

LETTERATURA FRANCESE

Ritorno sopramonte di René Char

Questo libro, l'ho visto nascere sotto i miei occhi. In un viaggio a Valchiusa con Vittorio Sereni, ho assistito, anzi partecipato, alle lunghe conversazioni preparatorie di questa raccolta di testi poetici traslati, in una sorta di vera e propria crisi morale, da una a un'altra lingua, con l'amico René Char, ospiti nella sua casa a Les Busclats, nella campagna pianeggiante subito ai piedi del Plateau di Valchiusa che a oriente biancheggia come una scogliera in mezzo a ciuffi di verde e che nella sua selvaggia dolcezza racchiude la Fontaine della Sorga: occhio lacrimante, lo sguardo stesso cristallino dell'abisso improvvisamente portato in luce: nero e solare nella sua imprevedibile incorruttibilità.

« Conforto è crimine, mi ha detto la sorgente nella sua roccia », prelude lo stesso Char: « nato come la roccia, con le mie ferite », ed entrato « nell'età squassante ».

Nato a L'Isle-sur-la-Sorgue il 14 giugno 1907, Char è indubbiamente una delle voci europee più autorizzate a parlare, come la Sibilla parlava dal suo antro cumano, con la voce stessa delle foglie che il vento gagliardo di Provenza sperde nelle sue lunghe folate sulle strade bianche e ossute, mentre seguono il mistero labirintico del cuore e sembrano proseguire un itinerario certo non pre-stabilito. « Le strade senza promessa di destinazione sono le strade amate », dice questo Char sereniano in *Inserito*. Cotesti luoghi invitano chi vi s'inoltra ad accompagnarsi ai propri pensieri, ma ecco che a un tratto ti trovi dove non pensavi assolutamente di arrivare: all'interno della tua domanda, dove è già una risposta, perché tra domanda e risposta cambia solo il senso, non la direzione, se arrivi a toccare il principio in cui domandare e rispondere fa parte dello stesso mistero elocutorio dell'uomo. Così un uccello canta

tra le foglie ingiallite protese sulla verde pupilla della Sorga non sai se rapita o fluente come un serpe insidioso tra le erbe, così l'ho sentito levare il suo canto autunnale in certe vallette scheletriche che la sera inumidisce d'un'ombra che ha la dolcezza stessa della morte accettata alla pari al banchetto della ignota felicità umana. Perché uno non sa nemmeno di essere felice. Crede magari che dipenda dal vino, dalla presenza d'un amico, da chissà quale accidente. Si sente diverso: è diverso come un liquido turbato che la vita si sta bevendo; la felicità forse sta nell'essere diversi dalla propria identità calcolata. È entrato l'altro in lui, forse l'incalcolato e l'incalcolabile.

Ecco, nella *Canzone per Yvonne*, come Char stesso canta *La Sorga*, questo breve ma fatale fiume — un fiume non reale — per la poesia europea:

*Fiume troppo presto partito, d'un sol tratto, senza un
compagno,
Da' ai fanciulli della mia terra il volto della tua passione.*

*Fiume dove il lampo finisce e la mia casa comincia,
Che rotola verso l'oblio i ciottoli della mia ragione.*

*Fiume, in te terra è brivido, sole ansietà.
Che il povero nella sua notte faccia della tua messe il suo
pane.*

Fiume spesso punito, fiume in abbandono.

*Fiume degli apprendisti dalla callosa condizione,
Non c'è vento che non si pieghi in cresta ai tuoi solchi.*

*Fiume dell'anima vuota, degli stracci e del sospetto,
Dell'antica sventura che si dipana, dell'olmo, della com-
passione.*

*Fiume degli stravaganti, dei febbricosi, degli squartatori,
Del sole che lascia l'aratro per perdersi dietro al bugiardo.*

*Fiume dei migliori di sé, fiume delle nebbie dischiuse,
Della lampada che allevia l'angoscia intorno al suo cap-
puccio.*

*Fiume del rispetto per il sogno, fiume che arrugginisce il
ferro,
Dove le stelle han quell'ombra ch'esse rifiutano al mare.*

*Fiume dei poteri trasmessi e del grido che imbocca le acque,
Dell'uragano che morde la vigna e annunzia il vino nuovo.*

*Fiume dal cuor sempre saldo in questo mondo folle di
prigione,
Fa' ch'io rimanga violento e amico delle api dell'orizzonte.*

La poesia di Char ch'io vi ho dato nella traduzione di un altro poeta italiano, Giorgio Caproni, adesso vedetela a confronto con il LXVI componimento del Canzoniere petrarchesco ed esattamente con la sesta strofe della sestina *L'aere gravato, et l'importuna nebbia*:

*Ben debbo io perdonare a tutti venti,
per amor d'un che 'n mezzo di duo fiumi
mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce ghiaccio,
tal ch'i' depinsi poi per mille valli
l'ombra ov'io fui, ché né calor né pioggia
né suon curava di spezzata nebbia.*

I due fiumi sono, ancora, la Sorga e la Durenza, il fiume che corre incontro al Rodano serpeggiante sotto le mura di Avignone; e il vento è l'aura, è insomma il segno stesso della presenza di Laura, della presenza del simulacro stesso dell'amore, e della contraddizione necessaria di amore e morte nel colmo vitale dell'esistente. Questo dolce e tempestoso paese è lo stesso dove un poeta contrastato tra dolcezza e tempesta come René Char vive oggi, né sa distaccarsene per le malie di Parigi. È che il vento di Provenza, quando suona tra queste gole ha la voce alterata dell'uomo che parla con la morte come parlasse con l'amore, o viceversa; ed egli non lo sa, crede di parlare con gli alberi autunnali che si spogliano o con l'erpice piantato in un campo, o addirittura con le città morte e sognate del Luberon, con l'antica illusione catara della purezza umana.

René Char ha avuto una singolare fortuna in Italia: oltre alla traduzione, molto bella, di Caproni di *Poesia e prosa* uscita nel '62 da Feltrinelli, e dei *Fogli di Ipnos*, già integralmente tradotti da Sereni e raccolti nel citato volume feltrinelliano e poi ristampati a sé da Einaudi nel '68, e dopo

che io stesso penso di non avere demeritato avendone studiato a più riprese la poesia e avendone anche parlato in altre occasioni ai nostri lettori, ecco ora questo stupendo libro, *Ritorno sopra monte*⁽¹⁾, dove Vittorio Sereni ritorna col suo acume di poeta a misurarsi coi difficili ultimi testi di Char, accompagnando la traduzione con note al testo e appunti illuminanti — e la poesia di Char folgorando tra due tenebre, sia pure « la folgore dagli occhi teneri » sopita dal fremito del pioppo, ognuno sa se ha bisogno di essere riportata alle sue concrete origini in un luogo, in un'ora, in una situazione precisi —. Questa ricchissima antologia, un vero dono per il lettore italiano di poesia, e dove due poeti dall'intimo irritato fanno confluire la loro irritazione di senso opposto in modo che il risultato finisce per esprimere una sorta di sovranaturale pacatezza, è preceduta da un saggio sottilissimo di Jean Starobinski, *René Char e la definizione del poema*, già apparso nel '68 a Montreal in un omaggio dedicato al poeta dalla rivista canadese di lingua francese « Liberté ».

Le doti native di Char e di Sereni paiono completarsi a vicenda: il poeta del *maquis*, il poeta del « centro » nascosto della rivolta umana e nascosto nel « centro » di essa, forse perché figlio sia pure ribelle della « centrale pureté » mallarméana, e il poeta italiano, venuto dalla periferia del prigioniero di guerra e dal deserto dell'inazione a questi atti primari di presenza che l'attuale stagione esige dall'uomo non indeciso quanto più incerto del suo destino, s'incontrano a mezza strada. Io li ho visti incontrarsi a Valchiusa — ricordo anche che discutemmo poi a lungo su questi testi, anche a quattr'occhi, io e l'amico Vittorio, talora titubante davanti al volo in verticale del poeta di Provenza — come in una ridotta umana in cui l'uomo non finisce di sentirsi armato — e armato dell'arma malgrado tutto la più decisiva, quella della parola — contro la degradazione e la morte. Lo riconosce con la sua sensibilità sempre all'erta lo stesso Sereni, così concludendo l'ultimo dei suoi « appunti del traduttore »:

(1) RENÉ CHAR, *Ritorno sopra monte*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1974.

« Gli ultimi sviluppi del lavoro di Char si scostano infatti sempre più dall'illusione che la poesia "risolve" o che costituisca un "in sé", un potere aggiunto o aggiuntivo. Meno che mai si presenta come operazione letteraria di qualunque tipo. Sempre più tende a rompere i propri termini formali riconoscibili e a farsi invece sede di ansietà sulle probabilità superstiti, estremamente incerte, di un futuro degli uomini (" Je vous écris en cours de chute "). Si direbbe che Char abbia smesso di vedere nella poesia un vertice (ma " renvoyez les arts libéraux, qu'ils cessent de tout réfléchir, c'est le charnier " — diceva un aforisma dell'*Age Cassant*) per affermarla come sintomo di una residua speranza riguardo alla qualità umana: caccia pressoché impossibile, e perciò irriducibile, agli indizi di una alternativa ».

La poesia di René Char non nasce da un'esplosione, anzi dal contrario di un'esplosione: nasce da un'implosione, cioè da un'esplosione, a dir così, volta verso l'interno della parola, della « materia-emozione istantaneamente regina », insomma dell'istante che fulmina verso il proprio centro più oscuramente lampante. Per cui ciò che è intorno, il passato il futuro, ciò che non è qui, ciò che non è ora, viene immediatamente implicato, da questo ritrarsi della « materia-emozione » in un altrove rapinoso che non è il suo, coinvolto in questo spazio istantaneo improvvisamente aperti, nell'istante, verso il proprio nucleo, come ho detto, più oscuramente lampante. Quel senso di cataclisma liberatore che è proprio dell'impianto verbale di René Char nasce appunto da questo « andare in dentro », da questa forza invadente che si precipita dentro, o come dicono i Greci, *katá*, in dentro, in giù, sotto, in basso. Il contrario di un anacisma, se questa parola si potesse comporre, che dal prefisso *aná* ritrarrebbe l'idea di una forza esplosiva, volta all'insù, verso l'alto.

Al lavoro di traduttore offerto da Sereni a René Char vorremmo offrire a nostra volta, con le parole di Char, *Couche*, da *Lo spavento la gioia*, non riportato nell'antologia anche se citato negli appunti del traduttore, queste considerazioni: « La parola sprovvista di senso annuncia sempre uno sconvolgimento prossimo. L'abbiamo appreso.

Essa ne era lo specchio anticipato. La terra, i suoi brogliacci di fortuna, l'infinito, l'indefinito, una sovranità impropria, l'amore inseparabile da chi lo uccide, si consumano insieme e in noi. L'ombra del tempo copre questo segreto. Ho vissuto fuori, esposto a intemperie d'ogni sorta. È giunta l'ora per me di rientrare, oh ridere d'ardesia, in un libro o nella morte ». Ci danno, queste parole, il succo della poetica charriana: la parola, trattenuta nel suo non senso originario, è la nube che scaricherà la sua elettricità accumulata venendo a contatto col polo opposto. Per Char il senso è sempre fulmineo, e sempre oppositivo; o meglio: dimostra che l'opposizione si è messa in contatto, in modo sconvolgente. Ma il poeta non si ferma a questo momento di sospensione della parola, in cui essa è un segno che ancora deve evolversi in traccia, cioè in cui la parola è tuttora la cosa che non si è ancora separata da se stessa, è tuttora la virtualità dello stupore umano dinanzi alla realtà del di fuori che cerca di divenire un atto interno dell'uomo. La realtà parlata è restituire questa oggettività esterna all'interiorità recepita del reale che, non parlato, è informe, indifferente, illegale; o, se volete, innocente. Ma non è di Char il discorso sulla colpevolezza preliminare dell'uomo. Char non si riconosce la colpa di Adamo. Mangiare la mela è aprire il discorso interiore del linguaggio, è insomma l'inizio stesso della parola umana, che altrimenti si sarebbe confusa col murmure del vento, lo scoppio del tuono, il fruscio delle acque: innocente specie dell'apparenza e dell'indifferenza. Mangiare quello che viene considerato come il segno primo della colpa, significa comunicare, significa restituire alla mela il suo sapore attivo di frutto, proibito solo se esso rimane intatto, non comunicato né comunicabile, attraverso l'uomo. Al posto della colpa, per Char vive questo atto primario di comunicazione: questa disobbedienza a voler mantenere separato il reale dalla realtà stessa dell'uomo, questa insomma infrazione dell'incomunicabilità. Ma accettare l'infrazione, vivere fuori, spiccare il volo per accompagnare la tempesta nei suoi palpiti elettrizzanti, se è compito del poeta, perché ciò significa dare corso e valore legale alla propria parola; se cioè

sposare la causa stessa dell'illegalità è per il poeta affermare il valore stesso della legge; è anche, questo vivere fuori, cioè sottoposto a tutti i sensi del linguaggio, a ogni comunicazione, il pericolo mortale del poeta. Che si accorgerà una volta giunto il momento di rientrare, che rientrare, magari in un libro, significa rientrare nella morte. Significa cioè che ormai la morte è il nido, il dentro, la casa, il libro. Si è capovolto, con l'uso della parola, il senso annunciatore che è implicito nella parola stessa. Il poeta è uscito all'aperto con la parola, ma ora la parola facendosi libro, ora rientrare significa rientrare nella morte. La sfidata, la morte vinta dalla vita comunicabile e comunicata, dal fuori, ora è essa il dentro: il poeta dovrà riposarsi nella morte, o che è lo stesso nel non essere attestato da un libro, dalla sua lunga attivazione vitale, dal suo volo elementare in mezzo agli elementi. La parola, potenza vitale mentre è sprovvista di senso, diviene atto mortale se raggiunge tutti i suoi sensi, se li snida. Ed è che il poeta ormai non può che abitare quel mondo che ha sfidato, quel fuori tutto rappreso in linguaggio che per lui è diventato ormai il suo dentro. Come Ettore che, uscito dalle mura di Troia a sfidare Achille, non può più rientrarvi, deve accettare la morte da Achille: la morte in duello è divenuta la cerchia fatale della sua città. Il suo nido, o il suo libro, è ormai questo universo segnato da sensi multipli e contrastanti, che mentre lo avvenano, anche costituiscono la negazione di ogni ritorno; o meglio, costituiscono la fine dell'insignificanza: appunto un libro, l'opera, la morte che vinta come vita tutta parlata, tutta detta, impedisce l'ulteriore possibilità di dire, cioè impedisce quella infrazione primaria. Morire, per Char, significa rientrare nell'inesistenza di un luogo dal luogo stesso mortale dell'esistenza: è insomma un capovolgimento *sur place*. Quel ridere di ardesia è simile a un sibillino sorriso di trionfo quasi di un idolo incaico che abbia assistito a questo lento diffondersi del «fuori» nel «dentro», del significato nel senso: «volontà perfida frapposta tra l'oscurità e noi, tra il vigore il desiderio e il leale termine solare».

Mi permetto ancora di aggiungere in omaggio

al traduttore due testi, da *La notte talismanica* a quelli già scelti da Sereni, significativi di questa corrosione del centro, nella confusione trasparente con cui Char mette in crisi la «centrale pureté» mallarméana. È in definitiva il riconoscimento che l'uomo pone in crisi la presenza dell'uomo a se stesso con questa sua antropocosmica insinuazione verso il centro, cioè verso la divinità stessa dell'uomo, che è poi il luogo meno luminoso della fiamma, il cono interno dove essa infine anche scotta meno. «Quelli di cui diciamo che sono dèi» è la parte di noi che scotta meno. Ecco *La fiamma sedentaria*: «Precipitiamo la rotazione degli astri e le lesioni dell'universo. Ma perché la gioia e perché il dolore? Quando perveniamo in faccia alla montagna frontale, sorgono minuscoli, vestiti di sole e d'acqua, quelli di cui diciamo che sono dèi, espressione la meno opaca di noi stessi. Non avremo da civilizzarli. Li festeggeremo solamente, il più possibile da vicino; la loro sede essendo in una fiamma, la nostra fiamma sedentaria». Ed ecco *Lo spazzaneve*: «Nel midollo spinale del Tempo donde irradia l'amore, noi celebriamo dell'amore la festa eminente, mezzanotte imbiancata dai suoi dodici dolori»: e sono i dodici colpi dove pare ancora risentirsi il «*mar-teau sans maître*». L'incontro implica la festa (il colpo, doloroso-amoroso, revoluisce in suono, in faville), ma porta altresì a maturarsi la contraddizione come sede dell'identificazione e luogo della massima compressione identificante e quindi della carica di energia portata all'estremo: siamo «in faccia alla montagna frontale». «L'espressione la meno opaca di noi stessi», cioè «quelli di cui diciamo che sono dèi», «minuscoli vestiti di sole e d'acqua», sono il momento stesso insieme rivolutivo e specchiante dell'immagine umana che si è incontrata, come forza naturale, ledendolo, con l'universo e, precipitandone il moto, con la rotazione degli astri. È qui che invece un Ungaretti si sente «*docile fibra | dell'universo*» coscientalizzandone il moto, in quanto se ne fa fibra recepitente e trasmittente: e «*Volti al travaglio | come una qualsiasi | fibra creata | perché ci lamentiamo noi?*». Qui invece Char trasmette, sì, ma in senso ribaltato, e insomma in linguaggio, che non prosegue

ma anzi è il luogo-non luogo di opposizione alla finalità della *morfé* avviandola appunto alla metamorfosi oracolare, la forza espansiva dell'universo: la trasforma nella parte evasiva e ritornante, nel suono del « marteau sans maître », s'è visto, ma anche nello sgorgare delle acque dall'abisso aperto, cioè in una serie di « effetti » collaterali e nel centrale ribaltamento di senso. Al di là della gioia e del dolore, che sono ancora « effetti », ed « effettivi », della giovinezza, « l'età squassante » è tale appunto perché, come una forza cataclismatica, pervade l'ordine degli estremi - estremi e centro insieme, estremi che divengono centro, e centro che si estremizza, in quanto il momento estremo tende a farvisi, per antitesi, momento primario, momento in partenza - e lo fa revoluire, compenetrandolo e ledendone la compattezza: tale l'acqua sgorga dalla roccia, cioè purificata dal suo opposto, tale anche per questo capopopolo solitario, per questo Mosè-Char, sgorga dalla roccia di Valchiusa, accostatavi la verga della parola, l'acqua parlante dell'abisso, di quello che era già stato l'abisso romantico e baudelairiano.

Per tornare a *La fiamma sedentaria*, è la fiamma, ripeto, che si altera perché coinvolge cromaticamente tutte le sue scorie, se si punta al centro, al centro della fiamma, al punto cioè della contraddizione e della lealtà della lotta, a questo cosmico fuoco centrale eracliteo, non dimenticando che « Al centro della poesia, un contraddittore ti attende. È il tuo sovrano. Lotta lealmente contro di lui »⁽²⁾. Ora ascoltate: « Questo mondo, che è lo stesso per tutti, nessuno degli dèi o degli uomini l'ha creato, ma fu sempre, e e sarà fuoco eternamente vivo che con ordine regolare si accende e con ordine regolare si spegne »⁽³⁾. È Eraclito, non Char, ma è di Char questa guagliata luminosa tra due tenebre, il fulmine che tenta di ricucire l'« ordine regolare » in una continuità irregolare di cui l'uomo risulti il tessitore, presente a questo farsi alternativo dell'universo, presente magari come un uomo dei campi davanti al proprio focolare dove una scheggia di quel « fuoco eternamente vivo » brucia ancora e ancora fuma negli inverni di Provenza.

Tenezza e durezza costituiscono la lega di questo parlare, che un ripararsi e un riparare, ma anche un rivolgersi, e un rivolgere la durezza in tenerezza e la tenerezza di termini arrendevoli in durezza di parole d'ordine. È la sintassi stretta che fa collimare i due atteggiamenti in un unico discorso, il quale raggiunge la sentenziosità apparentemente contraddittoria di un Eraclito, ma solo per far convivere quella tenerezza e quella durezza. Quando in *Alle porte di Aerea*, la città scomparsa immaginata da Char tra le Dentelles de Montmirail, il poeta conclude: « Puntata dall'ape di ferro, si è schiusa in lagrime la rosa », tutta la burbera tenerezza espressiva di Char si manifesta. La poesia di Char si svolge tutta quanta sul segmento teso della contraddizione sottesa, ma sintatticamente si evolve come un soliloquio tragico o un'allocazione a chi vive nascosto nella vita perché rivolto alle sue convenzioni, ivi compresa la convenzione decisiva della morte. Direi che Char calpesta la convenzionalità che rende l'esistente un mero enunciato: egli oltrepassa continuamente i limiti dell'equilibrio contraddittorio, cioè si sposta verso le parole tenere e forti degli estremi, ma solo per convocare nel suo discorso coteste parole, le quali ne trafiggono il valore allocutorio e comunque la compostezza compositiva, che però, come una materia organica, si direbbe che guarisce ogni volta dei propri terribili enunciati, come di ferite inferte, in un teatro di gesti trattenuti, di drammi evocati. Contrariamente alla tenerezza trobadorica esplicita dal suo antico compagno di lotta Éluard, che avrebbe saputo scrivere piuttosto la parte finale della frase conclusiva di *Alle porte di Aerea*: « Si è schiusa in lagrime la rosa », che non la prima parte di essa: « Puntata dall'ape di ferro », Char ha dimenticato l'elogio e l'epigia per il soliloquio che egli svolge in mezzo a una folla, a una follia, muta. Sono gli spettatori, gli uditori degli enunciati terribili di rimpianto e di ammonimento, o i colpevoli di quella colpa da cui il poeta ha lavato la preistoria dell'uomo ma non l'uomo

(2) RENÉ CHAR, *A une sérénité crispée*, in *Recherche de la base et du sommet*, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1965, p. 127.

(3) ERACLITO, fr. 30, in DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 5^a ediz., a cura di W. Kranz, Berlin 1934, cap. 22.

immerso nella sua storia, una colpa storica senza principio ma legata allo stesso fraintendersi dell'uomo in quanto autore di un linguaggio imperioso e di un linguaggio dolente, del linguaggio della sottomissione? Proprio questa mancata colpa metafisica accresce la fisicità della colpa, la neces-

sità della lotta, e tutte le conseguenze della lotta. L'uomo e la natura costituiscono un unico essere in questo compatto universo in cui si schiude in lagrime la rosa se puntata dall'ape di ferro della rapina umana.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Fortuna e sfortuna di Joyce

Nessuno si azzarderebbe oggi a sostenere che *l'Ulisse* non sia fra i romanzi maggiori del nostro secolo, né che, quindi, l'autore non sia fra i suoi scrittori maggiori. Naturalmente, le cose non sono andate sempre così; e tutti sanno quanto difficile abbiano avuto la vita e Joyce e le sue opere: non solo *l'Ulisse*, ma anche il *Ritratto d'artista* (*Dedalus* per noi) e *Gente di Dublino*. Vita difficile non solo in patria, ma anche nel resto d'Europa e in America. Joyce lasciò l'Irlanda alla fine del 1904, praticamente per sempre; e *l'Ulisse*, finito nel 1919 e pubblicato a Parigi nel 1922, dovette attendere quattordici anni per essere permesso e pubblicato anche a Londra.

Lasciata l'Irlanda, Joyce venne in Italia (anche se Pola e Trieste allora eran Austria); e nel 1907, a Trieste, insegnando inglese, ebbe come allievo Ettore Schmitz, cioè Italo Svevo. Questi aveva già scritto *Una vita* e *Senilità*, Joyce stava riscrivendo per la terza volta il *Ritratto d'artista*; Joyce scoprì Svevo, Svevo scoprì Joyce; già questo fatto, e poi l'essere stato in Italia in anni decisivi, e la sua ottima conoscenza dell'italiano (scrise articoli in italiano e parlava italiano coi figli), tutto questo dà un interesse privilegiato alle relazioni fra Joyce e l'Italia. Relazioni diverse e complesse; ma su almeno un aspetto di queste fa luce ora il libro di Giovanni Cianci, *La fortuna di Joyce in Italia*, stampato quest'anno dall'Adriatica Editrice

di Bari nella collezione «Biblioteca di studi inglesi» diretta da Agostino Lombardo: è soprattutto la storia della critica italiana, secondariamente la storia delle traduzioni in italiano, e infine una loro minuziosissima bibliografia che va dagli inizi (1917) al 1972.

Gli inizi furono buoni: nell'agosto del '17, infatti, Diego Angeli pubblicò sul fiorentino «Marzocco» una recensione assai penetrante del *Ritratto d'artista*; fu poi la volta, l'anno dopo, di Silvio Benco, acuto, originale e di prima mano anche lui (si ricordi l'amicizia con l'autore) con la recensione di *Gente di Dublino* (il Benco sarà nel '21 il primo a parlar dell'*Ulisse*, non ancora pubblicato in volume); poi di Carlo Linati, che già nel '20 traduce il dramma *Esuli* sulla rivista milanese «Il Convegno». Ma inizi così promettenti (una critica indipendente da quella inglese e francese) non ebbero buon seguito. Già si avverte in Linati, nonostante la spregiudicatezza e il suo anticonformismo, nota il Cianci, «la resistenza di una formazione culturale», e di quella formazione culturale, provincialmente accademica e nazionalistica, che ci diede *La Ronda* e «Strapaese», il fascismo, contraddittoriamente futurista e passatista, fece presto ad impadronirsi. «Il '26 fu il grande anno joyciano anche per noi in Italia», scrisse Giuseppe Raimondi: ma i frutti allora visibili furono amari. È propria, infatti, del ventennio fascista una critica ufficiale anti-joyce, soprattutto contro *l'Ulisse*: *l'Ulisse* è non-poesia, è materiali-