha pur essa il limite d'una esperienza e quindi d'una valutazione passionale, affettiva, estremamente quindi contingente. È il caso dell'adolescente Selvino, valorosa staffetta partigiana, che rientrerà nel guscio o nell'alvo d'una

egoistica aderenza alla condizione, dura e antica, del contadino. Ma il ritratto non muta, anche nella defezione, per altro, relativa: « Selvino era uscito dall'autostrada al di là del fiume e percorsa la ben nota stradiciola di terra battuta guardata da alti pioppi, irruppe a motore rombante sull'aia della vecchia cascina natale e disceso dall'automobiletta si guardò attorno e tutto gli piacque, cielo, aria, i neri pagliai, i gatti attorno il pozzo, il letamaio brulicante di quei famosi lombrichi gialli da pescarci chili di tinche, anguille, pescigatti e persino qualche luccio, nel canale; non bandiera alla finestra ma la Bepa c'era, scalza nella polvere dell'aia, e vennero la sua mamma e la Delina e la Dirce e altre vecchie madri di giovani andati via emigranti a trovar lavoro ». Vi sono isole di superstita vita sui modelli antichi, ma la morte travolge un'età, un tempo, e la morte è una condanna, per chi non sappia avvertire la necessità di nuovi modelli, e non sappia misurarvi una realtà nuova. Appunto, quella realtà di cui si fa voce il vecchio militante Ticchi. Il romanzo si chiude su un prodigio apparente, un'illusione ottica che si carica d'una proiezione simbolica: il rivoluzionario e il fratello prete, che ha assistito Ticchi in punto di morte, ricevono affacciati alla veranda lo spettacolo del sole morente, che sembra sollevare sopra di sé il paese, le case, gli abitanti: « Da ultimo quei due, il prete e il bolscevico videro coi loro occhi l'ultimo prodigio, il miracolo copernicano dell'estremo bagliore del giorno sotto la suola delle loro scarpe. Loro due erano già sera ». La sera dell'età del pane. L'ingenuo ricorso a una descrizione simbolica vuol prestare come un lievito alla narrazione, che agisce con diversa efficacia ove opera indirettamente, in protagonisti e casi d'ambiente paesano. E in queste parti è da apprezzare anche l'apporto d'una testimonianza personale ma riflessa, di gusto saggistico, che riscatta l'autobiografismo insistente nella narrativa di Chilanti.

### ***Due stanze vuote* di Edith Bruck**

Scarsi i prodotti della narrativa di Edith Bruck, ebrea ungherese, scampata ai campi di sterminio nazisti, e che dal '54 vive a Roma. Scarsi: anche

per la difficoltà rappresentata da una lingua non sua, l'italiano; dura difficoltà, in quanto è parte e aspetto, nella Bruck, d'una difficoltà esistenziale, d'un ostacolo, che si ripete nel mezzo espressivo, al bisogno di cavar dal passato una lezione per l'avvenire. Difficoltà e imbarazzo e durezza la scrittrice incontra a ogni affacciarsi della coscienza, in lei, della propria situazione nel mondo attuale, degli effetti d'un inferno che lasciò la forza di sopravvivere nella fiducia che dovesse nascere da quell'esempio la capacità d'un riscatto. Ma il mondo conserva il carattere disumano di quegli anni, e la sua parola di scampata allo sterminio s'articola con lo stento, la pena, di chi si muove ancora tra le macerie. Son passati trent'anni, ma non è intervenuto, nella scrittrice, un distacco che le consenta di creare un equivalente espressivo d'una materia connotata di difficoltosi interrogativi, trasformando la resistenza d'una lingua non nativa in una forma di discorso interiore sia pur aspro e rotto. Ha conquistato, in questi tre racconti, un'incisività che è una dote nuova, ma il rapporto rimane tutto diretto: la linea evasiva, spezzata, del racconto partecipa dell'impressione immediata che provoca una umanità chiusa, ottusa, di fronte alla quale si vanifica ogni tentativo di contatto. Ritrova, in un vuoto confuso, pene che pensava consumate dalla sofferenza: la voce nemica, ancora, nei fratelli, o in quelli ai quali pensava come a fratelli; e aveva attinto da quella fiducia la forza di sopravvivere.

I primi volumi della Bruck, racconti e romanzi, *Chi ti ama così*, *Andiamo in città*, *Le sacre nozze*, gravitavano verso l'autobiografia. Nei tre nuovi racconti *Due stanze vuote* (Marsilio Editore), isola con forza in tre situazioni o esiti diversi il riflesso dell'ieri nell'oggi. E questo comporta un addensarsi e a volte un irrigidirsi della linea narrativa nell'impegno di risolvere ogni effusione in un giudizio che esca dai fatti stessi. Ne viene un narrare che batte su una impressione, implicita o esplicita, e che non ha altra soluzione se non d'un protrarsi, nei particolari, d'uno strazio, la cui durata, e la cui sostanza avvertiamo anche nello sforzo di piegare, vincere, con l'insistenza nelle descrizioni, nei dialoghi, e in osservazioni, lo sfuggirle d'una realtà che la estrania e che è pur sostanza, e linguaggio,

della sua coscienza. Sfugge, la realtà d'oggi, perché tende a rientrare e a confondersi nel passato. Tale, l'esito del suo incontro, nel secondo di questi racconti, *Quale America?*, con parenti, ebrei, ma trapiantati a New York, e divenuti americani, e del viaggio con ebrei in navigazione verso la Palestina, nel terzo racconto, *Tra noi*, che ripete dalla parte dei vincitori l'offensiva divisione tra potenti e umili. Ma la stessa offensiva divisione è anche in *Quale America?*, verso i negri, verso gli italiani, quindi fatalmente verso le stesse tradizioni e la realtà di ieri, di oggi, degli ebrei: « Ma qui tutti parlano come me — disse il tintore —. La lingua vera è questa, e il paese è fatto apposta per noi, signorina mia. Mosè ha sbagliato, la terra promessa è qui »; e parlano di dollari, e di macchine: « — Ma è analfabeta — mi lasciai sfuggire. — Che importanza ha per uno come lui? A che servono gli studi? — Il primo ebreo analfabeta — dissi soprappensiero. — Questo non conta — disse il ragazzo. — Sono i soldi che parlano qui, e la posizione che uno occupa. Anch'io ho qualcosa in banca ». Alienazione, e ottusità: « — Che genere di film era? — domandai al ragazzo. — Un film bello — disse. — Chi si ricorda la storia? I programmi cambiavano sempre, non hai mica tanto tempo per pensare, e poi perché devo ricordarmelo? ». E un bambino, nel terzo racconto, in uno scambio di minacce scherzose: « — Provaci! Anche a scuola hanno paura di me. Papà dice che è meglio far paura che aver paura, meglio esser forti che deboli, meglio vincere che perdere, meglio ammazzare che esser ammazzati. Quel negro mi è antipatico, nemmeno a provocarlo si difende! Vuoi vedere come so nuotare a farfalla? Ho detto a papà che tra otto anni parteciperò alle Olimpiadi. E tu sai dove saranno le Olimpiadi tra otto anni, indovina un po'? A Gerusalemme. E ci saranno tutte le nazioni, anche gli arabi... ». È una lezione per la protagonista (che muta nome appena nei tre racconti ma è sempre direttamente o indirettamente la scrittrice), che vien come ribadita nei tre racconti, e con articolazione e complessità singolare nel primo, che dà il titolo al volume. Judith, con alcuni compagni, torna nel '63 al villaggio natale, dal quale ancora bambina venne deportata con la

famiglia. Cerca, e ritrova, i vecchi compagni di giochi, e i loro genitori. Arriva agitatissima: confusi i ricordi, confusa la realtà di quelle case, quelle siepi, tra le quali si smarrisce, soprattutto per l'impazienza di quanto immagina come un recupero e una svolta nuova. Anela a un recupero, a un abbraccio, perché con la sua lezione feroce il passato deve aver fatto nascere una realtà nuova. Sente invece d'esser caduta in un paese di fantasmi: « Judith guardava i presenti uno a uno, volti grinzosi, sdentati, uomini e donne vestiti di nero, come in lutto. Il cerchio aumentava, alcuni giovani avevano l'età di Judith ma dimostravano molto di più. Li chiamò per nome, voleva assicurarsi che erano proprio i suoi compagni di giochi. Ma quei giovani che sembravano avere dieci anni più di lei rimasero distanti, nonostante la stretta di mano e la sua gioia di vederli. Non sapeva come interpretare lo strano comportamento, rigido e pieno di pudore. Sentì le loro mani callose, scrutò i loro volti stranulati; e quell'allontanarsi subito da lei per mettersi dietro la siepe con pose assenti ». L'unica comunicazione possibile è in un fondo comune e irredimibile di miseria: così il pianto, e le parole della vecchia Ilonka: « Vedendoti mi sembra di vedere tua madre giovane » — le dice — « Ma tu hai gli occhi di tuo padre, occhi che avete solo voi, vivi, tristi, sospettosi, e misteriosi come quelli dei cani, non ti offendi spero... » così dice a Judith, Ilonka, una dei pochi che nel paese possono conservare un ricordo, del passato, non colpevole. Ma il pianto lungo delle due donne non muta la realtà: tutti, per festeggiarla, la invitano a pranzo, ma nei discorsi, nelle effusioni s'affacciano pregiudizi non dissimili dagli antichi, riaffiorano le accuse, quasi implicitamente confutando la sua presenza: « anche questo social-comunismo lo avete inventato voi »; o, invidiandole le vesti da signora: « vi difendete sempre », e « Per te è andata bene comunque »: finché: « Ho capito — rispose Judith debolmente — a me è andata bene comunque. Ma come mai — gridò — qui vivete tutti, vecchi e giovani, buoni e pessimi, tutti tutti? La fortuna è vivere, non morire ». L'angoscia è colta nell'elemento costitutivo del racconto: l'agitazione estrema di Judith, e l'emergere del villaggio, delle persone,



come fantasmi; ma è proprio, invece, il domani, e in quello si proietta la protesta dolorante della protagonista.

Il libro rinvia a precedenti letterari, discretissimamente, e senza incidere nell'originalità, di significati e strutture, dei racconti. I riferimenti alla narrativa moderna sono dalla Bruck ricondotti con sicurezza a quanto solo le può servire, e proprio su un piano di testimonianza e cronaca diretta e fin di polemica. Questo legittima l'osservare, circa quanto specificamente concerne il carattere della sua narrativa, e la natura dei suoi interessi, che in lei nulla è dei limiti che s'avvertono in quanti tornano oggi a quegli avvenimenti. Perché la Bruck collega immediatamente quel passato alle prospettive del domani, e con energia pari alla immediatezza stringe i due estremi: di lì il vigore dei racconti di questa raccolta, in particolare del primo.

ALDO BORLENGHI

## *Critica e filologia*

### *Giordani a Piacenza*

Mentre Milano e l'Italia tutta hanno celebrato l'anno scorso Alessandro Manzoni e si accingono, con non minore impegno e solennità a commemorare quest'anno i centenari di Ludovico Ariosto e di Francesco Petrarca, la città di Piacenza, con sobrietà e rara discrezione (com'è nel costume civile di certa provincia italiana), ha ricordato il secondo centenario della nascita del suo Pietro Giordani. Ha infatti organizzato, come meglio non si poteva, un convegno di studi che s'è tenuto in Piacenza nei giorni 16, 17 e 18 marzo, e a cui hanno preso parte studiosi venuti di fuori e studiosi locali. La personalità, complessa e anche contraddittoria ma in ogni caso assai affascinante, del Giordani ne è risultata approfondita e giustamente rimessa in luce sotto diversi aspetti.

È noto che, dopo i molti giudizi affrettati e la trascuraggine generale, il Giordani è stato riproposto all'attenzione dei lettori e dei critici d'oggi da Sebastiano Timpanaro ai quale si deve un'analisi

coraggiosa e spregiudicata dell'opera e del pensiero del Giordani, di cui il Timpanaro ha offerto un'interpretazione che va ben oltre il semplice culto municipale e che valorizza per la prima volta i valori ideologicamente progressisti del classicismo giordaniano. L'attuale convegno piacentino, per consenso o dissenso, ha preso le mosse, e non poteva fare diversamente, dalle conclusioni del Timpanaro e ne ha verificato l'attendibilità, integrandole e arricchendole in più direzioni, alla luce di nuove riflessioni, di riletture attente e di documenti inediti o non ancora adeguatamente studiati.

Il convegno, che ha richiamato a Piacenza un scelto manipolo di storici della cultura e di italianisti dalle università di Bologna, Firenze, Milano, Parma, Pavia, Pisa e altre ancora, s'è aperto con una bellissima introduzione di Carlo Dionisotti, venuto appositamente da Londra per delineare, anche con accenti di vibrante passione civile, la figura del Giordani, la forza e attualità della sua *vis* polemica, dei suoi acri sdegni e dei suoi intensi affetti. Nelle varie sedute, svoltesi nella sala della Biblioteca Comunale piacentina, gli specialisti locali, Forlini, Schippisi e Arisi, hanno rispettivamente parlato su Giordani e Napoleone, su Giordani e la « Biblioteca Italiana », e su Giordani e le arti. Venute poi a mancare, per ragioni di forza maggiore, le relazioni di Timpanaro e di Piero Treves, che si leggeranno però negli « Atti » del convegno, si sono imposti per novità concettuale e virtù comunicativa gli interventi dei giovani Umberto Carpi su Giordani, Leopardi e il liberalismo, e di Marco Cerruti su Giordani e l'Ellenismo. Ricche di dati interessanti e svolte con erudita eleganza le comunicazioni di Augusto Campana su Giordani e la Romagna, e di Massimiliano Pavan su Giordani e Canova; e certamente utili i contributi di Roberto Tissoni su Giordani e Carducci, di William Spaggiari su Giordani e Borsieri, e di Donato Valli sul « patriarcato » letterario del Giordani attraverso lettere inedite. La ricchezza e varietà dunque di questi studi, una volta che ad essi si siano aggiunti quelli di Timpanaro e di Treves, assicurano validità e interesse agli « Atti » che seguiranno assai presto e che costituiranno un punto

fermo, se non una svolta decisiva, nella storia della fortuna critica di Pietro Giordani e dell'opera sua.

In occasione del convegno è stata anche presentata, fresca di stampa, la *Bibliografia di Pietro Giordani*, avviata a suo tempo dal piacentino Stefano Fermi e poi condotta innanzi, ampliata e messa a punto, in oltre vent'anni di appassionato lavoro, dal competentissimo Giovanni Forlini e pubblicata dall'editore Sansoni di Firenze nella collana « Biblioteca Bibliografica Italica »: un'opera davvero preziosa la quale, registrando le opere del Giordani messe a stampa dal 1805 al 1971 e i contributi critici dal 1795 al 1972, si configura come un'indispensabile strumento di lavoro che può attivamente promuovere una doviziosa serie di ricerche nuove. E in questa direzione già si muovono lo stesso Forlini e il suo più fidato collaboratore, Vittorio Anelli, i quali stanno programmando un censimento completo dello sterminato epistolario giordaniano allo scopo di allestire quanto prima un regesto di tutte le lettere, a stampa e inedite, di quell'infallibile purista e insieme singolare e scomodo personaggio che fu Pietro Giordani.

### Per Dino Campana

L'anno passato fu l'anno del convegno su Dino Campana e della mostra bio-bibliografica campaniana. Convegno e mostra si tennero nel marzo 1973 presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, e presto vedranno la luce i testi delle relazioni, più o meno interessanti, che furono lette in quella occasione da Carlo Bo, Enrico Falqui, Domenico De Robertis, Neuro Bonifazi, Silvio Ramat, Mario Luzi e Giuseppe Raimondi. Allora fu anche stampato un utile catalogo della mostra con una premessa di Alessandro Bonsanti.

Ma l'avvenimento più importante dell'anno campaniano è costituito certamente dal rinvenimento inatteso del manoscritto originale dei *Canti Orfici* o meglio di quel manoscritto che contiene con sicurezza una redazione primaria dei *Canti* e che andò smarrito in casa di Ardengo Soffici costringendo il povero Campana a ricostituire faticosamente il libro, uscito poi ampliato presso l'editore Ravagli di Marradi nel 1914. Or bene il ma-

noscritto scomparso, e tanto rimpianto da Campana come dai suoi critici ed editori, è stato inaspettatamente quanto casualmente rinvenuto dalla vedova di Soffici, signora Maria, a Poggio a Caiano nel 1971 durante il riordinamento della « grande quantità di carte, manoscritti, opuscoli, corrispondenza lasciata dal marito ». E di là è passato nelle mani degli eredi di Campana, dalle quali poi si spera possa definitivamente trasmigrare presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Intanto l'autografo perduto e ritrovato è stato dato alla luce per le sapienti cure del compianto Enrico Falqui e di Domenico De Robertis. La preziosa pubblicazione reca il titolo che il manoscritto assegna alla raccolta: *Il più lungo giorno*, che doveva mutarsi nella stampa di Marradi in *Canti Orfici*. L'ha promossa la Vallecchi di Firenze e consta di due tomi: nel primo è riprodotto anastaticamente il manoscritto, sì che ogni studioso può condurre una libera lettura di quelle pagine autografe e trarne quindi una personale interpretazione; mentre nel secondo tomo, dopo una prefazione di Enrico Falqui, che traccia una storia dettagliata del manoscritto e della sua varia sorte, abbiamo il testo critico dell'autografo che Domenico De Robertis ha allestito con precisione e con rara perspicuità tipografica. De Robertis nella sua lucida *Nota al testo* ha chiarito che il manoscritto corrisponde solo in parte ai *Canti Orfici* e ha precisato i rapporti che intercorrono tra il contenuto del manoscritto e quello della stampa del Ravagli. Da questa pubblicazione emerge l'importanza delle varianti di lezione utili a illustrare l'elaborazione complessa dei testi e destinate ad arricchire quello che un giorno sarà l'apparato di una auspicata edizione critica dei *Canti Orfici*.

Meritano di essere segnalati, sempre su Campana, due recentissimi saggi di Maura Del Serra, una giovanissima studiosa di scuola fiorentina: il primo, dal titolo *L'immagine aperta*, è un'analisi puntigliosa dell'intera opera poetica di Campana, intesa al rilevamento dei dati stilistici e simbolici; il secondo è un agile profilo biografico e critico di Campana, apparso nella collana « Il Castoro ». Entrambi i libri sono editi dalla Nuova Italia di Firenze.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA INGLESE

### Vecchietti d'oro

In una poesia di Yeats sull'unità dell'amore spirituale e carnale i « vecchietti d'oro » sono i celtici Oisín e Niamh, i classici Peleo e Teti, e con loro, Pitagora e Plotino; in questo libro di saggi di Richard Ellmann, *Golden Codgers* (London, Oxford University Press, 1973), sono George Eliot, Oscar Wilde, Arthur Symons, James Joyce e T. S. Eliot, e l'unità è fra vita e poesia.

Dell'autore, dell'americano Richard Ellmann ora professore ad Oxford, e forse il maggior specialista non militante di letteratura inglese moderna, la cultura italiana conosce soprattutto l'esemplare biografia di Joyce, uscita in inglese nel '59 e tradotta da Piero Bernardini per Garzanti nel '64; il libro odierno, il cui sottotitolo è « Biographical Speculations », dopo l'esame di alcune recenti biografie, inizia con una speculazione certamente acuta ed ardita sul « modello reale » dei due mariti di Dorotea in *Middlemarch* di George Eliot: nessuno dei proposti, ma per il primo, e più interessante, la Eliot stessa, cioè Mary Ann Evans giovane, rivistasi ora, a cinquant'anni, con occhi critici e in proiezione di personaggio; per il secondo John Cross, che aveva vent'anni meno di lei e che fu suo marito davvero dieci anni dopo il romanzo (l'infatuazione sentimentale per il Cross sarebbe cominciata addirittura vent'anni prima del matrimonio: per l'esattezza il 18 aprile 1869 all'Hôtel Minerva a Roma - George Eliot era una donna costante).

Ma il saggio sulla Eliot e sui mariti di Dorotea in questo libro è marginale, pezzo di bravura. Prima della biografia di Joyce, Richard Ellmann aveva pubblicato due libri tuttora essenziali su Yeats: *Yeats the Man and the Mask* (1949) sull'uomo e il poeta, o meglio sul poeta Yeats come uomo, e *The Identity of Yeats* (1954) sullo sviluppo del sistema di simboli di quel poeta; ora, nel nostro libro, dopo Yeats e Joyce, il suo interesse pare concentrarsi invece su Oscar Wilde, di cui già nel

'61 aveva pubblicato una scelta e nel '69 l'edizione degli scritti critici. A Wilde, infatti, è dedicato il saggio centrale, « The Critic as Artist as Wilde »: ed è una rilettura di tutta la vita del Wilde centrata nel suo momento cruciale, la scoperta e l'accettazione della propria omosessualità (novembre 1886), scoperta e accettazione cioè di una condizione « diversa » e « criminale » (per l'epoca) che vuole quindi, per salvarsi, la creazione di un mondo diverso e criminale e perciò bello. Di qui il paradosso essenziale dell'opera e della vita di Wilde, fino all'esaltazione del crimine (simbolicamente: l'omicidio) come suscitatore di bellezza, fino al sentirsi il *Christus patiens* di un mondo nuovo, artistico, ancora incompreso. E fra questi saggi ve ne sono altri due, laterali, sullo stesso argomento: uno sulla composizione della *Salomè*, un altro su Wilde e Gide, un altro ancora, su Wilde e Yeats, si poteva già leggere in una precedente raccolta dell'Ellmann, *Eminent Domain* (London, Oxford University Press, 1967); c'è già certamente il materiale, e anche più, per un libro totale sul Wilde: un libro che vorremmo leggere anche se per ora (in attesa di esser convinti) non possiamo concordare del tutto sulla sottintesa rivalutazione dell'autore di *Dorian Gray*.

Quasi un esito ovvio dei suoi interessi maggiori (Yeats, Joyce, Wilde) appare quindi l'attenzione rivolta dall'Ellmann in questo libro anche al primo decennio del Novecento. Per lui, infatti, il Novecento letterario inglese non comincia, come si è sempre detto, con la prima guerra mondiale, ma semmai con l'anno 1899, quando furono pubblicati il primo manifesto della letteratura inglese novecentesca, *The Symbolist Movement in Literature* di Arthur Symons e la prima opera simbolista di Yeats, *The Wind among the Reeds*. Vittoria morì il 22 gennaio 1901, Edoardo VII il 6 maggio 1910: e nel 1910 T. S. Eliot, il più giovane aveva 22 anni, Henry James, il più vecchio, ne aveva 67; e fra loro ci sono Lawrence, Pound, la Woolf, Forster, Bennett, Galsworthy, Wells, Conrad, Shaw, e, na-

turalmente, Wilde, Yeats e Joyce. Certamente il regno di Edoardo VII fu un'epoca di formazione e di incontro; l'Ellmann vuole ora dimostrare che ebbe anche un suo «spirito», sia pure transizionale, sia pure teso verso l'«età dell'ansia», e lo scopo è raggiunto nel saggio «The Two Faces of Edward»: è un momento in cui i valori vittoriani sono già in crisi, ma a cui manca l'ansia del mondo veramente moderno. T. S. Eliot, per esempio, è edoardiano e quindi scettico in *Prufrock*, moderno e quindi ansioso in *The Waste Land*.

A quest'interesse generale per ciò che diremmo «la formazione del Novecento» sono da ricordarsi il saggio sulle circostanze di scrittura del già ricordato *The Symbolist Movement in Literature* del Symons, di cui l'Ellmann stesso ha curato la riedizione nel 1971, e quello più interessante (per me) sulla composizione di *The Waste Land* di T. S. Eliot, complemento indispensabile alla recentissima edizione in fac-simile delle varie stesure di questo poema (il manifesto dell'«età dell'ansia») a cura di Valerie Eliot (London, Faber and Faber, 1971). Da «He Do the Police in Different Voices», che era il titolo originale (tratto da *Our Mutual Friend* di Dickens), a come si giunse, con l'aiuto di Ezra Pound, a «The Waste Land» — ma l'aiuto fu ricambiato, osserva l'Ellmann, non solo per *Maunderley* ma anche per i primi tre *Cantos*.

Ed ora bisognerà ritornare al saggio d'apertura di *Golden Codgers*, «Literary Biography», nato contro lo psicoanalisi dilagante, informativo di tante biografie recenti (Sartre su Baudelaire, Genet e Flaubert, Erik Brickson, su Lutero giovane, Leon Edel su Henry James, George Painter su Proust) cui vengono contrapposti l'equilibrio, il pudore e il buon senso della *Life of Samuel Johnson, L.L. D.* del settecentesco James Boswell. Ma più dell'encomiastica e affettuosa lettura del Boswell, o degli assurdi palesi riscontrati nelle biografie suddette, sono interessanti qui i principi dell'Ellmann: da un lato, la sua diffidenza per le autobiografie, anche per quelle cosiddette sincere, perché sempre l'autore narrato è «personaggio» dell'autore narrante; dall'altro, la negazione delle tecniche psicoanalitiche come strumenti biografici, perché troppo interne al biografato, troppo tese a vederlo come

caso clinico e *in vitro*, cioè fuori della totalità del mondo in cui visse. Proprio su questo punto riposa la forza dell'Ellmann. L'artista per lui (e pensiamo a tutto il suo lavoro di biografo) non è un caso clinico, e nemmeno è determinato dalla società in cui vive, né questa da lui. Però della società l'artista è parte essenziale; e a sua volta l'opera d'arte è parte essenziale della società in cui fu scritta e in cui cade. L'opera, la società, l'autore, sono per l'Ellmann un *continuum* che non si può frazionare nemmeno per comodità d'analisi. E questo è critica storica nel migliore dei sensi raggiunto finora.

## Shakespeare in teatro

Nel 1623, sette anni dopo la morte di Shakespeare, i suoi amici Heminge e Condell ne pubblicarono i drammi in in-folio; il che voleva dire proporli non più come opera di teatro soltanto, ma anche come opera di lettura, di biblioteca. È da allora che nasce, inconsciamente, il problema di dove sia il vero Shakespeare; nel teatro, sul palcoscenico e nella parola degli attori, oppure nella lettura tranquilla del proprio studio? Già il Lamb (fra i romantici uno dei maggiori entusiasti del teatro elisabettiano) nel 1818 scriveva: «Sembrerà un paradosso, ma non posso non credere che i drammi di Shakespeare siano fra i meno intesi per il teatro»; e ne adduceva a ragioni maggiori la sottigliezza psicologica dei personaggi, le sublimi immagini poetiche: tutte cose, diceva, che alla rappresentazione si perdono; e contro l'antico proverbio «vedere è credere», di fatto (affermava) «la vista distrugge la fede». In parte è vero: non certo tutto quello che si può recepire leggendo può essere recepito in teatro; e per di più (verrebbe fatto di chiarire) troppo spesso la regia, sovrapponendosi al testo, ne oblitera almeno una parte — e il Lamb non pensava a regie volutamente interpretative, o dissacranti, o comunque «libere» ma solo a regie ingenuamente «fedeli», al massimo lussuose, che volevano far vedere cogli occhi della carne il castello di Macbeth, o il giardino di Giulietta, o la camera di Desdemona, o il bosco incantato del *Sogno di una notte d'estate*.

Basterebbe, a smentire il Lamb, constatare che di tutti i drammaturghi suoi contemporanei lo Shakespeare è ancor oggi quello che si rappresenta di più, quasi l'unico, anzi, ad esserlo popolarmente ancora; ma la sola constatazione non basta. La verità infatti è che per apprezzare compiutamente Shakespeare bisogna sia leggerlo che vederlo (anzi, rileggerlo e rivederlo); e poi ancora, è anche vero (quasi d'accordo col Lamb) che nella cultura del nostro tempo, lo Shakespeare autore classico, lo Shakespeare di lettura, sopravanza ormai lo Shakespeare di teatro. Tuttavia la distinzione, anche se fatale, è soltanto nostra. Lo Shakespeare i propri drammi li concepì in teatro e per il teatro, per i suoi attori, il suo palcoscenico ed il suo pubblico; la lettura, infatti, non gli interessava, e dei propri drammi non curò mai un'edizione né in quarto né in-folio.

Il teatro di Shakespeare, però, non era il nostro teatro. Soprattutto non aveva scene (né camera di Giulietta, né castello di Macbeth, né bosco incantato): soltanto un palcoscenico di una settantina di metri quadri, con solo gli attrezzi mobili assolutamente necessari, e con qualche particolare architettonico (una loggetta coperta, una stanza interna separata da una tenda, delle colonne) che poteva servire anche per la recitazione, sempre che la fantasia del poeta e del pubblico lo tramutassero in qualcosa d'altro (per esempio: nella *Giulietta e Romeo* la loggetta in un balcone e la stanza interna in una tomba). Alla fantasia del pubblico, oltre che alla Musa, Shakespeare fa appello (è notissimo) nel coro iniziale dell'*Enrico Quinto*.

Generalmente il pubblico elisabettiano si contentava delle scarse indicazioni sceniche emergenti dal dialogo o, forse, da qualche cartello; non così però Shakespeare, cui l'assenza di scena dipinta, visibile, è motivo per la creazione di una sua « scena verbale », auditiva, e motivo anche, naturalmente, di poesia. Così, per esempio, nel *Macbeth*, quando Re Duncan e Banquo giungono sotto le mura del castello: « Questo castello è in posizione amena: l'aria, agile e dolce, si raccomanda da sé ai nostri sensi ». « Quest'ospite dell'estate, il rondone abitatore dei tempi, prova con la sua amata stanza che qui il fiato del cielo odora amoroso; non c'è cor-

nizione, contrafforte, sporto o vedetta, ove non abbia costruito il suo pendulo letto e la sua culla geniale. Ov'essi più spesso nidificano e procreano (l'ho notato) l'aria è delicata ». (I. VI. 3-10). Non è il caso di stare a osservare qui il contrasto fra il sereno aspetto esteriore e ciò che accadrà nel castello; piuttosto si ricordino i « questo »: « questo castello », « quest'ospite dell'estate ». I dimostrativi sembrano chiedere il gesto indicativo degli attori, ma non ci sono né castello né rondoni: non ci sono che le parole di Shakespeare.

Tutto questo è ben noto, ma il libro di Masolino D'Amico, *Scena e parola in Shakespeare*, uscito quest'anno da Einaudi, vuole andare un po' oltre, e mostrare al lettore italiano come « Shakespeare fuse la parola agli elementi scenici del teatro per creare l'illusione di ambiente, e allo stesso tempo (a volte) un effetto drammatico particolare » (p. 170). L'assenza di scena visiva, per Shakespeare, non fu dunque soltanto « occasione di poesia », ma « occasione di poesia drammatica », cioè di una poesia non soltanto « descrittiva » (di fatto indipendente dal teatro stesso), ma di poesia nel dramma e per il dramma. Direi che l'intento nel complesso è raggiunto, magari con qualche preoccupazione eccessiva per una regia filologicamente attendibile ma anche attuabile oggi (si vedano, per esempio, le pagine 126-27 sull'impossibilità di mettere in iscena adeguatamente il *Sogno di una notte d'estate*); il problema però è insolubile, perché di fatto « qualcosa » c'era, oltre alle parole del dramma anche nel teatro di Shakespeare.

Cosa ci fosse, però, non sappiamo, e certamente non sempre lo stesso: anche allora la scenografia del teatro pubblico non era quella del teatro di corte; e per di più il rapporto fra testo e scenografia è certamente mutato fra la rappresentazione, ad esempio, del *Sogno di una notte d'estate* (stagione 1595-96) e quella della *Tempesta* (stagione 1611-12). Certo è che le rappresentazioni nude che oggi si fanno, che vogliono anche lo spettatore partecipe della « musa di fuoco » dell'autore, sono più vicine al teatro di Shakespeare che non quelle naturalistiche dell'Ottocento o quelle fantasmagoriche in qualche giardino incantato da sé e non dalle parole di Shakespeare.

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### Canetti e Kafka

È tempo ormai di parlare di Elias Canetti, uno scrittore la cui fama aumenta ogni giorno. Poiché è la prima volta che qui lo si ricorda, qualche dato biografico non sarà inutile. È nato nel 1905 in Bulgaria, precisamente a Rutschuk; i suoi genitori erano ebrei spagnoli — del resto il suo nome è indicativo. Finché restò in Bulgaria parlò sempre spagnolo; poi i genitori dovettero emigrare in Inghilterra, ma Elias andò a studiare in terre di lingua tedesca, prima a Zurigo, poi a Francoforte sul Meno poi, e, più a lungo, a Vienna, ove prese la laurea in filosofia, non senza aver studiato anche scienze naturali. Nel 1938, in seguito all' *Anschluss*, emigrò di nuovo in Inghilterra e là si è ormai fissato. Ma la lingua in cui scrive è il tedesco, per quello strano fenomeno non nuovo nella storia letteraria, per cui la lingua d'elezione è diversa da quella materna (ricordiamo il caso di Joseph Conrad). Ha scritto opere di teatro (un *Auto da fè* fece in tempo ad esser tradotto in italiano nel 1936) e un grande lavoro di carattere filosofico-sociologico-religioso intitolato *Massa e Potere* (noto ora anche nella versione italiana, Rizzoli editore, Milano, 1972). È uno studio poderoso, di circa 550 pagine che da solo meriterebbe un discorso a parte. Ma qui non vogliamo parlare di questo volume, che ha tenuto occupato il suo autore per più di venti anni e che quindi va considerato e apprezzato con altro metro che non sia quello puramente letterario. Oggi la nostra attenzione è stata attirata da un volumetto, di proporzioni apparentemente modeste, intitolato *Der andere Prozess* (*L'altro processo*, Carl Hanser editore, Monaco 1969 — così s'intitola infatti nella versione italiana, Longanesi, Milano 1973 —), in cui si parla esclusivamente del famoso e relativamente recente volume di lettere di Kafka alla sua fidanzata Felice Bauer e a Grete Bloch, considerata una sua sincera amica — se fu qualcosa di più, non lo si saprà mai, anche se questa, in un campo di concentramento, confidò a

una amica che il figlio che aveva avuto, di padre ignoto, era proprio di Kafka. Canetti ammette che il fatto di avere venduto le lettere dell'autore del *Processo* al suo attuale editore può aver dato noia a qualcuno, che voleva rispettare almeno la vita più segreta di un grande scrittore. Lì per lì una specie di repulsione si può anche comprendere, ma poi appena lette le prime pagine e via via quanto più si procede, si è presi da un interesse e direi quasi da una commozione come pochi libri moderni hanno avuto la fortuna di suscitare. Lo ammette anche Canetti (pag. 7) e del resto occorre non dimenticare che il volume fu pubblicato otto anni dopo la morte di Felice Bauer e 43 dopo la morte di Kafka. L'accusa di brutale speculazione finanziaria, dunque non regge. E infine — come ebbe a notare quasi un secolo fa Giovanni Brahms — la celebrità, il successo, voluto o non voluto che sia, esaspera la curiosità del pubblico, che vuol sapere di un personaggio, di una figura che lo interessa, tutto, nella vita pubblica e anche in quella privata. Se lo diceva Brahms alla fine dell'Ottocento, figuriamoci oggi che, si potrebbe dire, la curiosità è ormai divenuta quasi morbosa; di un grande scrittore o artista o musicista (per pochi che ce ne sieno) si vuol saper tutto; di una cantante che fra dieci anni sarà quasi dimenticata si indaga l'origine, gli amorucci, gli amozzetti e quando non si trovano, si inventano.

Nelle *Lettere a Felice* (per cui vedi il mio articolo su questa rivista nel n. 48 del 1969) Canetti ritrova lo spunto di alcuni momenti del *Processo*. Perché — e questo senza le lettere non si sapeva — ci fu un vero e proprio « Tribunale » (*Gericht* in tedesco) al cui giudizio Kafka venne sottoposto dopo la prima rottura del fidanzamento con Felice (si fidanzò con lei un'altra volta, più tardi). C'era l'accusatore, lo scrittore Ernst Weiss, che viveva a Berlino in quel momento, ma era di Praga; la sorella di Felice — e Grete Bloch, che dopo aver rimesso in contatto i due fidanzati, si trasformò, invece che in avvocato difensore in testimone di

accusa. Questo strano « processo » o « tribunale » come lo si voglia chiamare, si formò in una sala di un albergo berlinese e l'accusato — in questo caso Kafka — non disse neanche una parola. Canetti è convinto che « il contenuto emozionale di questi avvenimenti è passato direttamente nel *Processo*, la cui stesura cominciò nell'agosto di quell'anno » (traduco dal testo tedesco a pag. 68).

Dopo la rottura del fidanzamento, Kafka fu libero, così come rimase libero Giuseppe K., il protagonista del *Processo*, dopo che fu misteriosamente accusato, senza avere una minima idea di una qualsiasi colpa commessa. Queste e altre analogie si possono trovare tra Kafka e il protagonista del suo maggiore romanzo. Ma Canetti è studioso troppo sottile per proporre una equazione assoluta tra la vita e l'opera d'arte. Questa si distacca a un certo momento dalla esistenza stessa dell'autore, che non si sente più legato a lei e anzi qualche volta, per quanto questa sia interessante, par che voglia quasi dimenticarla e farla dimenticare. È noto il caso di Debussy, cui era venuto a noia di esser considerato solo l'autore del *Prélude a l'après-midi d'un Faune*. Kafka fece di peggio: consegnò tutto il manoscritto a Max Brod, dicendo che ne facesse quel che voleva e, dando le sue disposizioni testamentarie, gli impose di distruggere tutto, naturalmente anche quel manoscritto. Gli è che i veri artisti, seguendo una loro naturale evoluzione, un fenomeno che capita solo a chi non vuol restar fermo, si sentono legati alle loro opere precedenti, per quanto riuscite sieno, come da una palla al piede — e tendono a liberarsene, a buttarsene dietro le spalle. Dobbiamo a un puro e fortunato caso se conosciamo il primo *Faust* di Goethe, il cosiddetto *Urfaust*; il grande poeta tedesco aveva da sé distrutto il manoscritto. Il che non ci deve impedire di considerare — non solo l'*Urfaust* e il *Prélude* di Debussy — ma anche il *Processo* di Kafka come una creazione a sé, compiuta e portata a fine in un certo modo, anche se non rispondeva più alla visione che Kafka aveva del mondo negli ultimi anni.

Queste considerazioni ci sono state suggerite non solo dal libretto di Canetti ma anche da una recente traduzione del *Processo* fatta da Giorgio Zampa, cui segue una lunga nota critica o postilla, come

la si può chiamare, di circa 80 pagine intitolata « Romanzo o frammenti » (Adelphi, ed., Milano, novembre 1973) ove sono molte osservazioni acute e si dimostra una adeguata conoscenza dell'argomento, che ha tenuto occupato, come si sa, molti studiosi di ogni parte del mondo e di ogni tendenza, nel tentativo, risultato sempre vano, di trovare una spiegazione a quella che resta comunque la prova maggiore di Kafka nell'ambito del romanzo. Con ogni probabilità lo scrittore praghese non ha voluto dare un significato simbolico, allegorico preciso alla sua opera proprio perché una trasparenza troppo chiara di significati rischiava di comprometterne la validità. Scrive Zampa: « All'idea di costruzione pressoché completa, con un significato abbastanza univoco, si oppone quella di cantiere con materiali sparsi, di cui alcuni soltanto costituiscono parti definite. Dopo l'arbitrario montaggio di Brod, che tra una base e un tetto, riconoscibili come tali, avrebbe posto elementi di cui si ignora l'originaria posizione e funzione, bisogna procedere a una nuova ricognizione dei materiali, arrivare alla stesura di un inventario. L'operazione è necessaria non solo sul piano testuale e su quello dei contenuti, ma pregiudiziale per ogni tentativo di interpretazione » (pag. 297). E ancora: « Il *Processo* non è un romanzo non tanto perché le parti compiute sono insufficienti per applicargli questa definizione, ma perché più dei caratteri del romanzo possiede quelli dell'epos; è, vale a dire, una narrazione assoluta » (pag. 298 — e qui segue in nota una lunga citazione da Lukà-c-s, che non ci convince. L'obiezione sulla disposizione dei capitoli era stata fatta già nel 1953-54 da H. Uyttersprot e Brod gli rispose che nel manoscritto, che egli aveva, la disposizione era chiaramente indicata, in quanto su ogni capitolo risultava chiaramente scritto la fine di quello precedente. Su questa incoerenza apparente e coerenza dei romanzi di Kafka quaranta anni fa, cioè nel 1934, precisamente nella lunga Introduzione alla mia traduzione della *Metamorfosi* (Vallecchi, Firenze) avevo tentato di dare una spiegazione. Ma lo Zampa l'ha ritenuta evidentemente « invecchiata », comunque priva di interesse, tanto che non l'ha ricordata neppure nella bibliografia. Non è cosa che mi stupisca:

sono abituato ormai da anni, da parte di colleghi e studiosi a una specie di « congiura del silenzio », di cui non mi sono saputo spiegare mai le ragioni, nella mia ingenuità. Mi stupisce un poco nello Zampa perché quel libro — ne sono sicuro — egli lo conosce. Ma anche Canetti, pur citato nella bibliografia viene di fatto ignorato, sicché mi trovo in buona compagnia. Non c'è però accordo tra lo scrittore bulgaro-tedesco e Zampa a proposito della data di composizione del *Processo*: Canetti afferma che il « tribunale nell'albergo » diede comunque l'avvio alla stesura del romanzo. Zampa ammette solo che « l'immagine richiamata costantemente dalla critica, di questo « tribunale » « concorde nel porre Kafka di fronte alle proprie responsabilità di fidanzato, potrebbe anche essere stata desunta dal racconto del *Prozess*, in quel periodo, come s'è visto già concepito » (pag. 281). Ora altra cosa è concepire un'opera, altra mettersi a stenderla. E poi possiamo sempre fidarci di quel che si trova nei *Diari* e nelle *Lettere*? Di solito direi di sì, ma con un temperamento come quello di Kafka, occorre anche in questo caso avere una certa prudenza. Comunque lo studio di Zampa si allinea con onore accanto a quelli di numerosi studiosi italiani che si sono sentiti attirati, in un modo o nell'altro, dal grande scrittore praghese.

### **Plenzdorf** **I nuovi dolori del giovane W.**

L'uso del *pastiche* o come sarebbe più proprio dire, attenendosi al significato greco della parola, della *parodia* si è largamente diffuso nel mondo moderno forse per il successo che ha avuto in queste forme l'opera di Brecht. Ce ne sono naturalmente esempi convincenti e no. Uno di questi ultimi ci pare il lavoro di Ulrich Plenzdorf che ha tentato una specie di trapianto della vicenda del giovane Werther (questo è il significato della doppia W.) nel mondo moderno, più precisamente in quello della Germania orientale. Poiché l'opera ha fatto un certo chiasso, tanto da essere subito tradotta in italiano col titolo (stranamente non rispet-

tato nella copertina interna) di « I nuovi dolori del giovane W. » vale la pena di parlarne qui un poco. Parodie, in senso classico e « pastiches » non sono nuovi nella storia della letteratura europea. Ma c'è modo e modo di compilarli. I traduttori dicono di essersi valse di alcune versioni, specialmente di essersi « confortati » (ma penso che sia detto con ironia) con quella dello Spain; in realtà hanno creato un linguaggio di una volgarità tutta moderna, in cui della parlata, della terminologia aristocratica del Werther goethiano, non resta neppure l'ombra. L'autore, cioè il protagonista dimostra il suo disprezzo per quello stile e per quella vicenda. Così allude al capolavoro, anzi a uno dei capolavori goethiani con queste parole: « Quella roba l'ho presa su da quel vecchio scartafaccio o fascicolo che era, quella edizione Reclam. Manco lo so, come si chiamava. Tutto il cavolo di foglio col titolo è andato a farsi friggere in quel cavolo di cesso al capanno di Willi. Tutto il cesso era scritto in quello stile impossibile » (pag. 22 della versione italiana, Feltrinelli editore, Milano, novembre 1973). Ma questo è solo un accenno a un giudizio. Gli esempi di bello scrivere vengono dopo; forse non si deve dare, come al solito tutta la colpa ai traduttori (sono due, non uno come di consueto) perché il linguaggio, anche in tedesco, è volgare, piatto, con l'evidente intenzione di riprodurre un « parlar male » attraverso cui traspare un certo discorso giornalistico rafforzato da espressioni sbraccate, che vorrebbero e non sono « popolari ». Una specie di ritorno al naturalismo, in cui al posto del dialetto, slesiano o berlinese, come nel caso di Gerhart Hauptmann, — che era almeno una cosa schietta —, c'è una volgarità ch'è il tono più evidente di tutto il racconto e che i traduttori non hanno voluto certo attenuare. La trasposizione nel mondo moderno avviene in questo modo: Werther si chiama W., l'indimenticabile Charlotte è divenuta Charlie. Il protagonista dall'altro mondo racconta, intramezzando la narrazione con alcuni resoconti, la sua vicenda; la sua fine pare assolutamente accidentale: W. è una specie di saldatore e cercando di mettere a punto un apparecchio prima dei suoi compagni operai muore fulminato dalla corrente. Questo desiderio di eccellere tra eguali



è considerato un peccato di « individualismo », punito regolarmente dal destino, come se il buon Dio non avesse altro da fare che seguire le leggi marxiste. W. non è neanche un Werther in diciottesimo; è un'altra e peggiore cosa. E anche l'incantevole Charlotte non può mica fare in un mondo come quello operaio e soprattutto moderno la parte dell'amica affettuosa: Charlie è attraente ma in un mondo come quello moderno, non poteva mica contentarsi di mostrare al suo innamorato simpatia e tenerezza. Son cose che — almeno a parere dell'autore — non si comprendono né si ammettono più. Così va a letto con W., anche se il letto è un prato bagnato. Non si vuol qui negare il diritto di cambiare qualcosa e di dare un altro senso a una vicenda tramandataci dal classicismo o meglio dalla cosiddetta *Empfindsamkeit* (qualcosa come « sensibilità »). Ma occorre creare un capo-

lavoro, ove la figura tracciata con mano evidentemente inabile (per il lettore moderno della Germania Orientale) di Goethe venga cancellata dalla memoria per il sovrapporsi di un'altra figura più viva, più suggestiva, più potente. Mi dispiace ma proprio non mi sembra questo il caso di Plenzdorf. E sì che nella critica tedesca si sono potute leggere frasi come queste: « La morte di questo giovane Werther sembra annunciare la nascita di un nuovo e grande talento e forse addirittura l'inizio di una nuova letteratura ». Questo si trova nella « Süddeutsche Zeitung » che viene pubblicata nella Germania Occidentale. Se questo fosse vero, come assolutamente non credo, potrebbe anche dirsi che Plenzdorf meriterebbe — come diceva Hebbel — la corona di Polonia (peccato che non sia più disponibile).

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

### *Lettere dall'Italia e altri scritti* del peruviano Mariátegui

Nel gennaio del 1920 giunse in Italia e si stabilì successivamente a Roma un peruviano di ventisei anni: si chiamava José Carlos Mariátegui. Era nato vicino a Lima, da padre di origine spagnola, discendente del segretario del I Congresso Costituente del Perù e da madre *india*. Ebbe, per questo motivo, l'appellativo affettuoso di « ragazzo meticcio », affine in questo al coetaneo, il poeta César Vallejo. Come lui, del resto, dedicò la sua breve esistenza alla disanima dei mali che affliggevano l'America Latina e il Perù in particolare. Povero anch'egli, come Vallejo, fece le prime esperienze da apprendista, in una tipografia, dove, per un incidente occorsogli sul lavoro, sopportò gravi sofferenze e, infine, l'amputazione della gamba destra. Intrapresa, giovanissimo, la carriera giornalistica, se ne distaccò assai presto, perché « nauseato », com'ebbe

a scrivere, « dalla politica del suo paese »; e fu questo il momento in cui si orientò, invece, decisamente, verso il socialismo, trasformandosi da letterato velleitario, cresciuto in un clima di dannunzianesimo di seconda mano, di cui era portavoce il poeta Abraham Valdelomar, in saggista politico, in profondo conoscitore della realtà del suo paese, autore di opere che, per alcuni critici, costituiscono il « Vangelo del socialismo peruviano ».

Mariátegui, tuttavia, non è soltanto un pensatore politico, il cui ambito intellettuale segue i limiti dell'America Latina: rappresenta, bensì, un legame singolare e profondo tra l'Europa e l'America e, in particolare, tra l'Italia e il Perù. Il suo viaggio in Italia si situa, infatti, nel dopoguerra, tra il 1920 e il 1922, nel momento in cui il giovane intellettuale, che aveva già proposta e impostata, sulle pagine di una rivista, quella che sarebbe stata la riforma universitaria, vede nascere e crescere qui da noi, sotto i suoi occhi, il fascismo. Per la perspi-

cia con la quale il giovane limegno, nel frattempo sposato a una ragazza italiana, individua ed espone le componenti del momento storico, le contraddizioni del Partito Popolare, i pericoli del fascismo, le indecisioni del socialismo italiano, per l'incisività con la quale disegna le figure di D'Annunzio, di Giolitti, di Nitti, di Mussolini stesso, le sue *Lettere dall'Italia*, dirette ad un giornale peruviano, rimangono documento singolarissimo, affascinante e quasi angosciante per la loro pericolosa puntualità.

Queste *Lettere dall'Italia* così come altri scritti, pubblicati dal Mariátegui in Perù, dopo il ritorno dall'Europa e prima della morte precoce, nel 1930, hanno dato occasione a vari studi, negli ultimi anni: particolarmente ampi quello del Foresta (*Lettere dall'Italia e altri saggi*, Palermo, 1970) e quello del Paris (*Sette saggi sulla realtà peruviana*, Einaudi, 1972), ma diversi per l'impostazione più generale dell'uno o più marxista dell'altro. Ignazio Delogu propone ora una nuova lettura del Mariátegui, (*Lettere dall'Italia e altri scritti* Edit. Riuniti, Roma) unendo agli articoli sull'Italia, scritti durante e dopo il soggiorno, parte dei *Sette saggi* e parte di quella serie *Peruvianizziamo il Perù* che egli iniziò nel 1925, sul giornale *Mundial*. Delogu osserva giustamente come proprio in questa lunga serie di articoli, sostanziosi e precisi, scritti nell'arco di cinque anni, si precisino tutte le idee fondamentali del Mariátegui, che prenderanno poi forma nei *Sette Saggi*, così che essi appaiono davvero come una sorta di palestra tra l'«apprendistato» dell'Italia e la lezione definitiva del pensatore peruviano. Il Mariátegui pone qui le basi di un grande movimento innovatore, in cui le classi indie e popolari, non più isolate né abbandonate, bensì collegate con le classi egualmente diseredate di altri paesi, possono far fronte alla reazione totalitaria.

Premessa di questo movimento doveva essere l'istruzione laica, la redenzione del Perù dal suo sta-

to ancora latifondista e arretrato, il recupero degli *indios* alle attività produttive. « Il problema degli *indios* è il problema di quattro milioni di peruviani. È il problema di tre quarti della popolazione del Perù », scriveva Mariátegui. « La scarsa disposizione della nostra gente a studiarlo e ad inquadrarlo in modo degno, è un segno di pigrizia mentale e, soprattutto, di insensibilità morale ». Più che ai conquistatori e al vicereame, egli attribuiva la colpa della miseria e della depressione degli *indios* alla repubblica, che non aveva saputo neppure produrre una « gran voce umanitaria, una gran voce cristiana, quella di fra' Bartolomeo de Las Casas ». Vedeva la soluzione del problema dell'*indio* nell'*indio* stesso, in uno studio attento e organizzato dell'economia peruviana, e del problema agrario. E prospettava soprattutto come prima necessità la concezione di un indigenismo che non « sognasse utopistiche restaurazioni », sentisse « il passato come una radice, ma non come un programma », non ignorasse né dimenticasse « nessuno dei fatti storici che in questi quattro secoli hanno modificato, con la realtà del Perù, la realtà del mondo ».

Colpisce osservare come, in tutti questi scritti, il Mariátegui collegasse il socialismo all'idea di nazione, e l'idea di nazione, in alcuni momenti particolari, fosse l'« incarnazione dello spirito di libertà ». « Nell'Occidente europeo, dove la troviamo più invecchiata, è stata », egli scrive, « nelle sue origini e nel suo sviluppo, un'idea rivoluzionaria ». E conclude: « Adesso essa ha questo valore presso tutti i popoli sfruttati da qualche imperialismo straniero che lottano per la loro libertà nazionale ». Scritte quasi cinquant'anni fa, in un Continente e in un mondo assai diverso, queste parole risuonano quasi profetiche e ci indicano quanto acume e quanta lucida intelligenza guidassero e animassero il giovane peruviano reduce dall'esperienza europea.

ANGELA BIANCHINI

# LETTERATURA AMERICANA

## Tradizione letteraria e cultura americana

Nella « Premessa » ai suoi saggi — come chiarisce il sottotitolo — « sulla tradizione letteraria americana », raccolti ora con lo hawthorniano titolo *Il diavolo nel manoscritto* e pubblicati da Rizzoli, Agostino Lombardo si giustifica per non aver riveduto contributi apparsi nell'arco di un ventennio, sia in nome dell'onestà verso se stesso e il lettore, sia perché egli ha voluto che le pagine mantenessero il carattere di testimonianza « del modo in cui la generazione critica cui appartengono ha operato, negli ultimi decenni, nei confronti della letteratura americana ». La precisazione non ci sembra puramente occasionale, tanto che vorremmo ricavarne il punto di partenza per una serie di considerazioni suggerite dal libro.

Teniamo a mente che nel volume confluiscono in parte *Realismo e Simbolismo*, del '57, e *La Ricerca del Vero*, del '61, vale a dire due pietre di paragone dell'americanistica non solo italiana del secondo dopoguerra; inoltre, che *Il diavolo nel manoscritto* si arricchisce di alcuni organici capitoli sul Novecento. Ora, la lettura del libro suggerisce una serie di parametri e di ipotesi di lavoro che, se racchiudono indubbiamente ciò che Lombardo chiama « testimonianza », lasciano viva e aperta una linea operativa di singolare fecondità. In altre parole, la critica di Lombardo, che nella sua chiarezza e nella sua organizzazione offre di continuo il soccorso di preziose chiavi interpretative, che rifiuta l'abbandonare impressionistico, il compiacimento illusorio della definizione, il gusto della scoperta ingegnosa non sostenuta dall'oggettivo riscontro dei testi, può ingannevolmente convincere il lettore superficiale di una sistematicità per così dire tranquillizzante, di una inesorabile onnipotenza.

Il titolo della nuova raccolta ci sembra scelto molto opportunamente anche sotto un simile profilo, in quanto svela la dimensione irrazionale o imprevedibile e sempre polivalente dell'opera d'ar-

te, la quale non può non coinvolgere il critico. Insomma, Lombardo è ben cosciente della presenza del diavolo nel manoscritto, nella misura in cui si sente in grado di affrontarlo e di esorcizzarlo: impresa drammatica e piena di rischi. La pacata densità del lavoro di Lombardo e dei suoi risultati possono far credere che l'esorcismo gli riesca agevole e senza tremoti, ma un'impressione del genere, s'intende, mentre va a credito della sua *maîtrise*, non cancellerà, per chi lo segua con penetrazione, appunto i rischi giocati per giungere alla pagina tanto limpidamente distesa. Lombardo segue così il precetto memorabile di Hemingway sul torero-scrittore, il quale nel momento supremo del suo difficile mestiere produrrà uno stile che denota la grazia e in cui i pericoli e gli sforzi addirittura mortali si sono risolti.

Si è già discusso abbastanza del momento cruciale che gli studi americani hanno attraversato in Italia dopo il periodo eroico delle scoperte; un momento del quale Lombardo è stato protagonista come critico e come animatore, specie attraverso la direzione della rivista che con oggettiva nudità si chiama *Studi americani*, ove il passaggio a una generazione successiva si sta da qualche anno vivacemente realizzando insieme alla collana di volumi sortale accanto. Nessuno contesta che il mito americano degli Anni Trenta e Quaranta abbia lasciato il suo segno indispensabile ancora oggi; nondimeno, il richiamo a una *scholarship* in grado di avvalersi di strumenti più articolati ed estesi sembra necessario e decisivo.

In che senso la critica di Lombardo reca una nota distintiva e un contributo di considerevole spessore? Una risposta indiretta ma sintomatica potrebbe giungere dal confronto sia con il *corpus* del cosiddetto *New Criticism* americano, sia con quello del filone radical-liberale, sia con gli apporti della critica tematica che gode di tanta fortuna negli Stati Uniti. Ci si renderà conto di una serie di amputazioni che ciascuno di tali modelli comporta. Il formalismo del *New Criticism* (e ne abbiamo

verifiche recenti in italiano con la traduzione del classico *Literary Criticism, A short History* di Wimsatt e Brooks pubblicata da Paravia col titolo *Breve storia della idea di letteratura in Occidente*, oltre che dei saggi ancora di Cleanth Brooks pubblicati dalle edizioni del Mulino a cura di Renato Barilli, *La struttura della poesia*) ha sicuramente agito nei termini di un prezioso reagente rispetto all'accademismo e ad una precaria critica della sensibilità, ma nel suo rifiuto della storicizzazione — sotto molti versi salutare, beninteso — nel suo aristocratico rinnegamento del motivo popolare e soprattutto nella sua insistenza verso la necessità di fondazioni teoretiche ha da un lato negletto aree di fondamentale importanza, dall'altro spingendosi verso normative così astratte da divenire addirittura metafisiche.

In quanto ai critici liberali o radicali, nessuno vorrà mettere in dubbio l'efficacia della loro reazione, spesso nei confronti del *New Criticism*, ma contemporaneamente la loro linea di fuga dalla letteratura e i pericolosi sbandamenti contenutistici, nel segno di pericolose generalizzazioni (si pensi all'opera di Alfred Kazin, dal celebrato *On Native Grounds* adesso ripubblicato in Italia da Longanesi, *La nuova terra*, sino agli ultimi, schematici contributi) comprensibili soltanto nel loro slancio polemico e nella loro funzione reattiva, preziosa fin che si vuole ma ingannevole e destinata a invecchiare rapidamente. Parallelamente, come rileva del tutto a proposito Beniamino Placido in un suo esame del volume di Richard Chase sul romanzo americano nel bollettino einaudiano *Libri Nuovi*, la ricerca di uno specifico tipico americano ha dinamitato i ponti con la cultura europea, conducendo a un presupposto di per sé insostenibile. Della critica tematica tutti conosciamo alcuni vitalissimi esiti accanto alla mole di pagine disperatamente generalizzanti.

Caratterizza, dunque, il lavoro di Lombardo la interdipendenza organica tra fondazione di principi, enucleazione di costanti culturali, e avvicinamento ai testi esaminati in sé e in rapporto ai valori contestuali, spesso così compatti e correlati nel corso della letteratura americana, senza che per questo si autorizzi la formulazione di un'« ame-

ricanità » senza retroterra. La direttrice Emerson-Thoreau-Hawthorne-Melville-Mark Twain-Henry James si svolge nel libro di Lombardo attraverso un'ottica che ha preventivamente messo a fuoco il terreno sul quale i classici americani operano, e che rispetta alternative e contrasti non mirando ad una inconsistente riduzione a unità. Senonché proprio le differenziazioni e l'impianto analitico della critica di Lombardo, evitando il vizio generalizzante colgono acutamente analogie, relazioni, contatti. Il discorso sui testi e sulle idee si accompagna di continuo a un discorso sui critici e sulla critica (da Matthiessen a R. W. B. Lewis, a Feidelson) in cui al supporto decodificante si accompagna una implicita definizione di metodo.

La parte sul Novecento si salda allora senza sforzo alla trattazione dei classici ottocenteschi. Se dal nostro punto di vista dissentiamo dal giudizio di Lombardo su Pound (non dai suoi prolegomeni) che ci sembra ingiustamente perentorio e non privo di inteso moralismo, ci preme di additare nel breve scritto su Saul Bellow, e in particolare *Augie March*, una prova esemplare di questo libro esemplare, nel senso che Lombardo inserisce con ammirevole coerenza e naturalezza uno scrittore *autre* — per l'origine culturale e letteraria — nel contesto americano, investigando uno dei capitoli più qualificanti della cultura contemporanea negli Stati Uniti. L'ebreo europeo Bellow — tale non per nascita ma nei suoi ascendenti culturali più profondi — si connota nel suo americanismo secondo un processo che Lombardo fissa con sobria impeccabilità.

La visione unitaria che informa *Il diavolo nel manoscritto* comporta, molto appropriatamente e molto efficacemente, un esame dei « minori », di testi che il critico spesso liquida o ignora sul filo di professioni di fede non sempre genuine. Affrontandone non pochi, Lombardo ricostruisce un paesaggio letterario organico, talché il suo concetto di « tradizione americana » acquista una particolare ampiezza di prospettive. Ma anche i silenzi del critico ci sembrano indicativi, per evitare un esercizio onnivoro ma tale da compromettere le proporzioni del lavoro. Si badi: Lombardo traslascia in questa sede autori e temi (la cultura nera)

affrontati con successo altrove, e glie ne va reso merito, giacché la filigrana del libro possiede una complessa e accurata geometria, a somiglianza della jamesiana figura nel tappeto, sdegnando ogni concessione antologica.

La « testimonianza » di Lombardo, al tempo stesso ricerca a livello di eccellenza e sottile autobiografia intellettuale, appare più che mai in movimento. Cadrebbe in un grosso equivoco chi vi scorgesse in qualche modo un bilancio, una eliotiana « frontiera ». Se nei suoi saggi si riflettono interessi e inclinazioni di una generazione, va detto

serenamente che essi non prefigurano o non condizionano una dogmatica chiusura, ma aprono invece la strada a generazioni successive che sappiano, magari provocatoriamente, raccogliene la lezione. Del resto, il diavolo nel manoscritto significa anche la provocatoria inclinazione dello scrittore americano a porre domande inquietanti o imbarazzanti, a dire di no nei confronti della società in cui vive ma che non subisce mai passivamente. Un'inclinazione che Lombardo fa coscientemente sua.

CLAUDIO GORLIER

## LETTERATURE SLAVE

### I racconti di Ivo Andrić

È fin troppo nota l'immagine che la topica corrente assegna alla penisola balcanica: irrequieta frontiera d'Europa, tellurico epicentro dei più vari sommovimenti, proverbiale crogiuolo di stirpi e di fedi in perenne dissidio. Nei Balcani, area di fervida osmosi tra oriente e occidente, serpeggiano da epoca immemorabile le eresie: iconoclasti, bogomili, odierni deviazionisti. Esplosero a Sarajevo le fatali revolverate di Gavriilo Princip, che sopprimendo l'arciduca Francesco Ferdinando dettero fuoco all'altrettanto proverbiale polveriera della grande guerra e fecero precipitare il vecchio assetto politico in una sorta di squilibrio permanente. E Sarajevo è la capitale della Bosnia, e la Bosnia, patria di Ivo Andrić, popolata in ardua convivenza da musulmani, ebrei, cattolici, ortodossi, è forse dei Balcani la contrada più rappresentativa. Come tutte le raffigurazioni rese ovvie e banali dall'abuso, neanche quella sopra accennata si discosta in fondo troppo dal vero. È solo inadeguata, necessitando, per più compiutamente inverarsi, a un tempo di esser calata nel brulichio del particolare e di integrarsi nell'universale delle idee e dei valori di cui tutti partecipiamo. Così, appare vera ma inadeguata

e un po' facile la definizione di Andrić come illustratore della sua gente e della sua terra. La Bosnia ha trovato in Ivo Andrić un sensibilissimo interprete e un banditore d'eccezione, ma la sua opera ci interessa e ci è vicina per ragioni meno geograficamente contingenti. Anche senza la suprema e formale sanzione del Nobel, che gli fu conferito nel 1961 per il suo romanzo più noto *Il ponte sulla Drina* (uscito in italiano lo stesso anno della assegnazione del premio presso l'editore Mondadori, trad. di Bruno Meriggi: per le altre traduzioni italiane dello scrittore jugoslavo si veda la nota biobibliografica acclusa al volume dei racconti qui segnalato), lo scrittore di Travnik rappresenta ben più che la gloria massima di una letteratura tutto sommato poco nota, al di fuori della cerchia specialistica, come quella serbocroata: la sua narrativa può anche essere apprezzata come lo specchio di un lembo di terra appartato e pittoresco, ma soprattutto esprime valori e sentimenti che arricchiscono non solamente la cultura dei professori ma la letteratura europea e mondiale.

Quando, nei primi anni sessanta, ci si accorse di Andrić anche fuori della Jugoslavia, a proposito soprattutto del suo libro più noto, venne accreditandosi, probabilmente sulla falsariga della motiva-

zione del Nobel e delle conseguenti fascettature editoriali, la formula tante volte applicata della « grande epopea », che nella fattispecie si determinava appunto come balcanica. Ma se torniamo, oggi, a quelle pagine fluenti e naturalmente monotone ci accorgiamo che, diversamente dalle epopee, gli uomini e le loro concrete vicende vi hanno relativa importanza: nei secoli, intorno al ponte che a Višegrad è stato fatto erigere sulla Drina da Mehmed Paša Sokolović, niente acquista vero rilievo, se non forse il tempo che scorre col suo fragore uniforme. Il ponte e il fiume sono i simboli, semplici e grandiosi, di cui si serve il lirico Andrić per dar voce a un suo senso struggente della caducità di tutti gli accadimenti.

Narratore di tempi lunghi e distesi, Andrić mantiene questa sua connaturata cadenza anche nella novella, anche nel breve bozzetto, come il lettore potrà constatare anche nell'ultimo suo libro apparso in italiano (*La storia dell'aiducco e altri racconti*, con aggiunta una scelta di poesie, a cura di Giacomo Scotti, Gremese editore, Roma): lo studioso di letteratura serbocroata farebbe opportunamente osservare come, pur nella cornice più angusta del racconto, la maniera andrićiana risenta, nei temi e nell'andamento, della ricca tradizione locale di narrativa orale. Può essere dovunque: in un caravanserraglio dove a notte tutti gli occasionali ospiti si raccolgono attorno al fuoco a ingannar l'attesa del sonno, nel cortile di un carcere durante l'aria, intorno a un bivacco di pastori ne-

gli alti pascoli estivi. Qualcuno prende a narrare di un fatto qualsiasi, e un racconto si innesta nel racconto, ed è in realtà lo scrittore che canta e ricanta la stessa mesta canzone. Se Andrić fosse un « minore » ci limiteremmo a rilevarne il legame con i modelli offertigli dalla tradizione indigena, tributando il giusto encomio a una sapiente rielaborazione letteraria. Ma il respiro lento, la dizione sommessa dei suoi racconti corrispondono anche formalmente ad una concezione del tempo, ad una rassegnata melanconia dinanzi all'avvicinarsi delle vite e delle generazioni, cui non è certo estraneo l'influsso della religiosità islamica così radicata in Bosnia. L'inutilità dell'umano arrovellarsi, l'assurdo impennarsi delle passioni, la casualità delle vittime, l'inermità degli eroismi rientrano in questa spassionata visione. E anche in questi racconti ritroviamo il motivo del ponte di pietra (*Il ponte sul fiume Žepa*): anche quest'opera umana è peritura, imitando solo imperfettamente l'eternità, ma basta allo scrittore come fondale relativamente stabile per le vicende in continuo dissolvimento. Non solo nella Bosnia di Andrić, ma anche nella sua arte, si avverte la grande ombra della civiltà turca, militare e ingegneresca al pari di quella romana, anch'essa dura e spietata, anch'essa prona dinanzi al potere sovrano del fato. Nel mondo di Andrić le gesta umane, pur prive di senso, sono contemplate così, nella loro effimera grandezza.

ANTON MARIA RAFFO

## STORIA E CULTURA

### La politica estera fascista

Questo volume miscelaneo — *L'Italia fra tedeschi ed alleati* — stampato di recente da « Il Mulino » a cura di Renzo De Felice, contiene nove saggi di varia ampiezza ed impostazione dovuti ad altrettanti studiosi italiani e tedeschi. Essi sono i seguenti: Jens Petersen: *La politica estera del fa-*

*scismo come problema storiografico*; Renzo De Felice: *Alcune osservazioni sulla politica estera mussoliniana*; Andreas Hillgruber: *La politica estera nazionalsocialista fra il 1933 ed il 1941*; Pietro Pastorelli: *La politica estera fascista dalla fine del conflitto etiopico alla seconda guerra mondiale*; Gianluca André: *La politica estera del governo fascista durante la seconda guerra mondiale*; Fortunato Minniti: *Aspetti*

della politica fascista degli armamenti dal 1935; Joseph Schroeder: *La caduta di Mussolini e le contromisure tedesche nell'Italia centrale fino alla formazione della Repubblica sociale italiana*; Elena Aga Rossi: *La politica degli Alleati verso l'Italia nel 1943*; Lamberto Mercuri: *La Sicilia e gli Alleati*.

Non ha davvero torto il De Felice allorché, nella breve presentazione, afferma che studi del genere hanno in Italia «relativamente pochi cultori e ancor meno circolazione tra i “non addetti ai lavori”». Certo un giudizio del genere va inteso nei suoi termini esatti. Ed in effetti, dall'ormai lontanissimo *Mussolini diplomatico* di Salvemini, uscito a Parigi nel 1932 — un libro che è un «classico» anche per la vivacissima polemica che tuttora lo investe — e dagli studi pionieristici di Mario Toscano avviati nel primo dopoguerra — e con diversa e più togata impostazione — il tempo non è davvero passato inutilmente. Due rassegne, una di Pietro Pastorelli (comparsa nel 1971 su «Storia e politica») ed un'altra di Giorgio Rumi (uscita nel 1967 sulla «Nuova rivista storica») possono dare al lettore una idea non sommaria del lavoro compiuto: così come, e con un respiro ancora maggiore, quello che a nostra opinione è il saggio più interessante della raccolta della quale qui si parla, *La politica estera del fascismo come problema storiografico* di Jens Petersen, del quale è uscito proprio adesso a Tubinga un voluminoso, impegnativo lavoro dal titolo: *Mussolini und Hitler. Die Entstehung der Achse Berlin-Rom. 1933-1936*. D'altra parte l'avvio di una impresa come la pubblicazione dei *Documenti Diplomatici Italiani*, la comparsa, insistita e diffusa, di raccolte di materiali delle cancellerie di altri paesi non poteva non spingere in quella direzione.

Direi in effetti che la questione vera, più che di quantità e di «circolazione», è a ben guardare un'altra e diversa. Ed investe le modalità medesime secondo le quali la storia della politica estera è stata sinora concepita e praticata in Italia (ma non soltanto in Italia: basta pensare alla tradizione tedesca, di per sé altissima, in merito).

Da un lato il taglio tecnicizzato, di storia della diplomazia e dei trattati, ne ha costituito l'ispirazione metodologica prevalente. Conveniamo ancora

con De Felice quando postula l'esigenza di «uscire dalle secche di una storiografia che, per non voler essere...[tale]..., rischia sempre più di procedere per schematizzazioni o addirittura per luoghi comuni». Ma si può dimenticare l'alta lezione di uno storico come Federico Chabod che, introducendo la sua *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, osservava, e si era nel 1951: «sulle decisioni propriamente di carattere internazionale pesa... tutta la vita di un popolo, nelle sue aspirazioni ideali e nelle ideologie politiche, nelle condizioni economiche e sociali, nelle possibilità materiali come nei contrasti interni d'affetti e di tendenze. E qui la storia diplomatica pura — come storia tecnica di relazioni fra governi — ha il suo limite... La storia non conosce gli schemi astratti di una politica estera e di una politica interna nettamente distinte l'una dall'altra, ma vede l'una e l'altra strettamente associate, fuse insieme... del che... è classico esempio proprio la storia dell'Italia unita...»?

Dall'altro è appunto delle «relazioni fra governi», concepite in termini meramente istituzionali e «sintetici» che la nostra storiografia sulla politica estera si è venuta massimamente occupando. Ma le relazioni culturali, i rapporti economici, le questioni religiose, la politica militare, che rappresentano componenti di primissimo piano di quella sintesi che si definisce appunto «politica estera», quale spazio hanno trovato e trovano nell'impegno e nella ricerca? Certo i saggi di Giorgio Rochat sull'esercito, quelli di Giangiacomo Migone sui rapporti economico-finanziari fra Italia e Stati Uniti, quello della Frezza Bicchieri sulla propaganda fascista in America è in questi spazi che si muovono: e non a caso hanno suscitato tanto interesse e così vasti consensi. Ma la loro incidenza sugli «addetti ai lavori» in senso specialistico non pare che, al momento, sia stata pronunciatissima.

Tutto questo lo si comprende, non riguarda specificamente gli studi di politica estera del periodo fascista ma riguarda, e come, anche questo genere di lavori.

Prendiamo ad esempio il saggio di Pietro Pastorelli inserito in questo volume, e teso a dimostrare — sulle orme del Toscano — come «il cammino

verso l'alleanza italo-tedesca sia stato, fra il 1936 ed il 1940, più articolato e complesso» di quanto molti ritengano, e comunque, e non certo, «un processo calcolato e costante di avvicinamento dell'Italia fascista alla Germania nazionalsocialista». Ma l'esteriore «articolazione e complessità» lasciavano spazio ad alternative reali? Ad esempio, la collocazione internazionale del paese in termini di rapporti economici, in un momento di accentuata chiusura nazionalistica, non contò, in ultimo, più di quanto lo storico diplomatico, usando i propri, peculiari ferri del mestiere non sia in grado di avvertire? E potremmo continuare.

Il volume de «Il Mulino» è in ogni caso di

attraente ed utile lettura: articoli come quelli di Petersen già ricordato, di Schroeder e l'altro di Elena Aga Rossi, fondato in gran parte su fonti originali americane ci sono parsi i più importanti e nuovi.

E tuttavia esso pure, ahimé!, contribuirà probabilmente a rinsaldare il curatore nella convinzione che opere del genere circolano poco «fra i non addetti ai lavori». Non è un augurio. Al contrario. Nonostante le riserve già esplicitate, ed altre ancora che potremmo aggiungere, speriamo davvero, come si dice con un luogo retorico piuttosto usurato, di sbagliarci.

GIORGIO MORI

## ARTI FIGURATIVE

### *Carlo Mattioli* alla Galleria Menghelli di Firenze

Alla Galleria Menghelli di Firenze Carlo Mattioli ha riunito un gruppo molto scelto di opere dal 1972 a oggi: ne è risultata una delle sue mostre più belle. Una piena maturità presiede ormai al suo lavoro, ogni movimento eccedente, fosse di gusto, di cultura, di intelligenza, è stato eliminato, ancor meglio riassorbito all'interno stesso dell'opera, che si è ridotta a un'entità spolia e pura, a un'unione fusa e indistinta di materia, luce e poesia.

Non c'è più in queste opere traccia apparente di quei due aspetti, manieristico ed espressivo, che fino a qualche tempo fa avevano formato l'ossatura dialettica di tutta l'evoluzione formale del pittore; essi rimangono come due oscure matrici, i due cammini da percorrere per chi voglia capire il lavoro di Mattioli, l'origine e il lento formarsi di questi ultimi quadri, ma non danno più riflesso di sé sulla superficie ormai totalmente omogenea dell'opera; anch'essi sono stati assorbiti e quindi cancellati dalle nuove immagini, di cui fanno corpo. Questo è ciò che intendo per maturità, la trasfor-

mazione di ogni elemento formativo, di ogni specificità di linguaggio in fibre, tessuto e carne dell'immagine; cosicché questa ne è formata ma non lo rivela, li porta in sé, ma come cellule che non turbano la sua finale costituzione.

Una delle prime novità di queste opere sta nella materia, che non è più pasta, spessore, molle strato ricco di incisive, e non è neanche sottile pellicola o smalto splendente, ma fluttua a mezza via tra questi due stati; si è asciugata e ridotta, ha perso gli ingorghi emotivi e sensuali, ma non tanto da diventare leggera, da farsi solo colore: resta una materia sottile e profonda, tutta decantata, tesa, indicibilmente espressiva; ha assorbito la luce, ha assimilato il colore e ora li emette in ogni punto della sua superficie con l'omogenea certezza, l'emozionante intensità e il mistero degli accadimenti poetici. Perché come i cieli emanano luce dal blu profondo dei loro abissi, come le spiagge diventano dolci pareti di sole, come la cattedrale spunti antica e immobile da un deserto d'ombra, quasi deserto dei secoli; come le foglie di vite o di fico appaiano venature o sussurri di luce dentro un verde velluto notturno, son tutte cose misteriose.



Questa mostra è fatta di paesaggi, infatti anche le nature morte intitolate « dal Cestino del Caravaggio » sono paesaggi, e anche le immagini del Duomo di Parma sono paesaggi. Anzi proprio da questi ultimi si origina, come ha giustamente intuito Luigi Carluccio che presenta con passione la mostra, la scoperta del corpo della natura. Ora, dalla cattedrale che emerge sulla città, al grande albero solitario, al groviglio delle foglie è un'unica sostanza, un'unica ispirazione. È proprio questa unità dei vari temi sulla base del significato che ha permesso a Mattioli di cancellare le tracce dei suoi manierismi e del suo espressionismo.

Insieme al ricupero della natura le opere di questi ultimi anni portano il ricupero di una possibilità umana, di una commozione e in fondo di una fiducia umana. Nel gruppo di paesaggi del 1969 che chiudeva la mostra antologica di Parma sembrava che l'albero, la siepe, fossero « modelli » immutabili, archetipi emersi in un paese senza tempo, come se mancassero l'aria e la vita, e sul mondo fosse scesa la notte feroce ed eterna della distruzione; erano opere quasi paurose.

Poi sul cielo notturno è apparsa improvvisa, a render le nuvole vaghe e soffici come piume, la luce della luna; si è aperto uno squarcio drammatico, non più il buio terrificante dello spazio, ma cieli vaganti, notti d'estate, il cammino del piccolo astro rotondo per le colline dell'aria; sul paesaggio è sceso un fremito a riportarlo alla vita; nelle notti alitava un respiro leopardiano.

Da quel momento i paesaggi di Mattioli hanno trovato una nuova intensità: la cattedrale che sovravanza i tetti è apparsa stretta da un inverno in cui ogni lama di gelo provoca riflessi di luce azzurra, o si è fatta densa come bruna terra nei calori della tarda estate; le spiagge sono diventate ampi spazi abbacinati e immobili sotto cieli appena verdi o sfumanti nel rosso, con il fantasma di poco sporgente del capanno scuro d'ombra, antiche terre e pianure più che spiagge di mare; gli alberi immoti sotto la luna, macchie dense di materia e di foglie, gettano un'ombra impalpabile sulle messi e sul prato; le foglie del fico si accartocciano alla luce che riga i margini e le venature, fremono nell'aria scura come ali.

A dar più sostanza alla nuova poesia rimane, dell'ispirazione di Mattioli, il senso di spoliamento, di tristezza, un dramma soffocato e tutto interno all'immagine, come il deposito o la commozione del tempo che si accumula e sfugge; ed è ancora, vissuto con coscienza più vigile e rassegnata, un movimento di vita.

Di fronte a queste opere non è più possibile nessun riferimento; ogni rapporto apparirà forzato. Mattioli si è lasciato indietro tutto, ha segnato con sicurezza i confini del suo mondo; in esso vive la sua stagione più fulgida e profonda, la sua libera maturità.

### La mostra di *Ernesto Rayper* a Genova

Mostra sorprendente quella di Ernesto Rayper a Genova: poiché estrae dal buio della dimenticanza uno dei migliori pittori dell'Ottocento italiano. Non c'è dubbio che le storie vadano, se non riscritte, almeno periodicamente aggiornate e le prospettive mosse quel tanto da permettere il distendersi e infittirsi della trama complicata dei rapporti. Il nome di Rayper infatti poteva ascoltarsi ormai solo nei discorsi di alcuni giovani pittori liguri, che han dato vita in anni recenti a un tipo molto particolare di naturalismo informale: suonerà quindi nuovo a molte orecchie e la sua opera sarà una scoperta per tutti.

È un'opera non molto ampia, poiché il pittore morì a 33 anni per un carcinoma della lingua, ma di una grande intensità poetica e soprattutto, nonostante i rapporti, di volta in volta, con Fontanesi, con la « Scuola di Rivara » e con i macchiaioli, tutta fasciata dalle luci e dai fantasmi di una visione e di un linguaggio totalmente personali. E per esempio, per quel che riguarda i rapporti, anche stretti, con i piemontesi di Rivara, con i quali si sa che Rayper passò alcune estati a dipingere; se è vero che essi crearono, come diceva Longhi, una robusta « prosa del vero », e non è da dubitare a giudicare dal maggiore di loro, Carlo Pittara, ecco, allora bisogna dire che Rayper invece dà luogo, e senza mai cedimenti, a una delicata « poesia del vero ».

Per questo sta dalla parte di Fontanesi, ma senza subire da lui alcuna pressione formale, se non in due o tre opere, e sostituendo anzi, o quasi contrapponendo, al suo sprofondamento terrestre, alla sua dissoluzione drammatica e triste, al suo cupo romantismo, una passione di luce, un apparir meridiano di fantasmi, una sottigliezza tenera di valori cromatici, da risultar a un tempo fiducioso e straziante, gioioso e malinconico. La poesia di Rayper insomma è quanto di più delicato possa immaginarsi, tutta affidata a un miracoloso equilibrio di toni, di luci, di tocchi e di splendori, e basterebbe un niente a farla passare da quella sua suprema tenuta e atmosfera oltre la soglia che porta alla quotidiana veduta ottocentesca; ma Rayper non passa mai, proprio mai, quel limite; e si pone così tra i pittori più commoventi del suo tempo.

Una certa magrezza di toni, che restano però precisi, incantati, ricchi di una interna risonanza luminosa, e colgono infallibilmente l'intensità cromatica delle cose, ci ricorda che siamo in Liguria, alla luce della Liguria, secca e quasi furiosa sulla costa, ancora netta ma sempre più venata di dolcezza nei boschi e lungo le valli dell'interno. Mi sono improvvisamente ricordato due versi di Ceccardo, citati da Montale: « Chiara felicità della riviera / quando il melo si fa magro d'argenti ». Rayper apparteneva a un gruppo di pittori che è stato chiamato la « Scuola grigia » e ne era il massimo rappresentante; Benedetto Musso, Alberto Issel, Serafino De Avendano, Alfredo De Andrade

son gli altri: tutti asciutti, delicati e poetici, tutti affascinati dalla luce e dai fantasmi che la luce crea. « Scuola grigia » è un bel nome, se si intende poi, come è giusto, non nel senso della tristezza e della monotonia, dell'assenza cromatica, ma in quello dello splendore attenuato, spiritualmente e musicalmente in minore, quasi abbacinato dalla luce, nel senso dell'« argento » di Ceccardo.

Ma la grandezza di Rayper supera di molto quella dei suoi amici, poiché mai in lui troviamo la minima concessione al bozzettismo ottocentesco, da cui non si salvarono completamente nemmeno i macchiaioli, mai una caduta di gusto, mai un grammo di retorica. Prevale in ogni punto del suo lavoro una sincera e pudica commozione, un aderire vero alle cose e in fondo la sapienza di far vivere sempre al giusto punto di fusione poetica la sua materia. E l'ampiezza del suo mondo, di cui luce, fantasmi e poesia sono la base, arriva però anche da un lato al nitore stupefacente di quadri come « Marina. Capo Vado » e « Rocce sul mare », che sono immagini solide, oggettive, misteriose, nitidamente ritagliate dentro lo splendore del mondo, da ricordare, senza scapitarci, il primo Monet; e dall'altro all'ampia pace e all'affondamento naturale di opere vaste e profonde come « In cerca di legna » o « Bosco », vive di una luce corotiana. Dobbiamo ringraziare Gianfranco Bruno che con la sua solita bravura, e questa volta con una dedizione da innamorato, ha curato la mostra.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### **Re Lear di Giorgio Strehler al teatro Quirino di Roma**

Un *Re Lear* fra la tragedia e la farsa, potrebbe definirsi il tanto atteso *Re Lear* di Strehler che è andato in scena al Quirino di Roma. Come lo vuole — cioè — Jan Kott nel suo celebre libro *Shakespeare nostro contemporaneo*, pubblicato da Fel-

trinelli nel '64. Ma, in verità, Kott lo vorrebbe tutto « farsa », sottintendendo — io credo — che la tragedia oggi vive trasvalutata interamente nella farsa, e considerando il *Re Lear* come un precorritamento addirittura accecante di questa trasvalutazione. Non c'è dubbio, infatti, che in Shakespeare tragedia e commedia vadano per mano, scambiandosi sovente le loro vesti. Ma qui, in *Re*

Lear, s'andrebbe oltre: qui s'arriverebbe alla farsa, anzi alla « farsa filosofica », come la definisce Kott, il quale si assume il geniale compito di analizzare sullo stesso piano questa tragedia di Shakespeare e *Finale di partita* di Beckett (che è appunto una farsa filosofica).

Ma che cosa intende Kott per farsa? E con quali mezzi questa si manifesta? Nella farsa manca la benché minima collisione col mondo: la farsa opera e si svolge nel vuoto; è senza realtà. Farsa è quella del clown, il quale confonde — nelle parole come nei gesti — ciò che è e ciò che non è. Tale confusione lo emargina dal mondo: le sue parole non hanno senso, ed i suoi gesti si esauriscono in una vana pantomima. È ciò, appunto, che Jan Kott nota nel *Re Lear*, dove, a cominciare dall'arbitrario gesto del vecchio re di diseredare (e quindi emarginare) proprio la figlia che gli è più affezionata ma che si rifiuta di subire la sua folle volontà, giù giù per il torrenziale succedersi di misfatti, tra ciechi, pazzi, finti pazzi e buffoni (tutti alla lor volta emarginati dalla realtà), di tanto ci sembra d'allontanarci dal mondo umano ed avvicinarci alle soglie del nulla, che questa tragedia immensa finisce per apparire come una colossale farsa senza parole (e dire che di parole ce ne sono tante, e così belle!).

Una pantomima, dunque, che è però un condensato di parole anziché un deliquo di silenzi: dove le parole stesse — retaggi incalzanti di tragedia — tendono a vanificarsi — perché giunte oltre il limite della comprensibilità — in pura gesticolazione. Come accadrà in Beckett, appunto, nel breve tragitto dalla morente parola di *Attendendo Godot* al pur vivo ammutimento di *Storia senza parole*. Perciò non si può parlare di tragedia e di farsa insieme, dove peraltro non si saprebbe stabilire quale sia la fetta della tragedia e quale quella della farsa (come capita talora di chiedersi dinanzi allo spettacolo di Strehler), ma di farsa soltanto, che nel suo vuoto assoluto ha consumato per intero la tragedia.

Kott vede nel circo lo scenario più adatto al *Re Lear*. Cos'è un circo? Un'area vuota recinta da un tendone. Esattamente, la scena composta da Frigerio per il *Re Lear* di Strehler. Ma la realiz-

zazione, intesa a mostrarci del circo perfino la sabbia dell'impiantito, rimpiccolisce l'idea: sarebbe stato più indicativo il palcoscenico nudo. (In *Finale di partita*, retaggio del circo, quel medesimo vuoto è diventato un « centro », o meglio la richiesta d'un centro da parte del cieco e paralizzato Hamm: vale a dire l'enunciazione verbale di un punto).

Ed ecco naturalmente, con quello del circo, l'archetipo del clown: Re Lear e il suo alter ego Gloster (rispettivamente Tino Carraro e Tullio De Carmine) vestono da clowns. Falsariga di Kott, dunque, su tutta la linea. Del resto, tra le varie occasioni figurative di cui lo spettacolo si compiace, c'è ad un punto un chiaro riferimento ai *Ciechi* di Brueghel suggeritogli ugualmente da Kott, il quale cita proprio questo pittore a sostegno della sua tesi, secondo cui non solo l'accecato Gloster, ma re Lear e tutti gli altri richiamerebbero alla universalizzata cecità del già menzionato Hamm di *Finale di partita*.

È innegabile che Kott, universalizzando le sue comparazioni, tenda a trascinarci sulle orme inesistenti del nulla. Similmente Strehler, generalizzando tra vuoti, finzioni e follie, trova il modo di appaiare il matto che accompagna Lear nel suo folleggiante errare, a Cordelia: infatti, la stessa attrice (Ottavia Piccolo) recita le parti di entrambi i personaggi. È vero: altre volte Shakespeare accomuna la follia e l'amore. Ma oserei dire che Cordelia è *più* e *meno* dell'amore. È *meno*, perché, nel quadro generale degli avvenimenti, essa è un « dato », come lo è l'arbitrio di Lear o la nascita di bastardo d'Edmondo. È di *più*, perché, al padre che l'ha diseredata, ella si offre totalmente, quale principio di interpretazione e di restaurazione di un *senso* (o *fine*) che è stato abbondantemente dissacrato. Essa è, infatti, ostinata nel suo amore generoso che non chiede corrispondenza, ed è tutt'altro che innocente. Gli altri potranno considerarla pazza o magari ingenua, perché si è emarginata da sé, ma lei, per se stessa, resta misteriosa e assolutamente inimitabile (tant'è vero che non si piega all'assurdità di « mimare » con le parole l'amore, anzi, con le parole è portata a rappresentarlo come un obbligo di soggezione all'autorità

paterna). Perciò sembrerebbe rifiutare ogni equivalenza: non può confondersi con nessuno.

Se tuttavia per se stessa Cordelia è inimitabile, ciò non toglie che il suo generoso amore — privo di recezione — resti vanificato in un gesto senza senso. Ecco allora la ragione dell'equivalenza, la quale viene a piantarsi nell'animo di Lear, ossia nel *topos* della mancata recezione. Se, infatti, Cordelia è il principio positivo dell'amore puro, cioè interamente estroflesso (amore per l'altro, scevro da ogni preconetto di contropartita: unilaterale), una volta che è scacciata, che non sa più dove consistere, diventa il nulla, pura follia. E tale follia accompagna perciò Lear (l'amato che viene meno: l'asse che si scardina) nel suo ormai fatale errare (senza più mèta, senza un « senso »). La follia (il Matto: come nell'*Amleto* lo spettro o come nel *Macbeth* le streghe) è l'ombra del vegliardo re: il segno della sua divenuta assurdità. Ma quando Cordelia ricompare, quest'ombra scompare. Il riapparire di Cordelia vuol dire il « senso » recuperato. Lear si genuflette davanti a lei, ben consapevole della propria redenzione (della propria *metanoia*), ma ecco che Cordelia gli viene uccisa, ed egli uccide chi la uccide. Dell'amore avremo, dunque, la percezione solo quando lo perdiamo? Strehler avrà voluto dire questo? Può darsi: ma allora ci voleva un'altra attrice, più sostanziosa: più donna, forse, o forse più pazza. Ottavia Piccolo è una bravissima attrice, ma, anche se maliziosa, è troppo innocente: manca della compassione per spazieggiare tra il TUTTO e il NULLA.

Ma tant'è: Lear s'inginocchia davanti a Cordelia; ringiovanisce persino, quando uccide con furore colui che la uccide. Se la carica sulle braccia come un'infante, e muove innanzi per concludere la tragedia, con un grido di disperazione tanto alto da varcare gli spazi di questa « landa desolata » che è la scena del mondo. Unico superstite, con Edgardo che lo riecheggia (non più Gloster ora, ma il figlio di Gloster è il suo alter ego!), egli è il POSITIVO che nasce a fatica dal NEGATIVO, rinunciando ad ogni forma di *avere* (sia pure il possesso di una illusione), e trionfa su di esso. La storia (l'annullata storia senza tempo né speranza) può riprendere ora il suo corso.

Del resto, credo che Strehler, in ultima analisi, abbia avvertito proprio questo: in modo discontinuo, tuttavia. Infatti Lear, non ricusando la parte del clown, esce alla fine, con Cordelia fra le braccia, da uno spacco del fondale (come da una grancassa, tante volte, i clowns) e grida la sua disperazione con commozione eloquentissima, sì, ma d'un'eloquenza assai diversa da quella richiesta dalla sua sortita clownesca.

Fra la tragedia e la farsa, dunque. Quantunque pur sempre eccezionale, lo spettacolo strehleriano si dibatte tra questi estremi che non vengono a saldarsi. La tragedia non riesce a superare la farsa; né, d'altra parte, la farsa, staccata fin dall'inizio della tragedia, riesce a confermarsi come l'assurdità del nulla.

### **L'Amleto di Giovanni Testori al Teatro Centrale di Roma**

Recandomi al Teatro Centrale di Roma a vedere l'*Amleto* di Testori, temevo si trattasse di uno dei soliti rifacimenti, che per lo più hanno un'aria dissacratoria. *A quoi bon?* m'ero persino chiesto: che necessità c'era di rifare l'*Amleto*?

Ma questo era l'*Ambleto*, non l'*Amleto*. So benissimo che « ambleto » è un modo di pronunciare la parola « amleto ». Un modo ruvido, contadinesco. E quello di Testori sembrerebbe appunto un *Amleto* lombardo, recitato in campagna, tra contadini che tentano per l'occasione di uscire dalla confidenzialità del dialetto e parlare in lingua comune, però la storpiano, e finiscono per inventarne un'altra. Sulla scena udiamo infatti una lingua ruzantesca, tutta inventata, con inserti di barbarismi e di « latinorum ». Anche i nostri autori del Rinascimento usavano inventare o deformare le parole per far parlare il popolo, e ne traevano una rimarchevole vis comica. Ma in Testori è diverso. La lingua che lui inventa ci risuona con uno strascico di malinconia: resta nella nostra memoria come la voce monologante di un uomo forse disperato, certo assetato.

In realtà — stavo dicendo — non si tratta di Amleto, ma di Ambleto. Dell'*Ambleto* di Testori:

Shakespeare non c'entra o c'entra assai poco. Ciò vuol dire che Testori ne è, nonché l'autore, il personaggio: dirò meglio — e spiegherò — il protagonista. Quanto ad Amleto, può darsi che Testori abbia creduto di identificarsi con lui, ma è certo (almeno così mi è parso) che egli ha voluto esibire se stesso, per farsi giudicare.

Tant'è vero che, rispetto all'*Amleto* di Shakespeare, non poche sono le varianti, e rilevanti sia per approfondirne gli umori che per dissociarsene. Per esempio, c'è una equivalenza tra la Regina e Ofelia, che forse approfondisce Shakespeare, fissando con crudezza l'attrazione-repulsione verso la donna. Ma c'è, d'altra parte, la riunione nello stesso attore (per la cronaca: Franco Parenti) delle figure di Amleto e del becchino. In Testori, infatti le morti non si susseguono per caso come in Shakespeare (in quell'avvicinarsi di spade e bevande avvelenate), ma le perpetra tutte lui, il protagonista. Egli è, quindi, anche il becchino, che, dopo aver sterminato tutti, infine si uccide. Ma la causale tuttavia di questa variante, a me sembra data dal fatto d'aver tirato in primissimo piano la figura shakespeariana di Orazio, dell'« amico », e averla esposta al giudizio diffamatorio degli astanti. Orazio è qui un forestiero (il « francese ») tanto amico di Amleto che gli altri, ignari affatto di ciò che significhi AMICIZIA, lo sospettano e in realtà osteggiano come un vizioso compare del principe. L'amicizia (principio sacro al cristianesimo, che tende a trarla fuori dal letargo dei sentimenti privati per farne il fondamento pubblico della società) è qui additata come un'oscura piaga: è per questo che Amleto, auspice in segreto d'amore e perciò ostinato odiatore dell'odio, uccide tutti e s'uccide. Ma è appunto qui che, uscito quasi di soppiatto dall'ombra tutelare di Shake-

speare, balza dinanzi a noi come un ragazzo testardo — in questo nostro secolo insanguinato dalle divisioni — il solitario e malinconico Testori.

Egli è, in realtà, il protagonista dell'*Ambleto*. Protagonista vuol dire « colui che scaglia la prima pietra », colui che provoca una situazione (nel nostro caso uno spettacolo, che sempre coinvolge tutti) offrendosi come bersaglio al giudizio del prossimo, il quale da spettatore lo vede e gli reagisce rimbalzandogli la pietra: gli diventa, in altri termini, antagonista. Protagonista è, quindi, propriamente l'attore. Egli è l'unico, in sostanza, a testimoniare che la sola proprietà concepibile è quella di rispondere delle proprie azioni, che il rispondere è in altri termini il solo atto degno del nome: il solo atto libero, cioè, in quanto è originario e originale. Ma allora, *attore* non è in effetti la medesima cosa che *autore*? Mi vengono in mente gli *autos* sacramentali, i quali non sono infine che *atti*. Ebbene, non escluderei neppure che questo *Ambleto* sia una specie di *auto*. Del resto, l'identificazione con Amleto è in certo modo l'identificazione con un secolo: il medesimo che in Inghilterra vide nascere l'immortale personaggio e in Spagna applaudiva gli *autos* sacramentali, e che in Italia — aggiungo — poteva contemplare una pittura assai profonda, della quale Testori è assiduo studioso. La pittura di quel Seicento lombardo, prosperato sulle piaghe di due pesti e sull'incidente raggio ideologico del premanzoniano cristianesimo dei due Borromeo. Una pittura di cui è ancora fresco il ricordo della monumentale mostra che se ne è tenuta a Milano, e che fu curata in parte da Testori stesso. In tale mostra troverei, anzi, i veri ascendenti dell'*Ambleto*: in quel Francesco del Cairo, ad esempio, così sottile, travagliato e triste!

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### Cinema controcorrente

#### *Jesus superstar - Luna di carta*

Un coloratissimo pullman americano, piomba, rombando, fra la polvere del deserto Palestinese (o di un paese consimile). Ne fuoriescono a grappoli, ragazzi concitati al modo a noi ben noto che accomuna l'animoso studente autostoppista all'hippy regolarmente allergico all'acqua e al sapone: barbuto, capelluto, forse drogato. Il fine giustifica — o non giustifica — i mezzi. Mentre per i soliti giovani vagabondi scassati i mezzi (cioè lo strampellato costume, la moda) sostituiscono il fine, per gli avventurosi personaggi del film che stiamo per vedere — *Jesus superstar* del regista Jewison — un fine esiste e come. Essi sono attori-contestatori, gli assertori della validità di un mito bimillenario presentato sub specie di spettacolo fine secolo. Nulla manca all'aggiornamento: musica — ottima — strumentale e vocale, un affascinante « vedette » e la scabra rarefazione degli accessori scenici tipica nei drammi di avanguardia. Il paesaggio felicemente scelto — e così attuale! — di sterili pianure e di rocce infocate, funziona da sfondo. Chi si scandalizza non ha capito che oggi il misticismo non può fare a meno di una parvenza di dissacrazione.

Il fatto è chiaro: questi ragazzi, un po' per gioco e un po' sul serio, spendono i loro quattro soldi di talento e un sincero entusiasmo per rivivere la tragedia del Cristo: un Cristo a modo loro, incantevole, spaurito, dubbioso, ma confitto, prima che sulla Croce, dal proprio destino di uomo nato per patire sino in fondo la sua divinità. Come s'è detto la preoccupazione della messa in scena praticamente non esiste, unico apparato teatrale consistente in una armatura di tubi di ferro, simili a quelle che oggi si vedono nelle imprese edili, a sostegno delle assi su cui camminano lavorando i muratori. Qui essa è assunta a rappresentare la situazione dominante delle alte gerarchie di Gerusalemme e forse le alture del Tempio su cui, iner-

picati e fermi in agguato come avvoltoi, i neri, cupi Sacerdoti e Farisei vigilano a difesa della Legge. Al di là di questo *échafaudage*, accosciato nella polvere, uno stupendo Giuda si dispera urlando i suoi ammonimenti al fragile Maestro, deplorando la sua imprevidenza, predicendogli una fine atroce a cui fatalmente dovrà contribuire: e non è giusto. Questo furibondo straziante monologo ritmico, affidato a un attore straordinario è una delle più poetiche riuscite del film.

Il quale non può non ricordarci, almeno come elementarità di struttura e singolarità d'impegno, il « Vangelo secondo Matteo » del nostro Pasolini che collocò il suo dramma fra i sassi di Matera. Senonché non invano gli anni vorticosi del cinema si sono accavallati e quello che in Pasolini era nuda giustapposizione di episodi si è qui stravolto e ammorbido in una desolazione patetica che è forse la voce degli Anni Settanta: una voce che non può essere espressa da attori di fortuna. Il mansuetto, femminile Cristo, un giovinetto miracolosamente gentile, suscita nello spettatore di oggi una pietà più accorata, più inerme e, insieme, meno pittoresca che nella versione pasoliniana. L'Uomo-Dio è un ragazzo timido che per cacciare i mercanti dal Tempio deve ricorrere a una specie di esaltazione forzata; e che, quando i lebbrosi strisciando fuori delle loro tane, lo soffocano con le loro quasi minacciose speranze, a stento si trattiene dallo sfuggirli, incredulo del proprio potere taumaturgico. Viceversa, mentre entrando in Gerusalemme il suo volto dovrebbe esprimere la prescienza del prossimo supremo scacco, eccolo ridivenuto fiducioso ottimista, fanciullo tra i fanciulli che in piccoli gruppi lo circondano cantando e agitando rami di palma. Siamo alla periferia di un piccolo borgo, la città è lontana e Lui come gli altri sorride intenerito e contento. Fra poco la scena sarà ben diversa, mai l'angoscia del Monte degli Ulivi, mai l'agitazione del condannato a morte che aspetta la sua sentenza e non si vergogna di aver paura son state rese con una partecipazione

più intensa. Il seguito — Pilato, Caifa, la Flagellazione, la Derisione, il Calvario, la Croce — pur ricchi di un patos quasi insopportabile, rientrano nel conformismo devoto. Il Cristo struggente, l'innocente tradito, il Superstar dell'olocausto volontario-involontario, lo piangiamo vedendolo di spalle allontanarsi, così minuto nella sua camicina bianca, incapace di reggere al passo atletico dei giganteschi soldati romani: e tuttavia eretto come un bravo bambino coraggioso.

S'è accennato che questo inquietante lavoro è un musical, e, come tale, inondato di musica per tutta la durata delle sequenze: un intelligente impasto di canti vagamente arcaici, ardue riviviscenze di un arcano clima religioso: israelitico, aramaico, greco? Comunque interamente fuso nell'azione, secondo l'uso dei musicals profani.

Adesso gli hippies si rimbarcano coi loro fagotti, cala il crepuscolo, la loro giornata è finita. Ma fra di essi non scorgiamo — forse non riconosciamo? — il Protagonista, né l'antagonista Giuda, condannato a tradire. Si ha l'impressione che sien rimasti qui, fra la polvere della Palestina, eternamente presenti.

\* \* \*

Avete ancora in mente le gesta atroci di *Bonnie and Clyde*, l'idillio cruento di due giovanissimi gangsters finiti sull'asfalto di un'autostrada americana, crivellati dai mitra dei poliziotti? Ebbene, abolite la violenza, il sangue e sostituite ai due amanti criminali una bambina sui nove anni e un simpatico avventuriero trentenne: e avrete i protagonisti di *Paper moon*, la *Luna di carta* del regista Bogdanovich: un film delicatamente scherzoso su un fondo di malinconico « fatto di cronaca ». La coppia, così eterogenea, è un portato del caso: in uno squallido cimiterino di campagna si sta seppellendo una « ragazza di vita ». Oltre a due vecchiette, assiste al funerale una bambina, figlia della defunta; essa non si dispera, non piange, semplicemente guarda, vaccinata a resistere a ogni sorta di disgrazie e avvezza a ragionarci sopra: il suo visetto né bello né brutto mostra infatti la più razionale impassibilità. D'un tratto, dal fondo del camposanto, arriva frettoloso un uomo ancor giovane che, strappato un mazzetto di fiori da una

tomba vicina, lo getta sulla bara scoperta. Questo tipo, pensano le vecchiette, ha avuto certo a che fare con la buonanima e poiché è disceso da una macchina perché non la userebbe, questa macchina, a compiere una buona azione, a portare cioè nel Missouri la povera orfanella dove una zia è pronta ad accoglierla? « Ma nemmeno per sogno » protesta lui, sebbene sia chiaro che qualche rimorso nei confronti della defunta lo punge. Insisti, insisti, alla fine le vecchiette la spuntano, la piccola sarà almeno condotta sino alla prossima stazione ferroviaria, quel signore le pagherà anche il biglietto del treno. Per tutto il tempo delle trattative essa non ha battuto ciglio appena sbirciando di sottocchi lo sconosciuto. A buon conto, tien d'occhio un suo valigino e stringe al petto una scatola che, evidentemente, contiene i suoi tesori. È ovvio che anche lei pensa dell'uomo le stesse cose delle vecchiette. In più comincia a domandarsi: E se costui fosse mio padre? Il che, vedremo, non le dispiacerebbe.

Vari incidenti, un po' manovrati dalla bambina, impediscono il suo viaggio in treno e la terranno seduta in macchina, accanto all'uomo: che, come è naturale, vorrebbe farla chiacchierare. Ma far parlare questa creatura vigile e sospettosa è un problema. Se non parla, però, essa osserva, deduce, giudica, soprattutto capisce i trucchi a cui lo pseudo padre ricorre per comparire. Il primo consiste nel consegnare eleganti edizioni della Bibbia a mogli di mariti deceduti, riscuotendone, s'intende, il prezzo. Agli occhi della piccola questo trucco è un gioco e un gioco che riesce: le vedove si commuovono al pensiero che il caro estinto le ha ordinate per loro questa Bibbia e con tanto di dedica impressa a caratteri dorati. A poco a poco questo genere di operazioni la interessa al punto da suggerire al compagno altri sistemi di procurarsi la grana e tutti rivelano una tale destrezza che lui, di buona voglia, si lascia guidare dalla figliuola a cui frattanto si è affezionato. La sua fiducia in lei è così sincera che non sospetta neppure per quali furbizie donnesche essa riesca ad allontanarlo dalla piccola prostituta con cui ha stretto amicizia.

Ma tutto ha un limite e l'ultimo colpo escogitato dalla imbroglioncella finisce male. Braccato e senza

più un dollaro in tasca, l'uomo decide di consegnare davvero la ragazzina alla zia del Missouri. Qui ci si aspetterebbe una scena di lacrime e di proteste: niente affatto. Buona buona come se fosse anche lei convinta che l'esperimento non poteva durare, l'orfanello prende su il suo valigino ed entra nella casetta ospitale, la sua prima vera casa, dove è accolta con affetto. Senza un addio o un segno di rimpianto per il compagno, accetta di rinfrescarsi — poverinal — è dunque già integrata alla nuova vita. Senonché mentre il macinino dello pseudo padre si sta allontanando sulla

solita squallida strada dei senzateo, eccola in corsa e con un salto seduta, impavida, accanto a « papà ».

Allegra o malinconica, questa insolita vicenda? Qualcuno noterà magari che la sua conclusione è un po' dolciastra, giocata sulla vittoria dei « buoni sentimenti ». Ma il film di Bogdanovich ci sembra nascondere qualcosa di più serio: la vita sbagliata di un continente inutilmente immenso, il disumano squallore di una società di bambini oggi prodigio (e la nostra piccola attrice è un portento di bravura) domani criminali. Simboli eloquenti di un'America senza pace.

ANNA BANTI

## SCHEDA

### **Dino Garrone: una promessa degli anni '30**

« Garrone nacque a Novara, visse il più della vita a Pesaro, studiò a Bologna; passò gli ultimi tempi tra Milano, Pesaro e Parigi. A Parigi morì di ventisette anni il 10 dicembre 1931, d'una setticemia improvvisa »: così scrive Berto Ricci nell'introduzione al volume delle *Lettere* che raccolse insieme a Romano Bilenchi e stampò, nel 1938, da Vallecchi. E precisa che Dino Garrone « pubblicò nel *Corriere Adriatico*, nelle diverse edizioni dell'*Impero*, nel *Lavoro Fascista* e in altri quotidiani; nell'*Assalto*, nella *Fiera Letteraria*, nel *Belvedere*, nell'*Universale*, nella *Libra* e in altri periodici ».

Scrittore fegoso e dotato, la morte precoce lo fece quasi mitico nel ricordo degli amici. Chi erano gli amici di Dino Garrone? Erano Ricci, Bilenchi, Luigi Bartolini, Edoardo Persico, Virgilio Lilli, Marco Valsecchi, Luigi Volpicelli, Fabio Tombari e molti altri; amico di Garrone era Domenico Lombrossa che or ora ha raccolto una scelta dei suoi scritti e col piano titolo de *Le più belle pagine* li ha pubblicati nelle Nuovedizioni di Enrico Vallecchi.

Il volume comprende una scelta di prose; due capitoli dalla tesi di laurea che Garrone nel '29 dedicò a Verga; e una scelta dalle lettere.

Che tipo di scrittore era Garrone? Nel 1942, Luigi Russo, in un saggio introduttivo alla tesi verghiana del giovane scrittore, conì la formula del « prammatismo politico-letterario », per indicare certe caratteristiche, oltre che della personalità, della situazione di Dino Garrone; e lo avvicinò a Piero Gobetti: non è una compagnia da poco.

Ora, tenendoci al volume di scritti curato da Domenico Lombrossa, non affronteremo il più generale problema politico che pone la figura di Dino Garrone nel contesto del suo tempo, ma ci limiteremo a una lettura ravvicinata.

Per questo ci è stimolante aiuto un saggio di Carlo Betocchi, *La pena di Garrone*, uscito su « Il frontespizio » nel settembre del '34. Betocchi fu il primo, a quanto ci risulta, che scrivesse su Dino Garrone senza averlo mai conosciuto; e il suo approccio, fermo e insieme delicatissimo, non si limita alla personalità di Garrone uomo, sulla quale pur si sofferma, ma ha chiari e motivati apprezzamenti anche per la sua scrittura.

Era uscito allora allora il volume delle *Prose* di Garrone curato da Ubaldo Fagioli e Betocchi vede che le « prose più belle sono quelle più brevi e meno spericolate » e che anzi alcune di queste « sono delle vere e proprie poesie ». E nota che



« le sue figure sono stranamente deformate ed iccitate, e tutto per un eccessivo amore di quella verità che nella *Notte di Natale* trova il suo giusto equilibrio con la commozione umana di cui la verità deve esser vestita »: non sarà forse inutile ricordare che di « neorealismo », in Italia, si cominciò a parlare proprio in quegli'anni.

Betocchi di seguito al suo saggio pubblica quel racconto *Una notte di Natale* che è una delle cose più riuscite e memorabili di Garrone, ma lo fa sfrondandolo, potandolo delle poche parti inutili, come risulta dal confronto col testo del racconto ripubblicato dal Lombrossa.

Scrittore inquieto e dotato, il meglio di Garrone è dunque, o almeno ci sembra, oltre che nelle lettere, in quei racconti autobiografici che risolvono, in un momentaneo equilibrio, la sua ansia di vero. Ma non sarà da sottovalutare nemmeno la sua lettura di Giovanni Verga, anch'essa, in fondo, come ben vide il Russo, accessamente autobiografica.

### Scritti di Renato Serra

Anche se non sarà una regola fissa, è dato constatare che quando un autore « esce di diritti » e i suoi scritti diventano di « dominio pubblico » si riaccende intorno a questi un fervore, oltre che di studi, di ristampe, che non possiamo non accogliere con piacere.

Non che si voglia insinuare che gli editori pensino e calcolino questi risparmi: diciamo che è il loro inconscio che li sollecita a non disdegnare di preparare una buona ristampa degli scritti di un autore appena « fuori diritti »: siamo grati all'inconscio editoriale.

Quest'anno è la volta di Renato Serra: una robusta antologia dei suoi *Scritti letterari morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, è appena uscita da Einaudi; e una ristampa de *Le Lettere* sta per uscire, a cura di Marino Biondi, nella collana dei « Classici della Società Italiana » diretta da Giorgio Luti e Sergio Romagnoli per l'editore Longanesi. Né con questo si pretende di avere esaurito, nel panorama editoriale, questo momento serriano: semplicemente parliamo di quanto abbiamo sott'occhio.

La bibliografia critica su Renato Serra è sterminata e intricata. A partire dal primo accenno di lui che diede Massimo Bontempelli nel lontano 1911, su questo « poeta della critica » si è scritto moltissimo e spesso nelle sedi più imprevedibili e defilate.

« Ma se come critico Serra non ha mai mancato di illustratori e seguaci », spiega Isnenghi nella sua introduzione, « quello che qui si cerca è piuttosto seguirne l'itinerario di uomo di cultura, misurabile anche dai cedimenti e dalle contraddizioni interne, nei nessi con il costume e le opinioni del tempo, nella disponibilità a dar parte di sé anche a occasioni, credenze e uomini che poi, per altro verso, in sé stesso o nella conversazione epistolare, poteva giudicare poco meno che concessioni superstiziose ».

Non che il discorso sulla persona, su « Serra uomo », sia di per sé nuovissimo; nuova e appropriata è l'ampiezza di riferimenti che Isnenghi spiega per identificare i termini reali di questa complessa personalità, inesauribile nei suoi slanci, nelle sue stanchezze e nelle sue contraddizioni.

D'altra parte inscindibile è l'intelligenza critica di Serra dalla sua vicenda personale; e nessuno si sogna di scinderla, sottovalutando il suo apporto critico e la sua esemplarità, insieme almeno a quella di Giovanni Boine, per la successiva critica italiana, nel bene e nel male.

Gli studi di Marino Biondi (l'introduzione al volume de *Le Lettere* che si è detto; e altri due saggi che stanno per uscire in riviste) affrontano l'opera critica più complessa e « attuale » di Serra (*Le Lettere*, appunto) mettendo in vista, insieme alle finezze e anche alle sbandate, mai ovvie, la novità di certe osservazioni, non marginali, in materia di sociologia letteraria come si direbbe in termini moderni.

Non c'è dubbio che molte cose nella società e nella letteratura erano cambiate già a quei tempi: certi aspetti « di massa » dell'attività letteraria stimolavano la sensibilità critica di Serra in senso proprio.

Siamo alle origini di quel qualcosa di impreciso, ma riconoscibile, che è la *recensione* come noi comunemente la intendiamo. Anche *Le Lettere*, che

notoriamente sono un libro, sostanzialmente sono una recensione: di una lunghezza e di una « tenuta » insolita. A questo « anno di letteratura » (il 1913) che il libretto vuole coprire, si accede con i dubbi e gli apprezzamenti della sensibilità recensoria e con quella soltanto.

Della recensione *Le Lettere*, come gli altri scritti di Serra, hanno l'andamento « dialogico » e non « assiomatico », secondo l'acuta osservazione del Dossena: come in una recensione le parti negative e deprecatorie, anche quelle ingiuste, sono più stimolanti e alla fine più convincenti delle parti che lodano e affermano.

È lo stesso sintomo per cui nei *Plausi e botte* di Boine i libri più orrendi sono appigli ai pezzi più belli dell'autore. Sintomo delle recensioni a venire: chi di noi non ha posato gli occhi vogliosi sulla copertina di un qualunque fotoromanzo, pensando alla bella recensione che ci si poteva scrivere su.

La difficile modernità critica di Serra — difficile per noi da definire — chi sa che non consista in gran parte nell'imprevedibile, nell'irrazionale (studiato in Serra da Contini), nell'arbitrio che governa quel « genere » arbitrario che è la recensione.

Merito di Serra era di percepire nello stesso modo i libri che leggeva, i fatti della vita che viveva, come gli eventi politici che governano la sua epoca: quella « delizia di impressioni precise » — e irrelate — la cui mancanza rimproverava a Borgese, erano, e sono, il fragile nerbo di ogni recensione che valga la pena di essere letta (solo che Borgese non era un recensore).

In questo senso, e a differenza di Borgese, Renato Serra, questo « moderno conservatore che sta volentieri alla retroguardia », come scrisse Boine, era un uomo dell'avvenire.

Accenniamo di volo alla scelta meditata e inventiva — criticamente inventiva — che Isnenghi ha fatto degli scritti di Serra, che da sola meriterebbe un lungo discorso; come lo meriterebbe il complesso approccio condotto da Marino Biondi al testo de *Le Lettere*: ci permettiamo di concludere con una minuzia filologica.

Riguarda il *Diario di trincea* (6 luglio - 19 luglio 1915; Serra morì il 20 luglio) che Isnenghi ripro-

duce dai *Racconti di guerra* di Luigi Ambrosini pubblicati nel 1917, dove è presentato con queste parole: « Nello zaino di Renato Serra, insieme con la rivoltella... era un taccuino di piccola mole, con alcune pagine piene della sua sottile scrittura: il diario della sua breve vita di trincea. Nella edizione milanese dell'*Esame di coscienza...* non demmo di questo diario neanche la notizia; per ragioni che è inutile dire. Per la prima volta se ne trascrivono qui le pagine intere, segnando con tratti punteggiati alcune brevi lacune della trascrizione ».

Le lacune di questo diario « rimasto sconosciuto agli stessi studiosi di Serra » non sono poche e il manoscritto per risanarle fin ora non è stato ritrovato.

Per collaborare se possibile a questo ritrovamento, e non, sia chiaro, per « beccare » Isnenghi in una svista (troppo facile in una bibliografia paludosa come quella di Serra), si segnala intanto che non è esatto che il *Diario di trincea* pubblicato da Ambrosini nel '17 non fosse « più ristampato ». In tutta la guerra. *Antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese*, a cura di Giuseppe Prezzolini (Firenze, Bemporad, 1918) sono riprodotte alcune pagine del *Diario* di Serra, con varianti rispetto al testo Ambrosini.

Non solo: da questa antologia, « di tipo scolastico ma che può essere utile anche a persone colte », dice il curatore nell'introduzione (un'antenna, in qualche modo; composta e stampata fra Caporetto e Vittorio Veneto, dell'ottimo lavoro di Isnenghi su *Il mito della grande guerra*), da questa antologia prezzoliniana si ricava che fonte dei brani riportati del Diario non è il libro di Ambrosini, ma, trascivo: *I figli di Romagna per la madre Italia*. opusc. n. 6, Renato Serra, a cura del prof. Alfredo Grilli, 1916.

Non è proprio un indirizzo, è però un nome, quello del Grilli notissimo ai lettori di Serra, una traccia che forse conduce a una porta a cui bussare per chiedere se qualcuno sa qualcosa del manoscritto del *Diario di trincea*, che ci piacerebbe leggere, alla fine, senza tante censure.

FERNANDO TEMPESTI

## NOVITÀ DELLA ERI

### NUOVI QUADERNI

Bruno Traversetti - Stefano Andreani  
**LE STRUTTURE  
DEL LINGUAGGIO POETICO** L. 1.700

Letizia Paolozzi  
**L'UNO  
SI DIVIDE IN DUE** L. 1.700

*Letteratura e arte  
durante la rivoluzione culturale in Cina*

Antonio Filippetti  
**I FIGLI DEI FIORI** L. 1.600  
*I testi letterari degli hippies*

Mario Elia  
**COSTUME  
COME CIVILTÀ** L. 2.500

**ERI**

**EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA**  
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV  
n. 2 secondo semestre 1974

**Prezzo lire 1000**