

3 Giu 1964 *Doffo*

IL PORTICO

RIVISTA DI CULTURA | MANTOVA - GIUGNO 1964 | 200 LIRE

1

Gino Baratta | **Motivi
dell'estetica di H. Read**



Agostino Pirella
**Antonioni o la crisi della
semanticità visiva**

Mario Artioli
**"POESIA COME PANE,"
DI STELIO CARNEVALI**

SCHEDE

di Trebbi

Zelati | Benetti | Ghirelli | Ferrero

Renzo Margonari
Xilografie di Dino Villani

Maurizio Della Casa
IL LINGUAGGIO MUSICALE

Umberto Artioli | **Il problema
dell'unità dei "Canti orfici,"**

CITTÀ A TEATRO

ALBEE | MROZEK | ARTIOLI E PARENTI

Carducci in U.R.S.S.

PASTICCERIA

LA CENTRALE

dei F.lli Pinelli

il pasticcere di fiducia

Specialità :

Semifreddi

Torte gelate

Torta Bruxelles

Sacher

MANTOVA

VIA B. GRAZIOLI, 4 - TEL. 21.582

Profumeria

Norma

ESCLUSIVE :

JEAN D'ALBRET - ORLANE

LANCASTER

LANCOME

BARBARA

GOULT

Mantova

Piazza Marconi 2

telefono 21.686

Dischi - Radio
Televisione

PATERLINI

Corso Vitt. Emanuele, 8

Telefono 20-433

Mantova

LEGATORIA LIBRI

Bruno Dalledonne

MANTOVA
Via Cappello 18

PREMIATA
ALLA MOSTRA NAZIONALE
DELL' ARTIGIANATO

Per i vostri acquisti

PELLICCERIA MARSILETTI

MANTOVA
CORSO UMBERTO n. 16
TELEFONO 22152

Organizzazione

ALESSANDRO

VITTADELLO

confezioni

ELEGANZA - CONVENIENZA
BUON GUSTO - GARANZIA

4 qualità in un solo nome
VITTADELLO

MANTOVA - Corso Umberto I - telefono 26382
Piazza Cavallotti - telefono 26372





[*Dino Villani*]

IL PORTICO | 1

Rivista di cultura

Direzione e redazione

Mantova - viale Parilla 14 - tel. 25028

Comitato di redazione

Umberto Artioli

Renzo Margonari

Sergio Sermidi

Fernando Trebbi

Enzo Zelati

Segretaria di redazione

Simona Ghirelli

Direttore responsabile

Mario Artioli

Impostazione grafica di Giovanni Piubello

Gino Baratta | **Motivi dell'estetica di H. Read**

Ingegno e vena versatili quelli di Herbert Read: polemista, critico d'arte, filosofo e romanziere. Di formazione schiettamente anglosassone, sembra aver ripercorso le esperienze estetiche di Wordsworth, di Shelley, di Coleridge, e attraverso la frequentazione dell'arte orientale sembra cogliere quella saggezza oggettivante che si enuclea in una prosa distaccata e pur vibrata, in cui gli entusiasmi giovanili, che avevano fatto del Read il discepolo ortodosso di André Breton, sono come smorzati nella antica calma della filosofia Zen.

Ma è soprattutto Coleridge — il critico — a dire del nostro — che è superiore di tutta una testa ad ogni altro critico inglese —, è soprattutto Coleridge a costituire in Read la presenza massiccia del passato anglosassone: Coleridge per quanto concerne la sua scoperta del rapporto soggetto-oggetto, la loro sintesi e identità e il richiamo all'inconscio (1).

Il nostro non ha imparato tuttavia dal Coleridge l'amore dell'unità e del sistema: cosa che risulta chiara proprio dalla ostentata asistematicità con cui il Read ama presentarsi.

Come il Coleridge, il Read è convinto che l'arte abbia una funzione mediatrice e conciliatrice fra natura e uomo: l'arte cioè, per entrambi, è unione e conciliazione di ciò che è natura e di ciò che è esclusivamente umano. Così il neoplatonismo di Coleridge, come teoria della bellezza e dell'armonia dell'uno tra i molti, si ritrova pure in Read.

Il concetto di fantasia in Coleridge si definisce come capacità di divenire tutte le cose, permanendo tuttavia se stessi.

Dice: « Diventare tutte le cose eppure rimanere gli stessi, far sentire il mutevole dio del fiume, nel leone e nella pianura: questa, questa è la vera fantasia ». Lo stesso motivo troviamo in Read, nella volontà di *dar forma*, propria dell'artista quando dice: « L'artista dipende dalla comunità, egli prende il tono, il tempo, l'intensità della società di cui è membro. Tuttavia, l'individualità dell'opera di un artista dipende anche da qualcosa d'altro; dipende da una ben definita volontà di *dar forma*, per cui non può esistere arte significativa senza quest'atto di volontà creativa... I valori ultimi dell'arte trascendono l'individuo, la sua epoca e la situazione contingente. Essi esprimono una situazione o un'armonia ideale che l'artista può attingere solo in virtù della propria capacità intuitiva » (2).

E' già evidente come per il Read le istanze sociologiche da una parte e creative-individuali dall'altra siano pressanti.

La formulazione di Coleridge secondo cui il fine immediato della poesia è il piacere, e l'insistenza con cui lo stesso afferma che il poeta deve sempre mirare al piacere come al mezzo specifico di educazione, si ritrovano parimenti nella definizione fisiologica che il Read dà dell'arte: « Il bello è una unità di relazioni formali tra le nostre percezioni sensibili ».

Se la lettura di Coleridge costituisce l'esperienza giovanile del Read — esperienza d'altronde ancor oggi reperibile nella sua ultima opera —, l'esame e la consuetudine con le formulazioni estetiche di Theodor Lipps spiegano come il nostro abbia adottato la teoria della *Einfühlung* nei suoi polivalenti significati (3).

Alla base della teoria dell' *Einfühlung* sta dunque la convinzione che « il valore estetico e l'esperienza estetica implicano il transfert dei sentimenti del soggetto all'oggetto ». Il Lipps distingue cinque specie di *Einfühlung*:

L'*Einfühlung* generale che si applica soprattutto alla percezione delle forme e delle linee: per esempio, la forma della linea dritta è il movimento della mano che l'ha tracciata;

la seconda specie di *Einfühlung* non si limita alla forma, va agli oggetti della natura, in tanto in quanto questa natura è animata da me. E' così che nella roccia che si drizza davanti a me, io proietto la forza stessa che la alza, che è la mia stessa forza;

L'*Einfühlung* naturale che diviene estetica quando io progetto le forme;

la *Stimmungseinfühlung*, che è la proiezione, in un paesaggio per esempio, del nostro stato d'animo: la si ritrova soprattutto nella musica;

infine l'*Einfühlung* che riguarda direttamente l'altro in quanto tale, per coglierlo come uomo (4).

Le cinque diverse accezioni del termine compaiono di volta in volta nella lettura dell'opera d'arte che il Read compie.

Sullo stesso terreno affonda l'esperienza che il Read ha fatto dell'estetica di Bergson per la comune posizione che vede nell'arte la possibilità unica di porci in faccia alla realtà stessa, una volta « scartati i simboli praticamente utili, le nozioni generali convenzionalmente e socialmente accettate ». Sullo stesso piano di sedimentazione culturale assume un enorme significato in Read l'insegnamento troppo spesso aforistico di Conrad Fiedler, a proposito di quanto quest'ultimo ha affermato intorno alla fondamentale imponderabilità dell'atto creativo. Anche per Read l'atto creativo spezza le barriere del determinismo nella scoperta di ciò che Bergson definisce — la durata essenziale del mondo —.

Il quadro delle componenti culturali si completerebbe in Read se si facessero i nomi di Worringer, di Wöllflin, di Focillon.

Da ciò si comprende come la sistematicità del nostro non sia programmatica, ma inevitabile.

Estetica estremamente mobile, sugge-

stiva e a sua volta suggestionata da quell'aspetto dell'estetica esistenzialista che vede la realtà fenomenica esteticamente.

Non rimane che studiarne alcuni problemi e aspetti attraverso l'esame di alcune opere: *Il significato dell'arte - Arte e industria - Educare con l'arte* (5).

Il significato dell'arte risale all'anno 1931. L'opera è divisa in tre parti: nella prima delle quali, l'unica che esamineremo, l'autore pone i fondamenti del suo pensiero estetico; nella seconda stende una succosa storia dell'arte tenendo fermo il concetto crociano della individualità dell'atto artistico; e nella terza pone i presupposti dei problemi che in seguito tratterà in *Arte e Industria* e in *Educare con l'arte*.

Partendo col sottolineare le interferenze tra le varie arti (6), il Read definisce l'arte come « lo sforzo di creare forme piacevoli, tali cioè da appagare il nostro senso del bello, il quale si appaga quando siamo in grado di apprezzare l'unità e l'armonia delle relazioni formali fra le nostre percezioni sensibili ».

Il fondamento primo dell'estetica del Read si presenta quindi con almeno due caratteristiche: cioè l'autore fondando il suo empirismo estetico e la sua posizione emozionalista si fa implicitamente sostenitore del valore estetico dei sensi (7), e della sinestesia, cioè di quel fenomeno i cui tipici esempi « sono quelli ben noti di immagini colorate suscitate dai suoni, di immagini sonore suscitate dai colori, di immagini cromatiche suscitate dalle parole » (8).

Continua usando l'equazione arte-bellezza, affermando cioè che l'arte non è necessariamente bellezza e sottolineando come l'opera d'arte viva in virtù del suo appello diretto e istintivo, e non tanto in virtù della sua struttura. Il Read definisce quindi l'espressione artistica un *processo finale*, finale cioè nel senso che si ha espressione artistica ogni qualvolta si superino i precedenti processi di percezione e di organizzazione formale (piacere), allorchè cioè l'organizzazione delle percezioni corrisponde ad uno stato emotivo o sentimentale preesistente.

Viene così a definire l'estetica come scienza delle percezioni.

Afferma quindi che la forma ha realmente un'origine intuitiva, cosicchè il *dar*

forma consiste in una attività esclusivamente istintiva.

Si comprende come per il Read l'estetica sia una scienza empirica che si polarizza in due aspetti: « uno di ordine soggettivo o psicologico, che è accessibile solo per introspezione; e uno di ordine razionale, comparativo, su cui stabilire una scienza dell'arte ». Si comprende ancora come per il nostro lo studio delle proporzioni, della prospettiva, in una parola lo studio della tecnica sia solo di ordine secondario. Fondando perciò il lato emozionale dell'esperienza estetica, il Read definisce l'opera d'arte come schema animato dalla sensibilità ed in una ulteriore definizione la forma di un'opera non è niente altro che la sua figura, la disposizione delle sue parti, il suo aspetto sensibile. Insiste perciò il Read sulla disponibilità completa dello spettatore, sulla necessità di uno stato d'animo appropriato per arrivare alla fruizione dell'opera. A questo proposito accenna alla teoria dell'*Einfühlung* che definisce il più idoneo veicolo per giungere all'opera.

Dall'accettazione dell'*Einfühlung* alla concezione dell'arte come liberazione della personalità, dei sentimenti che sono in noi inibiti e repressi il passo è ovvio. Altrettanto facile è da parte nostra considerare tale aspetto catartico dell'arte come romantico-decadentista, in anacronistica polemica contro la logica, romantico-decadentista nel senso proprio di quel Nietzsche che affermava che perchè vi sia arte è indispensabile una condizione fisiologica preliminare: l'ebbrezza. Infatti il Read afferma chiaramente che l'arte è liberazione come fonte di energia.

Di questo passo la fruizione estetica è unicamente emozione istintuale, e tutta l'arte è sviluppo di relazione formale.

Al che Panofski obietterebbe: « In una opera d'arte la forma non può essere disgiunta dal contenuto; la disposizione delle linee e del colore, della luce e dell'ombra, dei volumi e dei piani, per quanto incantevole come spettacolo, dev'essere intesa come portatrice di un significato che va al di là del valore visivo » (9).

Si è visto sopra come per Read il *dar forma* consista in una attività esclusivamente istintiva, affermazione che contraddice quanto il nostro sostiene più innanzi, e cioè che un artista è tanto più

grande quanto più vasta è la sua intelligenza. Contraddizione che si acutizza maggiormente quando il nostro afferma che l'artista vede e sente non solo l'oggetto che gli sta dinanzi, ma vede questo oggetto nelle sue implicazioni universali; vede l'uno nei molti, e i molti nell'uno.

Il capitolo ventesimosesto è forse il fulcro di tutta l'opera. E' il luogo in cui il Read sostiene che il problema della forma, come assetto dell'opera, implica problemi di carattere metafisico; non accenna a problemi di carattere tecnico.

Le forme realizzate da opere artistiche sono, egli dice, di due tipi: un tipo di *forma architeturale*, e un tipo di *forma simbolica*, cioè astratta. La *forma architeturale* può essere chiusa (concezione piramidale-classica) o aperta (il barocco, che rappresenta stati spirituali, o, come dice Robert Fry, volumi psicologici).

Fatta la distinzione nell'ambito del tipo architeturale, il Read afferma che nel costruire la sua composizione, l'artista procede intellettualmente o istintivamente, o più spesso in parte con un metodo, in parte con l'altro.

A questo punto si desidererebbe dal Read una posizione più precisa, cioè meno affidata alla alternativa di usare un metodo o l'altro. E' appariscente la confusione derivante dalla equazione in Read tra istintivo e intuitivo. Fin dall'inizio il nostro ha affermato che il concetto di intuizione in Croce si è dimostrato molto più illuminante di ogni teoria precedente, tanto che il Read ne accetta l'uso. Ma, ci si chiede, l'istinto, cioè il terreno in cui comprendiamo tutti quei processi psichici, della cui energia il conscio non dispone, l'istinto come s'incontra con l'intuizione crociana? (10).

Insomma a noi pare che il termine istinto sia ancora una eredità tra vitalistica ed esistenziale, che disordina e mai ordina.

Continuando il suo esame, il Read sostiene che la forma di tipo simbolico si dovrebbe fondare sugli schemi dell'inconscio, magari dell'inconscio collettivo dello Jung (11). Dunque ci si ritrova di fronte alla componente istintuale, la quale rappresenta ora l'aspetto della forma simbolica, mentre più sopra l'abbiamo vista appartenere alla forma architeturale aperta. E' evidente che nel Read di questa prima

opera non è sempre chiaro l'uso dei termini inconscio e preconcio. Per quanto riguarda la forma di tipo simbolico pare che l'autore intenda parlare proprio dell'inconscio nella accezione psicologica di Jung. Il termine preconcio gli serve altre volte per definire aspetti particolari di stili universali (è parola sua) come il gotico, o categorie altrettanto universali come il realismo, l'espressionismo, ecc.

Questi concetti si chiariranno successivamente nel senso che il Read in modo più severo esporrà un'estetica avente come fondamento una psicologia sociale costruita sulla classificazione dei diversi tipi di temperamento artistico, dedotta da indagini psicopedagogiche. Si vedrà come il temperamento sia l'elemento soggettivo che sta alla base della percezione e valutazione estetica, in modo che l'individuazione dei diversi temperamenti darà quindi una giustificazione fenomenologica dei diversi gusti e scuole e tipi d'arte (12).

Per ora, la prima parte dell'opera del Read si conclude con queste parole: « una opera d'arte ci sorprende sempre; essa produce il suo effetto prima che si diventi consapevoli della sua presenza ». E' evidente la carica magica che il Read include nell'opera d'arte. Ma noi che esorcizziamo, non possiamo credere all'azione dell'opera d'arte, all'azione magari inflitta, come non possiamo accettare la tesi che i motivi strutturati nella creazione di un quadro rivelino il ritmo dominante di un'epoca.

La giustificazione della asserzione del Read andrebbe forse trovata nella sua ulteriore precisazione, secondo cui l'arte si rivolge non alla percezione cosciente, ma alla comprensione intuitiva. Anche qui vorremmo si chiarissero i processi di tale comprensione intuitiva almeno per giustificare le parole con cui il Read conclude la sua opera. « L'autentica funzione dell'arte è di esprimere un sentimento e di trasmettere una comprensione intellettuale ». Sono dunque vari i passi in cui il Read sembra includere nel concetto di forma oltre all'elemento intuitivo ed istintivo, un elemento di intelligenza. Per concludere l'esame del problema della forma, non è certamente perspicuo in questa opera di Read l'incontro tra sensibilità e intelletto, che è poi incontro tra cognotismo ed emozionalismo, con i quali

termini ci si riferisce « alle due avverse opinioni che hanno dato luogo, soprattutto nell'estetica statunitense, ad ampie dispute nel considerare l'arte come esclusivamente provvista di qualità cognitive o di qualità emozionali » (13).

Ci pare chiaro l'altalenarsi del Read tra le suggestioni derivategli dalle distinzioni del Tate tra linguaggio denotativo e connotativo, e quelle di Wimsat tra linguaggio logico e contrologico, per non dire degli schemi di Chr. Morris, dai quali il Read è spesso toccato, proteso com'è alla definizione del ruolo della tecnica espressiva, ossia alla chiarificazione del passaggio dalla crociana intuizione (per noi) alla espressione, alla esibizione di una *cosa*, quale l'esito artistico deve presentarsi al fruitore (14).

Il problema centrale dei rapporti tra arte e industria, consiste, dice il Read, non nell'adattare la produzione della macchina ai canoni estetici dell'artigianato, ma nel trovare nuovi principi estetici per nuovi metodi produttivi.

Solo in tal modo si può recuperare l'industria all'arte e viceversa.

Così bisogna sfatare la convinzione secondo cui la funzionalità più efficiente sia di necessità esteticamente autentica. Occorre quindi instaurare una scienza dell'arte, così come c'è una scienza della chimica, a cui ricorrere per fondare esteticamente il lavoro industriale. Una volta costruita una scienza dell'arte, l'immaginazione, ossia la componente artistica, e la scienza, ossia la componente industriale, si potranno fondere, dal momento che nessuna opera d'arte ha mai richiesto nulla di più di tale fusione. Per realizzare tale finalità il Read insiste sulla necessità di un'educazione estetica, o educazione della sensibilità. L'autore si dichiara cosciente delle difficoltà da superare, e prima fra tutte della difficoltà di un nuovo metodo pedagogico, problema questo che, vedremo, svilupperà in *Educare con l'arte*.

Queste le premesse e nel contempo le conclusioni dell'opera, che d'altra parte è necessario esaminare più diffusamente.

Il problema cruciale consiste dunque nel decidere se gli oggetti meccanicamente prodotti possiedono le qualità essenziali dell'arte; o, se si vuole, si tratta di vedere

la possibilità di individuare nell'oggetto prodotto in serie la volontà di *dar forma* propria dell'artista, il quale solo in tal caso sarebbe implicato personalmente nel disegno industriale e di conseguenza l'artista, così come noi, non si troverebbe alienato rispetto alla macchina.

Un secolo fa si comprò arte di tutti i generi e di tutti i periodi e la si applicò alle manifatture e alle stesse macchine arrivando a concepire l'arte applicata come il *quid* con cui si doveva mascherare il più possibile la macchina, provocando in tal modo la scissione tra forma e decorazione (15).

Comunque, prosegue il Read, nella mente dei nostri industriali circola tuttora il presupposto che l'arte sia qualcosa di distinto dai procedimenti della produzione meccanica, qualcosa che deve essere applicato all'oggetto manufatto. La distinzione tra arti belle e arti applicate risale al Rinascimento. Il mondo antico e il Medio Evo non hanno conosciuto tale discriminazione. Si pensi che per la Grecia il termine *téchne* indicava entrambe le categorie. Nell'epoca meccanicistica la distinzione viene assolutamente accentuata.

Fin dal Rinascimento l'artista che precedentemente era stato un artefice, cioè un uomo pronto a impegnare il suo talento e la sua sensibilità in una qualsivoglia attività, viene costretto a specializzarsi in una o in un'altra attività.

Si ha così la distinzione fra l'artista come architetto, creatore di opere destinate alla soddisfazione di esigenze pratiche e l'artista, come il pittore, le cui creazioni sono intese soprattutto a dilettere il prossimo.

Dopo aver ribadito il concetto di forma nell'opera d'arte, concetto sostanzialmente non diverso da quello già esaminato nell'opera precedente, il Read passa alla distinzione fra arte umanistica ed arte astratta.

Viene definita arte umanistica quella che si richiama agli elementi emotivi o intellettuali del fruitore. Arte astratta è chiamata quella che si palesa come forma che è la proiezione o la selezione di nostre facoltà inconscie.

La prima si occupa cioè dell'espressione in forma plastica di emozioni e di idee umane; l'arte astratta, o non figurale, la seconda quindi, si preoccupa di creare og-

getti la cui forma plastica astratta attrae la sensibilità estetica.

Gli oggetti d'arte astratta possono attrarre la nostra sensibilità per ragioni fisiche o razionali, perchè rispondono cioè a determinati canoni simmetrici o proporzionali; oppure l'oggetto d'arte astratto può agire anche, su qualche nostra facoltà inconscia e più oscura, per via di una qualità formale che sfugge a ogni analisi.

La macchina, proprio per il suo esprimere un lavoro di misura e precisione infallibile, può quindi produrre oggetti fruibili per astrazione razionale.

Sarà l'artista a decidere le proporzioni secondo le quali la macchina deve lavorare.

Per quanto riguarda le forme più elevate di arte astratta che non sono razionali, è ovvio che non si possano decidere col regolo o col metro, in quanto dipendono da una intuitiva conoscenza della forma.

E' possibile allora che l'oggetto standardizzato possa esprimere o avere una forma di tipo intuitivo? Il Read dice che possiamo tranquillamente rispondere di sì. Ogni qualvolta il prodotto di una macchina è disegnato o studiato da persona sensibile ai valori formali, quel prodotto diventa una opera d'arte astratta nel senso più sottile del termine. Ciò che si richiede dunque è un ampio riconoscimento dell'artista astratto nell'industria. L'artista astratto, immerso nella piena corrente produttiva dell'industria, dovrà progettare servendosi effettivamente dei materiali della fabbrica.

Spetta a lui di progettare la distribuzione della città entro una regione, a lui la distribuzione degli edifici nella città ed è l'artista stesso che deve progettare le case, le fabbriche e tutto ciò che costituisce una città, ed è ancora l'artista che deve progettare gli interni di tali edifici, la forma delle stanze, la loro illuminazione e il loro colore, l'arredamento fino al più piccolo particolare, le forchette e i coltelli, i piatti e le tazze e le maniglie delle porte; e, ad ogni stadio di questa pianificazione abbiamo bisogno di un artista astratto, un artista che riesca a coordinare i singoli materiali sinchè essi raggiungano il massimo grado di economia assieme alla massima misura di libertà spirituale.

In relazione a tutto ciò si pongono due

problemi, quello dell'educazione del consumatore ad un apprezzamento estetico e quello dell'educazione del produttore al disegno industriale.

Per quanto riguarda il primo problema, il Read parte con l'affermare che la educazione estetica altro non è che l'educazione dei nostri sensi. Il grado e la profondità di tale educazione sarà condizionato da altri fattori: dall'ambiente sociale dell'individuo stesso e più ancora dal suo ambiente intellettuale. L'educazione dall'inizio alla fine, dovrebbe essere un'educazione dell'intero essere umano. Per quanto riguarda il secondo problema, cioè quello pertinente l'educazione del produttore, il Read, dopo aver osservato come l'industriale ricada nella errata convinzione di considerare l'arte come *quid* umanistico, insiste sulla necessità di una riforma radicale dei metodi pedagogici e degli strumenti di insegnamento, concludendo che l'unica alternativa possibile è di convertire le scuole d'arte in fabbriche, in laboratori, in una scuola cioè con tutte le capacità produttive di un'officina, di un sistema industriale in miniatura.

Il Read ha steso la sua opera *Arte e industria* suggestionato dall'esperimento del Bauhaus di Gropius ed è cosa che speriamo sia risultata evidente. L'opera può dunque considerarsi libro guida, ancora oggi, e soprattutto in Italia dove manca una qualsiasi sistematica trattazione sull'argomento. L'opera del Read fu scritta in anni in cui, come è stato detto, era quasi impensabile discorrere, in un volume di estetica, di cultura insomma, di argomenti apparentemente « triviali » come quelli riguardanti gli elettrodomestici, i cartelloni pubblicitari, ecc. Dal 1934 ad oggi di Estetica industriale si è scritto molto e molto si è detto in poderosi convegni, come per esempio in quello che ebbe luogo a Parigi dal 14 al 18 settembre 1953, intorno al cui *Rapport general* il Raghianti ha steso alcune pagine che ci pare opportuno indicare come riferimento al problema dei rapporti tra arte ed industria (16).

Oggi il Francastel da una parte può affermare: « E' proprio riconoscendo all'arte il suo carattere tecnico, e scoprendo in essa alcuni legami con le attuali speculazioni intellettuali - filosofiche, matematiche o fisiche che siano - che si è

indotti a scartare recisamente l'opinione tuttora in auge dell'opposizione naturale tra l'arte e le altre attività pratiche e speculative dell'uomo » (17); e parimenti dall'altra il Raghianti scrivere: « La tecnica non è più estrinseca alla forma: i due processi mentali si implicano a vicenda; non avvengono separatamente per poi essere ragguagliati o collegati; in molti casi è proprio il processo di creazione della forma che postula la conoscenza o l'approfondimento di tecniche che acquistano così un aspetto creativo » (18).

Due lunghe e dense citazioni che da parte loro comprovano una certa pacificità di posizioni.

Ritornando ora all'opera del Read, e a nostra volta sollecitati dalla lettura di Dorfles, ci pare debbano essere sollevati alcuni problemi intorno alla velocità di usura formale dell'oggetto industriale. Come prima cosa si può constatare che oggi l'oggetto industriale può provocare una certa stanchezza, generando così la necessità di sempre nuove stilizzazioni che si agiscono soprattutto sulla forma decorativa derivata dalla natura affettiva. Come seconda osservazione questa: la possibilità della produzione in serie di oggetti d'arte astratta provoca un diminuito amore all'oggetto d'arte standardizzato, dal momento che sembra scadere il valore dell'unicità come pseudovalore intrinseco nell'opera. Da qui come dice il Dorfles « si viene creando nell'uomo di oggi un acuto bisogno di tesaurizzare l'effimero, di collezionare e valorizzare il transeunte. Si associano così due dei fenomeni più tipici della nostra epoca: quello dell'effimericità delle cose, del loro rapido e incessante consumo e quello del loro riscatto attraverso una diversa utilizzazione, questa volta simbolica, piuttosto che utilitaria » (19).

Così si spiega, vediamo, la significanza attribuita all'oggetto gettato che viene raccolto, all'oggetto incrinato e rotto che si inserisce nell'opera d'arte che, per intenderci, chiamiamo pura. E' così che si spiegano per es. Burri, Baj, Paolozzi, e tanti altri materici e informali.

Illuminanti a tal proposito ci sembrano alcune affermazioni di J. Dubuffet - « Io non posso far a meno di sentire come le cose più vicine, le più costantemente sotto i nostri occhi, siano anche quelle che meno sono state indagate, che riman-

gono le meno conosciute. Se si cerca la chiave delle cose, la si trova certo in quelle più frequentemente ripetute » (20).

La nuova iconologia, amore arcadico: « ecco allora, dice il Dorflès, come co-desti oggetti - trovati, inventati, manipolati - acquistano una nuova « funzionalità » che ovviamente non potrà essere che di carattere formativo e metaforico: gli oggetti divengono a un tempo « simboli di se stessi » e simboli della esistenza da cui sono tratti » (21).

« Oggi c'è una coscienza dilacerata, un mondo fatto di forze in contrasto, di immagini distaccate dalla realtà, di concetti distaccati dalle sensazioni, di logica distaccata dalla vita ». Queste parole scrive Herbert Read in *Educare con l'arte* nel 1943. Proprio in questi anni il critico inglese stendeva la sua opera più impegnata, in cui poteva rigorosamente affermare fin dall'inizio: « Sia ben chiaro che non alludo solo ad una educazione artistica, come tale, che potrebbe più propriamente chiamarsi figurativa e plastica; la teoria che proporrò abbraccia tutti i modi dell'espressione dell'io, letteraria e poetica non meno che musicale o uditiva, tale da chiamarsi educazione estetica, o educazione dei sensi sui quali si fondano la coscienza, e in definitiva, l'intelligenza e il giudizio dell'individuo ». Polemica, la sua, contro ogni pedagogia che proponesse un criterio logico di educazione, polemica soprattutto contro il feticcio di una logica a cui s'era voluto ridurre il comportamento.

Si tratta di attuare, egli dice ancora, un'educazione che avvii sì alla individuazione, ma soprattutto all'integrazione del singolo nella unità sociale in cui si vive tutti. Ecco perchè occorre salvaguardare l'intensità naturale di tutti i modi di percezione e di sensazione, a cominciare dall'educazione del bambino, col seguirlo cioè nei processi in cui le sue percezioni divengono immagini, le sue sensazioni si traducono in sentimenti. Un'istruzione rivolta esclusivamente al pensiero logico ha prodotto fino ad oggi tipi incapaci di attività immaginativa e di piena vita sensoriale. Occorre riconoscere dunque la funzione educativa dell'arte in quanto quest'ultima, per il bambino, è il più naturale

modo di integrazione e quindi un'esperienza completa. Fondandosi sulle esperienze della psicologia il Read insiste sulla necessità di prolungare fino oltre l'adolescenza la disposizione eidetica del bambino, in modo che la estrinsecazione dell'immagine attraverso il disegno, il colore, permetta al bambino l'integrazione di percezione e di sentimento: e ciò con lo scopo non di produrre un maggior numero di artisti e di opere d'arte, ma di educare degli uomini e delle società migliori. Si comprende come il nostro prenda alla lettera la proposta pedagogica di Platone allorchè afferma che la vita stessa, nelle sue più segrete ed essenziali sorgenti, è estetica: cioè che essa è solo in quanto « l'energia si materializza in una forma non soltanto materiale, ma estetica ». E maggiormente perspicuo si presenta l'eco di Schiller nelle parole in cui il nostro asserisce che la base dell'educazione debba essere l'armonia che pervade tutto, armonia che è il vero principio della coerenza dell'universo.

Contrapponendosi ulteriormente ad una pedagogia prettamente razionale, il Read propone un modo visivo di pensare, capace di « rendere il bambino cosciente di quell'istinto di relazione che, anche prima dell'intervento della ragione, gli permetterà di distinguere il bello dal brutto, il buono dal cattivo ».

L'educazione deve quindi fondarsi sulla comprensione delle differenze dei temperamenti; da qui la necessità di classificare i tipi psicologici, le cui caratteristiche si presuppongono siano conosciute. Il Read, usando da una parte la fisiologia e dall'altra la psicanalisi, propone la classificazione in tipo introverso ed estroverso dello Jung, tenendo però presente che gli schemi della introversione e della estroversione solo raramente si trovano allo stato puro in un qualche individuo.

Quindi il nostro, dopo aver messo in valore l'oggettività e la soggettività di tali schemi, prende in considerazione le funzioni basilari degli individui: cioè la riflessione, il sentimento, la sensazione, l'intuizione, mostrando come nell'arte moderna alla funzione della riflessione corrisponda il realismo, al sentimento il surrealismo, alla sensazione l'espressionismo, e all'intuizione l'astrattismo.

Per suggestione dello Jung il Read ac-

cetta l'equazione empatia sta ad estroversione come astrazione sta ad introversione, trascorrendo così a posizioni climatologiche e demopsicologiche secondo cui l'empatia di Worringer sarebbe lo schema del mondo mediterraneo e del mondo classico, e l'astrazione lo schema del mondo nordico e della mente primitiva.

Crediamo sia possibile rendersi conto della temerarietà di tali posizioni, quando siano intese come rigidi schemi, e nel contempo della opportunità di evidenziare motivi come questi quando siano intesi come una delle tante componenti capaci di portare alla fondazione di un'educazione estetica. Quest'ultima non ha che lo scopo di sviluppare il massimo grado di correlazione fra il temperamento del bambino e i modi espressivi. Ed a tal proposito il Read afferma decisamente che l'intento dell'educazione estetica non può mai essere la produzione di un tipo artistico conforme a uno schema estetico canonico o - superiore -, ammesso che ce ne sia uno. L'esame del problema dei tipi vuol dimostrare che lo scopo dell'arte nell'educazione e dell'educazione stessa, è di sviluppare nel bambino un modo di esperienza integrale con le corrispondenti disposizioni fisiche sintoniche, un modo nel quale percezione e sentimento si muovano con ritmo organico, di sistole e diastole, verso una sempre più libera e piena apprensione del reale.

Esaminando quindi il significato del gioco infantile, il Read vede nella componente ludica dell'esprimersi infantile la relazione con le danze rituali delle razze primitive, con le forme rudimentali di poesia e di dramma; cioè a fondamento sia dell'espressione infantile sia dell'espressione primitiva c'è una realtà entro cui l'individuo è integrato. In tal senso la disintegrazione dell'uomo di oggi è il risultato di un processo di isolamento, cioè di un processo attraverso cui l'individuo si è tagliato fuori dall'inconscio collettivo. Occorre dunque spezzare il proprio assoluto egocentrismo, da cui deriva la mancanza di spontaneità nell'educazione e nella organizzazione sociale. Ribadendo alcune tesi dello Jung, il Read afferma che alla base delle catastrofi mondiali stanno le forze elementari della psiche, cioè della personalità disintegrata.

Occorre quindi educare il bambino se-

condo l'orientamento delle sue possibilità interne: e ciò tanto più sarà possibile quanto più si studieranno le relazioni intercorrenti fra le funzioni tipo dello Jung - estroversione e introversione - e le categorie entro cui sarà possibile classificare le varie espressioni infantili. Occorre ancora studiare i modi inconsci di integrazione: ciò che il nostro compie attraverso la definizione di inconscio, e mediante l'esame della teoria della Gestalt, che, come è noto, sostiene che all'atto stesso della percezione si manifesta la tendenza a organizzare in una configurazione (per es. mandala) (22) il materiale della percezione stessa (23).

L'equilibrio psichico, base di ogni stabilità e integrazione intellettuale, è possibile solo quando questa integrazione dell'inconscio è permessa e incoraggiata: ciò che si ottiene con tutte le forme di attività immaginativa: fantasticherie, elaborazione spontanea della fantasia, espressione creativa del colore, linea, suoni, parole.

Tenendo presente questi presupposti, si comprende come il Read possa sostenere che « l'apprensione e la comprensione progressiva del nostro ambiente è possibile solo per mezzo di configurazioni estetiche, che l'esperienza prende forma e diviene ricordabile e utilizzabile nella misura in cui diventa forma artistica, che la coscienza è socialmente integrata nella misura in cui essa è un'apprensione estetica della realtà ».

La tesi del Read è che la base di ogni forza intellettuale e morale stia nell'adeguata integrazione dei sensi di percezione del mondo esterno, del personale e dell'organico. E una tale integrazione può essere raggiunta soltanto attraverso precisi metodi.

Soltanto seguendo i vari giochi dei bambini e coordinandoli tra loro si scopre che si svolgono corrispondenti alle quattro fondamentali funzioni mentali. Infatti sotto l'aspetto del sentimento il gioco può essere sviluppato verso il dramma, sotto l'aspetto della sensazione il gioco può essere sviluppato dai modi dell'auto-espressione verso il progetto visivo o plastico; sotto l'aspetto dell'intuizione verso la danza e la musica; sotto l'aspetto della riflessione verso il mestiere.

Queste quattro forme di sviluppo, il dramma, il progetto, la danza e il me-

stiere sono le quattro divisioni cui naturalmente si riduce ogni sistema educativo, ma tutte insieme formano un'unità che è l'unità della personalità che si sviluppa armoniosamente.

L'educazione per il Read è dunque preparazione per attività in comune e la miglior educazione, dal punto di vista della società, è quella che fa dell'individuo una unità liberamente cooperante nel gruppo. Lo scopo dell'educazione è dunque quello di creare il senso della mutualità.

Nell'ultima parte dell'opera del Read si evidenzia maggiormente la lezione schilleriana che il nostro ha tratto dalle *Lettere sull'educazione estetica*. Perciò i limiti che sono posti all'opera schilleriana riguardo al fondamentale panestetismo sono validi anche per il nostro. E' ancora dunque solo attraverso la « porta aurorale » dell'arte che si può penetrare nella conoscenza. L'uomo nella sua intelligenza deve porsi di fronte al mondo sensibile perchè è persona e bisogna che sia persona perchè un mondo sensibile gli è di fronte.

La definizione ultima della bellezza in Schiller, come vita che diviene forma e una forma che si fa vita, ci pare si possa ritrovare nella volontà di *dar forma* propria del Read, e sulla quale il nostro fonda il principio di una integrazione raggiungibile attraverso l'educazione estetica.

Nella volontà di *dar forma* propria del bambino e quindi dell'uomo in genere e dell'artista si integrano la sensibilità e la ragione in un rapporto di libero gioco, senza inopportuna prevalenza dell'una o dell'altra.

Bisogna superare l'antinomia tra intelletto e sentimento, cioè quella antinomia che Eliot ha definito « la dissociazione della sensibilità ».

Riguardo alla possibilità di un'educazione estetica, Schiller tuttavia sembra essere meno fiducioso (del Read), quando pone qualche esitante speranza « in una classe di persone che siano attive senza lavorare e sappiano idealizzare senza fare stravaganze ». Schiller in fondo non trova una classe capace di nuove istituzioni nè una classe aperta a riceverle. Il Read non parla volutamente di classi sociali, sostenendo di essere nella lotta mondiale dalla parte della libertà e di credere che la società debba essere diretta da leggi naturali e non dal dogma di una razza o di

una fede particolare; di credere anche che sia possibile organizzare una società sulla base dell'associazione volontaria e del reciproco aiuto.

A questo punto ci sembra necessario sottolineare come il carattere della società ideale prospettata dal Read non possa rientrare in una sigla democratica, ma piuttosto in una anarcoide, dal momento che non si intende come sia possibile organizzare una società sulla base dell'associazione volontaria al di fuori di una prassi politica particolare. In ogni caso oggi si tratterebbe di rovesciare poco generose fedi ideologiche proprio per attuare la società indicata dal Read. Ci si chiede dunque come si possa scardinare una particolare situazione sociale assolutamente concreta senza proporre una diversa, ma altrettanto concreta e precisa storicamente. Giulio Carlo Argan nella prefazione a *Educare con l'arte* pone la domanda intorno all'opera del Read « miraggio utopistico o profezia apocalittica? ».

Si ha una facile risposta dalle parole stesse del Read. Le traiamo dall'ultimo capitolo dell'opera: « E' il primo giugno 1942. Gli alberi di citiso lasciano cadere una pioggia d'oro su una siepe di vivide foglie di faggio. Tutto è fresco e dolce nell'aurora. E poco fa ho sentito che durante il giorno festivo hanno avuto luogo i più grandi bombardamenti aerei della storia. Sopra la città di Colonia, dove giacciono i resti di undicimila vergini martiri, la nostra aviazione domenica mattina, ha gettato quasi un pari numero di bombe.

Ascolto assorto, i suoni che mi raggiungono qui - il cinguettio degli uccelli e le voci dei bambini che giocano nel giardino - e cerco di afferrare il senso di quegli eventi lontani. Sulle pianure dell'Ucraina due armate immense hanno combattuto per un temporaneo possesso, ed ora contano i morti e i feriti. In Libia centinaia di carri armati, trionfo della tecnica umana, manovrati da tecnici accuratamente educati per fare un lavoro costruttivo, giostrano nella sabbia e nel calore torrido in una furia di reciproca distruzione ».

Se noi personalmente oggi, 1964, dubbissimo del tutto della possibilità di avere un giorno un'umanità migliore, non ci impegneremo a lavorare come meglio possiamo; tuttavia non sappiamo accettare

di agire se non nella realtà storica oggettiva in cui ci troviamo.

Crediamo così debbano essere interpretate le parole del Read quando afferma che la lotta per la libertà, cui giustamente gli uomini dedicano la vita, deve considerarsi la lotta per il diritto all'esperienza.

Ma ora il diritto all'esperienza deve essere fondato in questa realtà odierna, che tendiamo a modificare proprio in senso concreto (24).

Come giustamente afferma l'Argan, l'opera del Read non concerne la pedagogia dell'arte, ma la funzione dell'arte pedagogica in generale, e in ciò si evidenzia la novità della posizione del Read. Si riapre il problema dell'incontro tra Prometeo e Orfeo, per usare un'immagine del Mumford, cioè l'incontro tra logica come tecnica (elemento oggettivo) e arte come elemento interiore (soggettivo) (25).

L'integrazione umana non può avvenire unicamente attraverso un'educazione estetica che in fondo nel Read tiene in minimo conto l'oggettività della macchina, come non può avvenire unicamente attraverso la messa a punto di ogni tendenza al simbolismo, perchè è evidente che tale tendenza porta alla perversione magica, in relazione alla quale è storicamente provata la genesi di opposizione della tecnica. Il Chaplin di *Tempi moderni* è sì il simbolo della routine quotidiana sia della fabbrica sia dell'ufficio, l'uomo affetto da nevrosi da costrizione, ma è anche l'esempio che indica come «nessuno può sperare di realizzare l'integrità personale nel mondo moderno se non si è in rapporti familiari con la macchina, se si restringe la scala dei valori ad una cultura premacchinistica, se non ci si rende conto che anche nello sviluppo della macchina una qualche parte della personalità umana, l'intelletto razionale, raggiunge uno sviluppo mai toccato prima» (26).

- 1 - Per quanto riguarda S. T. Coleridge cfr. R. Wellek - *Storia della critica moderna* - vol. II, VI, Bologna 1961.
- 2 - E' palese nel Read il concetto di Kunstwollen proposto da A. Riegl: concetto che il nostro sviluppa a scapito dell'indagine sulla tecnica espressiva.
- 3 - Sia detto per inciso: «Il termine Einfühlung viene tradotto in italiano con empatia, e per empatia si intende un modo di percezione estetica col quale lo spettatore scopre nell'opera d'arte dei motivi di sentimento e identifica con essi i propri sentimenti (G. Dorflès) - Diamo anche una più recente significazione: «entropatia» cfr. *Piccolo dizionario fenomenologico*, in - E. Paci, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano 1963.
- 4 - R. Bayer - *L'esthétique mondiale au XXe siècle* - Paris 1961 - pgg. 43-44; R. Arnheim - *Arte e percezione visiva*. Milano 1962, pag. 354.
- 5 - H. Read. - *Il significato dell'arte* - Milano 1947; *Arte e industria* - Milano 1962; *Educare con l'arte* - Milano 1962; prima ed. 1954.
- 6 - Alain - *Sistema delle arti* - Milano 1947; G. Dorflès - *Barocco nell'architettura moderna* - Milano 1951, pag. 83; *Il divenire delle arti*, Torino, 1959, pagina 70.
R. Wellek e A. Warren - *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* - Bologna 1956, cap. XI; M. Praz - *Bellezza e bizzarria* - Milano 1960, pagg. 91-117.
- 7 - V. Feldman - *L'estetica francese* - Milano 1945, cap. I.
- 8 - G. Dorflès - *op. cit.* pag. 70.
- 9 - E. Panofsky - *Il significato delle arti visive* - Torino 1962, pag. 168.
- 10 - Per quanto riguarda l'accezione del termine «istinto» rimandiamo - il Read ce ne dà il diritto - a C. G. Jung - *Tipi psicologici* - Roma 1948, pagine 479-80.
- 11 - C. G. Jung, *Sulla psicologia dell'inconscio*, Roma 1947, cap. V.
- 12 - L. Formigari - *Tendenze dell'estetica anglo-americana* - in *Cultura e scuola* - 2, pag. 114.
- 13 - G. Dorflès - *op. cit.* pag. 39 - ma anche - *Simbolo e metafora come strumento di comunicazione in estetica*, in - *Il pensiero americano contemporaneo I*; a cura di F. Rossi-Landi, Milano 1958; *Il consumo delle immagini e la comunicazione artistica*, in - *De Homine* 5-6; pagg. 279-287.
- 14 - G. Morpurgo - Tagliabue, *Il concetto dello stile* - Milano 1951, pagg. 147; 182-83; 186; 196-97.



- 15 - J. M. Richards - *Introduzione dell'architettura moderna*, Bologna 1960, pag. 26-27; 37-38; 43; 62; G. Dorflès, *L'architettura moderna*, Milano 1960, pag. 6; 34-38 - L. Mumford - *Arte e tecnica* - Milano 1961; pag. 79.
- 16 - *Selearte* N. 14.
- 17 - P. Francastel - *L'arte e la civiltà moderna* - Milano 1959, parte quarta.
- 18 - C. L. Raghianti - *op. cit.*
- 19 - G. Dorflès - *Simbolo comunicazione consumo* - Torino 1962, pag. 200. Un testo che meriterebbe un esame accurato è: Damaso Alonso - *Poesía española, Ensayo de metodos y límites estilísticos* - Madrid 1957; particolarmente - *Funcion de la crítica* - pagg. 201-216.
- 20 - Citato in - *Dubuffet* - par M. Ragon - Paris 1958, pagg. 43-44.
- 21 - G. Dorflès - *op. cit.* pag. 200.
- 22 - R. Arnheim - *op. cit.* pag. 163.
- 23 - R. Arnheim - *op. cit.*; cfr. inoltre W. Köhler - *La psicologia della Gestalt* - Milano 1961; C. Brandi - *Segno e Immagine* - Milano 1960, pagg. 25-40 - Th. Munro - *La psicologia dell'arte oggi* - De Homine 5-6.
- 24 - Vorrebbero ricordate a questo proposito le importanti pagine gramsciane di - *Letteratura e vita nazionale* - Torino, 1954.
- 25 - L. Mumford - *op. cit.* pag. 38 e sgg.
- 26 - L. Mumford - *op. cit.* pag. 56 - cfr. anche L. Mumford - *Tecnica e cultura* - Milano 1961, VII-VIII; R. Assunto, *L'integrazione estetica*, Milano 1959, V; P. Vierek - *La musa e la macchina* - in *De Homine* 5-6, pagg. 317-238.

Xilografie di Dino Villani

Malgrado Mantova non disponga delle strutture necessarie per uno svolgimento normale dell'attività culturale nel campo delle arti figurative, non mancano le occasioni per segnalare avvenimenti artistici di particolare risonanza, come la mostra delle xilografie di Dino Villani attualmente allestita alla Casa del Mantegna.

La xilografia ha avuto il suo massimo sviluppo, nell'arte contemporanea, presso gli espressionisti tedeschi ed in particolare ad opera di Ernst Barlach, Erich Heckel, Ludwig Kirchner, August Macke, Otto Müller, Max Pechstein, che vi si dedicarono con insistenza. Ma l'esperienza non ebbe seguito degno di nota ed oggi, se togliamo il connazionale Luigi Spacal, che si dedica con interesse esclusivo alla xilografia ed una recente mostra di Picasso, non si segnalano casi degni di nota.

Assume un valore particolare, pertanto, la raccolta delle xilografie di Villani anche per l'insolito mezzo espressivo usato, mezzo di faticosa realizzazione e di particolare aridità « tonale ».

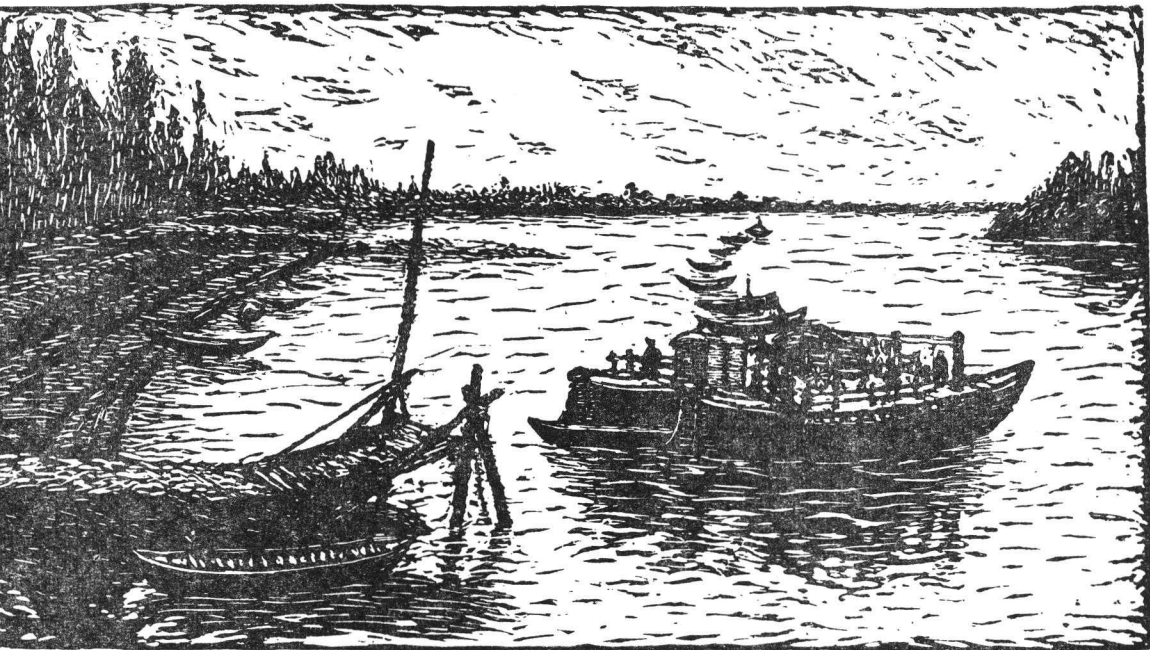
A questo punto occorre opportunamente richiamare alla schiettezza ed alla semplicità dell'uomo Villani che si è dedicato alla realizzazione di questo ragguardevole complesso di legni con umiltà di intenti, ma che proprio per questo lasciano trasparire, nella maggior parte dei casi, un autentico anche se sommessamente espresso messaggio poetico che supera il patetismo del bozzetto di genere per centrare la Padania attraverso i suoi tipi umani, il suo paesaggio, le sue singolari possibilità di stabilire, ancora, un contatto sensibile tra uomo e ambiente.

Dino Villani ha realizzato questi legni

senza soluzione di continuità tra gli anni 1928 e 1935 quando l'incisione faceva furore sulle pagine del « Selvaggio », di Maccari e sembrava affacciarsi (speranza delusa!) alla ribalta delle arti figurative come una autonoma voce nazionale, particolarmente adatta com'era ad offrire agli spiriti mordaci (come appunto il Maccari prima ed il Longanesi poi) un mezzo efficacissimo ed immediato di comunicazione, che raggiungesse praticamente tutti i livelli per la sua semplicità ed essenzialità e fosse diffusibile in un notevole numero di opere.

La mostra di Dino Villani, presentata da Zavattini il quale usa un linguaggio che si armonizza perfettamente con le opere, ha parecchi dei pregi cui sopra ci siamo richiamati. Sarebbe anzi opportuno e non troppo azzardato, ci sembra, accennare alla particolare significanza contenutistica di queste opere che per i temi affrontati, ma soprattutto per la particolare iconografia anticipano quelli che saranno gli stilemi della scuola neo-realista. E' questo comunque un discorso che meriterebbe uno svolgimento ben più ampio di quanto non ci si prefigga in questa breve nota: ci basta di segnalarne la possibilità, che non ci pare speculativa.

Sorretto da una capacità di disegnatore davvero notevole, Villani è giunto alla sintesi. Queste xilografie hanno il raro merito di introdurci direttamente negli ambienti descritti, siano essi l'interno dell'osteria coi suoi avventori o la riva del Po in piena. Si potrebbe stabilire addirittura se certe figure sono state ritratte d'inverno o d'estate e giungere persino a decidere l'ora nella quale sono state colte.



Dove tutti si dedicano alla ricerca di trovate più o meno intelligenti tese unicamente a stupire, Villani tratta ancora la sua materia di ispirazione secondo una ricetta antica quanto infallibile. Zavattini doveva proprio dire che «hanno il sapore del pane». L'autore si è accostato con amore ad una realtà che non lo vede freddo spettatore o archeologo alla ricerca del «colore locale», ma uomo partecipe che ha vissuto e si è nutrito in questo ambiente delle sensazioni che da esso ha tratto. In definitiva, è proprio la sincerità con la quale egli si è accostato ad una realtà del resto ben conosciuta, che ha favorito tanta dovizia di sentimento, ed il suo trasparire è in misura diretta con la immediatezza o la

freschezza con la quale questo sentimento è trasposto nell'opera. Facilità, anche probabilmente: ma facilità di eseguire derivata dalla conoscenza del mezzo tecnico, non certo dalla superficialità, che là dove l'impulso del fare non è retto da un autentico bisogno di espressione sfiora il calligrafismo e la stereotipia.

Villani, contrariamente a quanto egli stesso si premura di asserire, è nella xilografia un artista vero, completo di pregi e difetti: un artista che ha però il merito di non travestirsi di grottesche maschere intellettualistiche per apparire più interessante, e che cerca di trasmettere con semplicità la sua devozione al paesaggio ed alla gente dell'Oltrepò.

“POESIA COME PANE,, DI STELIO CARNEVALI

Stelio Carnevali è nato ad Angeli di Mantova nel 1940. E' tutt'ora inedito, sue composizioni sono comparse sui numeri 35 (Ogni sera, Ho paura, Domani), 37 (La consegna delle chiavi), 39 (Pescatori d'ogni sera), 41 (Abbracci ancora la tua donna), di Bancarella.

Conosco Stelio Carnevali da quando, nell'estate del 1959, prese a frequentare la bancarella di Giovanni Piubello, il solito porto di tutti i giovani scrittori senza pagine per farsi pubblicare. Tra una chiacchiera e l'altra di uno stanco pomeriggio assolato, tirò fuori dalla tasca interna della giacca un gruppo di foglietti diligentemente battuti a macchina e se li tenne in mano per un bel po', senza che nessuno di noi si decidesse ad ascoltarlo. Il giovanotto di Angeli, alto e dinoccolato, un poco impacciato dalle sue braccia tentacolari, mi sottopose quattro o cinque poesie, con la deferenza che si rivolge a un grande critico. Solleticato nella vanità per quella inspiegabile timidezza, diedi una scorsa a quelle righe. Vanità e presunzione scomparvero dalle mie labbra non appena mi resi conto che non si trattava del solito compositore di qualche verso di evasione, di qualche sfogo privatissimo e incomunicabile, ma, invece, di poesie che sotto una buona dose di ingenuità e orecchiamenti ermetici (il vizio degli autodidatti coscienti), nascondevano una spoglia e rinsentita sensibilità, una avara vena di canto che tra le immagini preziose ed inutili ogni tanto affiorava a testimoniare una coscienza precisa, una «presenza».

Siamo diventati amici, da allora; il dialogo divenne più spedito e sincero ed af-

fiorarono, dietro le immagini di convenzione dei versi, le ragioni vere del suo fare poesia. Dopo qualche tempo Piubello gli pubblicò un gruppo di poesie, e, a scadenze sempre più fitte, le altre che trovavano sempre più aderenti, sempre più demistificate, mentre la forma si andava scarnificando, la sintassi diveniva aspra e dura, il lessico si definiva in una sua dimensione plebea.

Poi Carnevali, per molto tempo, non si fece più vedere, l'impiego gli strozzava la voce, la lunga rabbia che covava nei suoi versi e il sottile filo di malinconia che li arricchiva, erano stati soffocati dalla nuova vita, il nostro poeta si era dunque inserito o, per dirla con una parola che non gli piace, alienato. Andarlo a trovare in ufficio e vederlo tutto lustro e ossequioso mi convinse della sua irrimediabile rinuncia. Dopo quasi un anno di silenzio e di rapidi incontri tra un autobus che parte e uno che arriva, Carnevali mi portò un gruppo di versi che potevano essere quasi una raccolta: «Poesia come pane».

.....
e una mano leggera
m'ha indicato la strada
la fine del sogno.
Qui voglio restare.
Profumo di sudore e di fatica

Già chiara, già cosciente in questi versi una poetica di agganciamento alla realtà, il rifiuto di una tradizione ermetica e di uno sperimentalismo neo-ermetico, la necessità, per chi scrive versi, di attingere dal cuore della vita la ragione dell'operare dell'artista. Nessuna preoccupazione di linguaggio, la lingua è uno stru-

mento per Carnevali, si ferma alla sua nuda possibilità di dichiarare, non divenuta essa stessa con i suoi contorcimenti e le sue invenzioni, sostanza di un processo evolutivo. Tutti i vocaboli comuni, frusti, disadorni, sono ancora pieni di potenziale esplosivo, sono ancora pregnanti e comunicativi, anzi proprio questi hanno possibilità di comunicare con tutti, di rendere la poesia un "pane" per tutti.

I suoi versi cominciano a popolarsi dei paesaggi della campagna, dei personaggi quotidiani del paese: operai, contadine, ragazzi selvatici e vitali, pescatori del Mincio.

« Stamattina gli operai / gli stessi operai degli altri anni / stendono la ghiaia; / cose vecchie. / ...E se, per fortuna, / capitate in una giornata di sole / i badili certo brilleranno: / brillavano così le armature / che rendevano forte, / il petto dei più forti. /

C'è in questi versi il pericolo dell'oratoria, della retorica di un'epica operaia, ma se osserviamo bene la cadenza, l'andamento prosastico, gli inceppi e le cadute di ritmo, avvertiamo nello sforzo di contenere il largo del sentimento, una sicura garanzia di verità.

Ma è nelle composizioni più asciutte, tanto semplici da parere scialbe, che si sente la compiuta funzione del linguaggio, la sua essenzialità di segno, la comunicazione: Qui da noi / il compleanno / è una festa... / dopo cena, / con le manstese sulla tavola / vuota di vino e di candeline. / Qui da noi / si serba il fiato per la fine / o nelle aperture sentimentali sempre contenute: Potremo finalmente / nascere bambini / e avere una stanza / con pupazzi / e sarà un ricordo / l'odore... / ... di cotogne irraggiungibili / a maturare sull'armadio. / si annida la vena di Carnevali, dibattuta tra l'amore della sua terra e della sua gente, delle sue usanze e la fiducia nel divenire necessario del mondo: Ai miei tempi / dietro il campanile / cresceva un albero di noci; / anch'io in tre riprese / potevo raggiungere la cima. / Ora l'albero è cresciuto... / ... ieri ho scorto / tra il fogliame estremo / un ragazzo di quinta / che rompeva noci... /. Nella figura di questo ragazzo, con la precisazione tanto scarna e oggettiva " di quinta", da parere ironica, è tutta la speranza nella giovi-

nezza del mondo, nella sua carica ancora vitale e inespressa, lo slancio plebeo necessario.

Non mancano nelle poesie di Carnevali momenti più inquieti, oggetti che assumono coloriture che vanno da un domestico simbolico ad un espressionismo sempre attentamente sorvegliato, come in *Casa di campagna* con quegli "scorpioni che escono / dalla loro crosta di calce" e lo spaventapasseri "buffo crocifisso / sopra un calvario a zolle; / ma se dovessimo cercare necessariamente il legame di questa poesia nata sulle rive del Mincio, con le correnti del novecento europeo è ancora a Brecht che dovremmo ricorrere, soprattutto nelle liriche brevi, assai vicine nella maniera al Breviario Tedesco per quel sarcasmo che le pervade, per il gusto della battuta di un umorismo risentito e cosciente che non ha niente da spartire con l'ironia addomesticata di molti poeti italiani. La giovane età e l'autodittatismo hanno permesso a Carnevali di superare indenne la polemica post-ermetica, di presentarsi indenne da contaminazioni letterarie, gli hanno garantito una libertà di espressione che, se può talvolta sembrare reazionaria di fronte alle innovazioni formali di una avanguardia naufragante nelle involuzioni critiche della sua stessa intelligenza, testimonia tuttavia una solida ed onesta necessità di scrivere versi che trova la sua tradizione nel legame con la campagna, la sua coscienza nella lucida e critica rappresentazione: "la vita che rimane / sbadiglia vicino al fiume". Carnevali è lontano dalle tentazioni formalistiche, dalle contaminazioni di lessico oggi così "a la page", rifiuta ogni aristocrazia della condizione di poeta, si definisce in una intersoggettività classista. In un momento nel quale l'area di operazione per i poeti risulta sempre più ristretta, il "realismo critico" viene attaccato da più parti e mostra cedimenti considerevoli sul piano teorico, nella confusione di un mondo che pare diventare o addirittura essere assurdo per una proliferazione abnorme e malata fuori dal giro semplice della realtà, la "controcorrente" di Carnevali anziché mostrarsi nei suoi limiti assume il valore di un tentativo coraggioso, di un recupero necessario delle mai sufficientemente sfruttate poetiche della letteratura della Resistenza.

Alla violenza della intelligenza critica, al sofismo delle avanguardie, ai tentativi di sistemazioni teoriche e di proposte, nel labirinto della poesia contemporanea, si risponde con le opere necessarie, con un fare travagliato e sofferto, con la testimonianza che la comunicazione avviene per via di semplicità e di problemi comuni ed accessibili, con la vigile presenza della ragione che non si arrende agli attacchi dello sfatto decadentismo irrazionale in cui pare trovare la sua verità la cultura contemporanea. Nel poco spazio concesso ai valori ancora tutti umani della uguaglianza, del benessere equamente distribuito, della "resistenza" alle suggestioni della fenomenologia, una parola importante ci può venire da quella schiera di poeti che la moda travolge ma durano oltre lo spazio di una stagione: Scotellaro e Bellintani, per fare due nomi. Chissà che in questo spazio l'operare di Carnevali trovi la sua collocazione e nella litigiosa intelligenza dei nostri tenori restino orecchie di critici attente ai toni bassi e dimessi, spogli e disadorni di questa "Poesia come pane".

Stelio Carnevali :

L'ELMO NAZISTA

Col mio elmo nazista
trascorsi i cinque anni
delle elementari.
Lo raccolsi pieno di neve
vicino al Po
sotto il sole del '45
e v'impastavo creta
ogni giorno
durante i cinque anni
delle elementari.
Ora è sul balcone
col geranio
ma se a qualcuno serve
dirò a mia madre
di comprare un vaso.

AL MARTIRE

Al martire
della Resistenza
hanno dedicato
una via nei sobborghi.
Tutti sanno
che si farebbe martire
di nuovo
perchè la via
fosse asfaltata.

CASE POPOLARI

La ferrovia
tinge ogni giorno
i volti dei bimbi
e le ringhiere
perchè le vostre case
sono dov'era una siepe
di uccelli colorati
e il treno passava piano,
senza rumore.
Nessuno sapeva
che lì passava un treno.
Forse nemmeno voi
e avete cominciato a dubitare
in una sera di Novembre
sfogliando un quaderno di seconda
in attesa della cena.

FERMO RESTANDO

TUTTO IL RESTO

Conosco un paese
che prima della guerra
aveva un nome
e quando la gente
pronunciava quel nome
intendeva fame e sete.
Durante la guerra
il nome fu cambiato,
forse per intimorire il nemico
ma il più feroce
dei bombardamenti,
svanito il fumo,
lasciò una bianca cava
di pietrame
e lasciò che il nuovo nome
custodisse la bianca cava
di pietrame.

Ora,
fermo restando tutto il resto,
il nome è un altro
e a sera, chi passa accanto
deve rispondere
a molti che domandano:
« Scusi, sono il tale,
mi sa indicare la mia casa? ».

IL RINNOVO

Il padrone dice
che l'anno prossimo
rinnoverà il negozio,
così sarà doppia
la clientela
e doppio il lavoro.
Questo dice il padrone
al garzone
in un giorno
di buonumore.

SALMI NUOVI

« Dammi un lavoro padrone
fuori ho la famiglia
che attende, sono molti
e su di loro cade la neve ».
Cade la neve tutt'intorno
fuorchè sul padrone,
la nube di sigaro
allontana gli spiriti del male
la nube del sigaro
danza come un turibolo.
« Non ho lavoro per te,
rivolgiti a questo indirizzo ».
Il cartoncino bianco
sbuca dalla nube del sigaro,
la nube del sigaro
danza come un turibolo
allontana gli spiriti del male.
I salmi sono cartoncini bianchi.

AVANTI

Ai miei tempi
dietro il campanile
cresceva un albero di noci;
anch'io in tre riprese
potevo raggiungere la cima.

Ora l'albero
è cresciuto di molto,
fin quasi alle campane;
ieri guardando il tempo
ho scorto tra il fogliame estremo
un ragazzo di quinta
che rompeva noci
tra due sassi.

ATTESA

Raccoglie il pescatore
la pesante rete
d'alghe smeraldine
e la barca tutto protegge
come un rugoso palmo
che a nulla fremente.
A riva la donna zappa
l'ombra di un ciliegio
e guarda verso casa
se il figlio giunge
con la colazione
e un fiore di campo
che stamattina
era ancora in boccio.

SCUOLA SERALE

La lampada gialla
brulica d'insetti.
Triste faro.
Approdano i manovali
dai cantieri
lasciati nelle mani
della notte.
Quasi ogni sera
volti diversi;
diverse voci
ma corpi eguali
ogni sera
coprono la gradinata
della scuola
in panni non di riguardo.
Qualcuno toglie alla fede
la crosta di calce del giorno
mentre si parla di salario
e stasera come sempre
sarà troppo tardi
per raccontare a tavola
l'ultima lezione che già
conosce a memoria
dal primo giorno di cantiere.

TRA POCO

E' crollata
la muraglia
che serviva agli avvisi funebri.
Ora gli operai sono al lavoro,
sono molti
e presto finiranno.
Poi si saprà chi è morto.

L'ARMATURA NUOVA

Stamattina gli operai
gli stessi operai degli altri anni,
stendono la ghiaia;
cose vecchie.
Un tappeto per nascondere
le ultime ore dell'inverno;
cose completamente inutili.
Ma se vi capita
di passare accanto
non trascurate
il rumore della ghiaia;
merita attenzione:
un semplice rumore
in breve tempo
si trasforma in voce.
E se, per fortuna,
capitate in una giornata di sole
i badili certo brilleranno:
brillavano così le armature
che rendevano forte
il petto dei più forti.

SERE FA

Sere fa
con l'aiuto della luna
ho scritto sul muro:
« Morte al padrone di casa ».
La legge mi ha assolto
ma tutti sanno
che quella sera
non ero ubriaco.

QUI AL PAESE

Qui da noi
il compleanno
è una festa che sfugge

come l'altre,
oppure si festeggia piano,
dopo cena,
con le mani stese sulla tavola
vuota di vino e di candeline.
Qui da noi
si serba il fiato per la fine
per un attimo di proroga;
quel poco che basta
per pulire la barca
e legarla come sempre
al salice sulla riva.

ANCORA UN ATTIMO

Abbiamo portato altrove le colombe
e recisi gli ulivi
e appena il fuoco
sarà tremolante
sull'ultimo sterpo
dalla cenere ancor calda
si leverà una città per noi.
Potremo finalmente
nascere bambini
e avere una stanza
con pupazzi
e sarà un ricordo
l'odore di muffa,
di vecchia biada
e di cotone irraggiungibili
a maturare sull'armadio.

CASA DI CAMPAGNA

Scarso odore
di biada d'altri tempi
e penombra
e scorpioni che escono
dalla loro crosta di calce:
casa di campagna.
La vita che rimane
sbadiglia vicino al fiume.
L'uomo di paglia,
buffo crocefisso
sopra un calvario a zolle,
mi saluta monotono
spaventando uccelli immaginari.
Qualcuno guarda mia madre
prima di chiudere nel fiasco
questo giorno
e riportarlo quasi vuoto
tra il fogliame verde
della vigna.



Antonioni o la crisi della semanticità visiva

Diamo qui di seguito pubblicazione di un saggio gentilmente concessoci, avvertendo i lettori che esso farà parte di una antologia di scritti su Antonioni che il critico e regista cinematografico Carlo Di Carlo ha da tempo in preparazione. La rivista tornerà senz'altro sull'argomento in uno dei prossimi numeri. (n.d.r.)

Non sono un critico cinematografico. Ho « visto » i films di Antonioni come semplice spettatore, e vi ho poi meditato come studioso interessato ai problemi generali della comunicazione. Questo naturalmente limita in ampiezza il discorso, e probabilmente lo riduce ad una serie di osservazioni, il più generali possibile, sugli ultimi tre films, una vera triade: *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, materiale sufficientemente significativo e tale da presentarsi anche presso il pubblico più annoiato e « volgare », come unitario e compatto.

Si è detto in molti modi che A. è il rappresentante cinematografico dell'« alienazione », l'ostinato interprete di una « incomunicabilità » non meglio definita, e certo non sarà possibile far proprie queste nozioni così mal sistemate, che dovrebbero sempre esigere una esatta delimitazione, una precisa collocazione. Troppo spesso si vuole trovare in un film ciò che si cerca, e ci si obbliga a giuocare un ruolo da fruitore condizionato: così è facile ridere quando un film è « comico » o eccitarsi se è « drammatico »; con A. si è rapidamente assestato un consenso convenzionale su certi significati e certi ruoli, almeno a livello di un particolare pubblico, quello per cui troppi registi an-

cora lavorano, illudendosi che sia il pubblico « colto », il pubblico ideale.

Credo sia possibile, in attesa del film da tempo annunciato col titolo enigmatico di *Deserto rosso*, riconoscere nella triade una comunicazione sufficientemente precisa trasmessa in gran parte per frammenti, in modo apparentemente disorganico, ma con movenze iterative, collegate da un film all'altro, da una sequenza ad altra più lontana, sullo sfondo di una contemporanea variabilità e flebilità delle aree sematiche decifrabili. Si direbbe che per A. i personaggi e le vicende siano recuperabili al di là della conclusione e prima dello stacco iniziale, e che si situino in una zona neutra, impassibile, ripetibile all'infinito. Ciò che irrita ed affascina insieme è la scarsa incisione che ogni « storia » ha nel suo proprio ambito: la Vitti dell'*Avventura* può essere la Moreau della *Notte*, Ferzetti può essere Mastroianni o Delon, e niente cambia. Perché niente cambia? Un primo approccio a questo problema — tanto caratteristico da divenire fastidiosamente aneddottico — potrebbe cominciare da una distinzione sul materiale comunicativo « grezzo ».

Le « unità » di informazione in un film non son le parole dei personaggi, nè le sequenze, ma qualcosa che può considerarsi come unitario al di là del fatto linguistico e/o visivo. C'è un'unità nel famoso leone del Potiomkin e c'è un'unità nella « scena » del furto della bicicletta nel film di De Sica. Nei tre films di A. le unità di informazione o i più elementari « segni », presentano, in modo assai caratteristico, alcune « qualità », comuni peraltro ad altre opere non cinematogra-

fiche. Costante è, ad esempio, la non sufficiente contestualità delle immagini e dei movimenti, colti talvolta già oltre il loro inizio, o fermati prima del loro compiersi prevedibile. C'è, si potrebbe dire, un effetto « cornice », per cui l'azione mostra sempre esigenze di un « prima » non raccontato, di uno sfondo di cui non si sa nulla ed il gesto perciò diviene subito qualcosa di comprensibile solo se rapportato al sistema di significati abituale nello spettatore-fruitor, e perciò qualcosa di altamente ambiguo, non semanticamente caratterizzato, ma « alonato » (1). In A. le unità informative sono ambigue, inserite spesso in modo inaspettato, ma soprattutto scarsamente sensibili alle esigenze del contesto globale (della sequenza, o dell'intero film), o del contesto storico-sociale *tout-court*.

Nell'*Avventura*, oltre all'inizio, tipico, da ricordare l'incontro tra le due (Mas-sari-Vitti), con la prova dei vestiti, le risate, l'accenno a tubarsi; qualche quadro sullo *yacht*; e, veramente dimostrativo, l'incontro Vitti-Ferzetti, « strano », con i due personaggi senza ruolo sociale, privi di riferenzialità significativa, di storia, di passato, capaci di comunicare in silenzio come venuti da un mondo simile ed estraneo a quello abituale. Costante in un modo ossessivo è in A. questo modello di « incontro » rintracciabile anche nella *Notte* (Mastroianni-Vitti) e nell'*Eclisse* (Delon-Vitti), come tema fondamentale, come esemplarità. E', tra l'altro, veramente caratteristico che molti vi abbiano visto un modo di eludere la comunicazione, o di tentarla disperandone, quando — proprio secondo il modello della filosofia dell'esistenza — « nella comunicazione diventa manifesto a me stesso con l'altra persona » (Jaspers). O, meglio, diventa manifesto nella comunicazione « in quella lotta sui generis che, nello stesso tempo, è anche amore ». Le pagine dedicate da Jaspers alla comunicazione esistenziale potrebbero servire di chiarimento per tutto il divenire dei rapporti amorosi in A., come « trama » costante dell'esistenza. La « lotta amorosa » tra uomo e donna (appunto senza storia nitida e senza tempo: chi sono gli « eroi » di A., se non persone con il conto in banca, eppure ciò non risulta, non viene ritenuto discriminante) è ciò che caratterizza, come agglome-

merato di segni, appunto ambigui, i tre films in questione. E' vero che si potrebbe dire che sempre gli « incontri » tra persone sono ambigui e non dominati dal ruolo. Tuttavia la « chiave » per la decifrazione è data, nella maggioranza dei casi, dal tipo di rapporto interpersonale e dal contesto (linguistico, socio-culturale, assiologico). Che cosa significa il rapporto visivo tra la Moreau e gli uomini che lavorano nella *Notte*? Sembra che solo essi siano significanti per la donna e non al contrario, appunto perchè, « qualificati », impuri, troppo contestuali, sfuggono all'interesse del regista. Essi sono condannati ad un ruolo, e ad A. interessa l'uomo non schematizzato: c'è da osservare a questo proposito l'intenzione precisa di rifare come una verginità ai protagonisti, rendendoli nuovamente segni — dopo il neorealismo e la commedia dei poveri-ma-belli — della universalità « umana ».

L'ambiguità dei segni in A. è contemporaneamente *mise en question* della possibilità sematica del visivo, dubbio feroce sul significato del gesto, dell'apparire, del fenomenico. All'inizio dell'*Eclisse*, il regista si serve di ogni oggetto per tentare di spiegare, ma poi l'ambiguità dilaga: chi è la donna, donde viene, perchè se ne va? L'ambiente è in sfacelo, vi sono dei libri, riviste politiche. La comunicazione è la seguente (probabilmente, e si dovrebbe tentarne un saggio con adatta inchiesta): la donna è stanca del rapporto, appare rapida, decisa, l'uomo quasi implora (ancora la « lotta amorosa! »); tuttavia: è possibile collocare altri elementi e ritenerli sufficientemente significanti? Ad esempio la donna è stanca dell'uomo « in quanto » intellettuale, o esprime la stanchezza per quell'uomo come persona gestalticamente fruibile: e cioè un uomo bruno, un po' grassoccio, ecc.? A. si incarica di deludere ogni indagine di questo tipo. A lui non interessa questa dimensione, e tanto meno si cura di collegare le unità informative in un'organica struttura, sia pure limitata ad una sequenza. L'organicità è direi non strutturale ma processuale, e si delinea per accumulazioni, per « cariche » procedenti da un film all'altro. Un dialogo, un gesto (e specialmente la presenza straordinaria della Vitti) rimandano i significati possibili da un

quadro all'altro, da una storia all'altra, come se la ragazza della *Notte* fosse poi diventata la donna dell'*Avventura* e, domani, dopo tante esperienze, incontrasse Delon a Roma. La famosa sequenza della Borsa, con i gesti, le urla senza più senso storico (e cioè senza rimando socio-economico) ma con significati appena intuibili: mostruosi, delicati, teneri, ironici, comici, ecc., è forse l'esempio più complesso ed indiscutibile del modo di vedere (e di mostrare) del regista. La Borsa è, chiaramente, un mondo criptico, un sistema a schemi fissi e non comprensibili. I gesti di Delon, il suo gridare, il modo di vivere lo spazio sono sufficientemente espliciti: la sua presenza è quella di un dominatore del caos. Ma, se noi non possiamo che vedere la « cosa mostruosa » con gli occhi della Vitti, che cosa ci resta se non interessarci, ancora, alla « lotta amorosa? » A. non riesce a darci delle immagini per significati « nuovi »; si limita a sperimentare nuove immagini (o almeno a dimistificare quelle abituali), anche se il mondo significativo che ci circonda è profondamente mutato. Il condizionamento industriale non esiste se non nella battuta del neocapitalista della *Notte* e nel timido colloquio con Mastroianni; il mondo del lavoro, le lotte sindacali non appaiono nemmeno come « incidente ». I « prodotti » di A. sono rubati all'Ottocento preindustriale e trasferiti in uno sfondo banale contemporaneo: la lettera che la Moreau legge a Mastroianni nel finale della *Notte* sembra scritta da un cattivo tradizionale (non conservando della prosa proustiana, cui si collega, i finissimi, molteplici riferimenti). Nell'*Eclisse* poi gli oggetti vogliono prevalere nella loro ritrovata « naturalità » preindustriale, privi del loro valore d'uso. Non sono oggetti fabbricati, ma *trouvés*, e tendono al patetico, all'innocenza. Tuttavia anch'essi non si possono dire semplicemente « simbolici », perchè l'acqua che cola dal bidone non è « se stessa » e « altro », secondo la re-

gola della significazione, ma « se stessa » in un modo che è insieme « altro », perchè non è vista da un passante, ma presentata dal regista, proclamata su uno schermo, inserita in una storia di oggetti. A. tende anzi al rifiuto del simbolo, ormai consumato (una foglia che cade, un colpo di vento, ecc.) e propone un rinnovamento, partendo dalla constatazione che la crisi è nel linguaggio visivo, e non nel mondo di norme, valori, significati in cui siamo inseriti. E' per questo, e per il prevalere ossessivo della comunicazione per immagini nel mondo contemporaneo, che A. rinuncia al lavoro di delineare quali sono, nell'uomo di oggi, i nodi irrisolti, i nuovi atteggiamenti, le strutture in movimento, ed accanitamente invece si dedica ad immagini senza tempo, a ciò che chiama « sentimenti » e sono forse, oggi, già qualcosa di diverso. E' chiaro che qui si tratta di un limite metodologico sul piano della coscienza del mutamento, e non di limitazione nel « vedere ». A. evidentemente non parte da come vorrebbe vedere, ma da come vede in realtà. « La prima qualità di un regista è vedere » ha scritto recentemente, ed è senz'altro accettabile. Tuttavia la riduzione ad oggetti poveri e rigidi, operata sui personaggi, significa solo che l'occhio del regista è pronto a spogliarli della loro possibile maturazione, a reificarli, a diminuirne il significato fino a livelli generici. « L'attore cinematografico non ha bisogno di capire, ma semplicemente di essere »: questa affermazione abbastanza scandalosa situa la questione al suo giusto posto. Il personaggio, come cosa, non rimanda al mondo dei valori (perciò dei significati consensuali) ma a quello della pura visività. Fallimento di A.? o semplicemente crisi della semanticità visiva?

1 - L'alone semantico è la zona periferica del significato, che è tanto più ampia quanto più ambiguo è lo stesso.

Umberto Artioli | Il problema dell'unità dei "Canti orfici",

Si può dire che il 1947 sia stato un anno topico per la critica campaniana (come già il 1937): topico per via dell'esigenza, venuta a maturazione attraverso i saggi di Longobardi e di De Robertis, di tentare una sintesi che forzando l'antinomia *visività-visione* (1) tradizionale della critica, arrivasse, attraverso il ritrovamento di un più intimo nesso tra i due momenti, ad esprimere un preciso giudizio di valore, negativo o positivo che fosse.

Potrebbe sembrare strana la citazione di Longobardi a sostegno di una direzione più unitaria imposta dalla critica al processo di comprensione di Campana. Nel suo saggio apparso su Belfagor nel gennaio 1947 il critico parla infatti chiaramente di sovrapposizione di poetica all'intuizione prima, originaria campaniana.

Ritornerebbe in tal guisa il dualismo fra un orfismo volontario, tentato a freddo, e un nucleo primigenio, legato più strettamente alle fonti dell'ispirazione. Il saggio potrebbe quindi apparire come semplice riecheggiamento di temi continiani (2), invece ne è la radicalizzazione nel tentativo di liberare la critica da un pericoloso irrigidimento antinomico, che aveva sin qui impedito un preciso giudizio sugli « Orfici ».

Contini nel suo saggio del 1937, era giunto ad additare chiaramente gli abbagli campaniani scaturiti dalla pretesa di costituirsi poeta orfico, ma la puntualità dell'osservazione lasciava aperto il campo al ricupero di un Campana colto nella sua più vera dimensione, quella della *visività*.

Sotto questo profilo il critico prospettava la poetica del Campana autentico in

un dualismo fra « l'immobilità elementare » di lui e un « senso di nostalgia spaziale », venendo a cogliere i motivi più fecondi di poesia, a proposito de « La Notte » nel « punto di fusione della "sosta" descritta con gusto realistico sin minuzioso e dello sfrenarsi nobile delle Alpi ».

Stroncatura parziale dunque, che se voleva ridimensionare ogni interpretazione orfica, apriva lo spiraglio della « *visività* ».

Era questa una via che, pur ponendo a Campana limiti precisi, quelli per intenderci delle sue soluzioni sbagliate, non faceva che riacutizzare le difficoltà a risolvere il nodo della poesia campaniana, dovute alla presenza della *visivo* e del *visionario*. Ancora una volta la soluzione appariva insufficiente.

Al di là delle osservazioni, tenute a livello di alcuni testi e senz'altro probanti, che il Contini aveva portato a demolizione della tesi orfica, altre pagine resistevano alla loro riconduzione entro linee di pura *visività*, stravolte com'erano da un tale turgore espressivo, da una tale drammaticità interna continuamente ricaricata dal fatto musicale, da farle sovente collocare in clima d'allucinazione.

Cosicchè non potevano convincere completamente le conclusioni continiane tese a fare di « codesto presunto poeta messianico l'ultimo della tradizione carduciana, cioè di una tradizione sommaria e nei momenti migliori barbaricamente sonuosa ».

Come non potevano convincere, lasciando intentato il problema d'un'esatta collocazione campaniana, le conclusioni *orfiche* di Bo (3) intese a cogliere « la ci-

fra più intima di Campana nel grado di assoluto cui è sottoposta questa poesia, nello sforzo inumano e tragico con cui (il poeta) ha una volta per sempre attaccato le regioni dello spirito».

Infatti tale tensione spirituale, tale assalto alle regioni dell'assoluto, svelava più spesso una struttura epidermica, una mancanza di penetrazione, un limite quindi esteriore, visivo, da far ritenere per lo meno parziale la collocazione di Campana sulla linea dei grandi orfici, dei Rimbaud e dei Lautréamont.

Il che del resto era chiaramente avvertito da Solmi quando a proposito del romanticismo di Campana sosteneva che nella sua opera « non ci è dato incontrare nè il dramma culturale, nè l'irrompente ansia religiosa di un Holderlin » (4).

Già dunque una certa linea della critica, pur tra incertezze e oscillazioni, aveva avvertito l'esigenza che un'esatta collocazione di Campana non potesse avvenire che mediante un più intimo nesso dei termini « visivo » e « visionario ».

Su questa linea è da intendere il saggio *longobardiano* del 1947, dove, con la radicalizzazione del tema continiano, il più intimo nesso tra visività e visione è ricercato mediante un procedimento che definiremmo « esterno »: formulazione, tramite un raffronto « *Inediti* » - « *Orfici* » d'una poetica campaniana vista negativamente come dissoluzione del momento primario concreto dell'intuizione (*Inediti*) entro una pretesa dimensione orfica (*Orfici*).

In tal guisa il giudizio negativo viene esteso « in toto » a tutta l'opera: dove il Contini salvava il « visivo » contrapponendolo come soluzione autentica all'inautenticità della soluzione mitica, Longobardi perviene a un'interpretazione che bandisce ogni possibile recupero.

Il peso della poetica volizionale intacca alla base il nucleo primigenio, dissolvendolo: da cui la non-consistenza d'un dualismo visività-visione (5).

Il giudizio di valore risultava così sostanzialmente negativo.

E' ben vero che il critico parla anche di momenti in cui il poeta riesce a eludere il falso procedimento impostosi, e qui si collocherebbe il miglior Campana, ma la formula resta vaga e non scalfisce la sostanza della critica interamente negativa.

Alla luce della sua tesi iniziale, il ritrovamento della poetica nell'ambizione mitica risolvendosi in « semplice immersione del dato biografico nella nebulosità ove si scambia confusione con poesia » Longobardi colloca i vari elementi tipici della produzione campaniana.

La capacità di vibrazione musicale che quasi univocamente la critica aveva riconosciuto (6) viene ridotta a puro strumento delle velleità campaniane, modulo di cui si avvale il poeta per creare attraverso una serie di « rimbalzi fonici » una equivoca atmosfera misterica.

Lo stesso dicasi per la ripetizione, risolta nell'ozioso pencolare di immagini secondo un portamento a spirale.

In tal guisa, poichè « il problema dell'espressione viene eluso nel compromesso d'una soluzione melodica » il Longobardi conclude definendo Campana « esempio tipico del disfacimento romantico più avanzato ancora dello stesso decadentismo » dove alla solida geometria delle immagini rinbaudiane si sostituisce l'ossessivo turbinare di immagini disciolte nell'anarchia più completa.

Con questo procedimento il Longobardi non solo viene a superare il dualismo tradizionale della critica, ma propone decisamente la soluzione di un altro tradizionale dilemma, quello relativo alla spiegazione di certe improvvise paralisi dell'espressione campaniana, di certi passi non riconducibili a un preciso significato logico, per la soluzione dei quali la critica era ricorsa a formule vaghe come « *ineffabilità* » (7), o addirittura a fattori esterni all'opera poetica, come la pazzia che aveva colpito il poeta.

Per il Longobardi le lacune ed oscurità di certe pagine altro non sarebbero che gli ingredienti del processo con cui Campana ritiene di poter giungere all'interiorità del mito. Fatto quindi non inconsueto, ma volontario: duque « malafede letteraria ».

* * *

Dicevamo prima di « procedimento esterno » e la definizione ci è giunta soprattutto ponendo mente al saggio di *De Robertis* (8) sempre del 1947, in cui le stesse esigenze longobardiane trovano soluzione mediante un procedimento contrario, che definiremmo « interno ».

Come si è visto, il Longobardi parte da

una definizione di poetica, dedotta da una collazione fra il testo degli « Inediti » e quello degli « Orfici ». Ma se la documentazione che egli adduce a sostegno della sua tesi è senz'altro valida, è altrettanto vero che da un medesimo confronto Inediti-Orfici si possono trarre anche probanti esempi di un procedimento campaniano affatto diverso — diciamo meglio contrario — a quello proposto come paradigmatico dal Longobardi.

La critica posteriore, segnatamente il *Bonalumi* (9), ha fornito in questo senso un'ampia documentazione.

L'impressione che se ne ricava è dunque che la poetica proposta dal Longobardi derivi più dalle esigenze del critico (esigenze come abbiamo visto di definizione e di conclusività) che non da una totale interpretazione della pagina. E poichè ad essa si riconducono, come a naturale sorgente, le altre affermazioni sulla musica, sulla ripetizione e sull'immagine campaniana, ne consegue che criticando la definizione di poetica si venga a minare tutto l'edificio critico longobardiano, di cui resisterebbe soltanto la parte « topica » (la documentazione), di per sè indubbiamente valida, ma evidentemente parziale qualora ci se ne servisse, come fa il Longobardi, per addivenire a una sintesi definitoria della poesia campaniana.

La soluzione che invece ci offre il De Robertis, nel già citato saggio del 1947, se pur mossa dalle stesse esigenze che avevano creato il clima longobardiano, appare di gran lunga più convincente, ottenuta com'è con procedimento rigorosamente interno, vale a dire tramite l'unico presupposto dell'opera poetica indagata con indubbia imparzialità, sulla scorta dei più moderni mezzi filologici statistici ed estetici.

Diversamente dal Longobardi, il De Robertis ammette l'autenticità delle « fulminee invenzioni » campaniane, tuttavia fa sussistere una zona d'ombra, dove si situa il Campana inautentico, zona che si manifesta tutte le volte che « ai modi stilistici più suoi (di Campana) si mescola la retorica d'essi modi, l'uso causale e immotivato ».

E ciò in quanto Campana, per la natura stessa del suo ingegno, « riceve impulso da quel fecondo e infecondo signo-

re dell'arte contemporanea che è l'irrazionalismo. Da cui l'uso dell'aggettivo azzardoso, delle ripetizioni, e, diciamo ancora del comporre aggiuntivo, esclamativo, evocativo con trapassi rapidi che spesso son salti... ».

Ricondotta quindi la poesia campaniana nell'ambito dell'estetica decadente, il critico vede nell'incontro (o nello scontro) del retroterra carducciano con la tensione irrazionalistica, i motivi del dualismo visività-visione, e propone quindi una nuova interpretazione basata non tanto sull'opposizione dei due momenti, quanto nella ricerca del loro momento di fusione. In questo senso l'exkursus campaniano procederebbe dalla visività, su cui s'innesterebbe mediante il soccorso infervoratore della memoria, definita dal De Robertis « creatrice », il fantasma della visione: tramite stilistico di questo movimento sarebbe la ripetizione, dapprima cauta e poi progressivamente prorompente sino a raggiungere le funzioni di motrice del canto.

A conferma di questo procedere, anzi a documento di una linea di sviluppo che, appena testimoniata negli « Inediti » trapasce con nitida evidenza negli « Orfici », il De Robertis propone l'aggettivo, dapprima nominale, carducciano, in semplice funzione definitoria del sostantivo, poi « modo di essere del canto, emblema del canto stesso ».

Il saggio di De Robertis, appoggiato da una larga e probante documentazione, si situa dunque in una dimensione critica tesa a ritrovare le zone più elevate di Campana dove il raggiunto equilibrio tra visività e visione permette il superamento del frammentarismo anche se « vagante all'estremo è il melodizzare di Campana, e vaganti le misure e i tempi della prosa, (che) annidano lo stesso male, spesso un frantumarsi molecolare, un balbettio frenetico ».

* * *

Nei saggi longobardiano e derobertiano del 1947 la stessa esigenza di sintesi unitaria, di composizione delle antinomie, conduce dunque a diverse e contrastanti soluzioni: negativa ed « esterna » la prima, positiva, sia pure con le dovute riserve, e raggiunta con procedimento più rigorosamente « interno » la seconda.

In ogni caso notevole è il peso che en-

trambe hanno esercitato sul successivo fondamentale saggio del *Bonalumi*, se questi, nella sua preziosa monografia campaniana del 1953, dopo aver manifestato la sua adesione alla linea continiana motivandola con il fatto che nel saggio del Contini « il testo campaniano è scandagliato senza il minimo dei pretesti, con un tono che ad alcuni è apparso severo, e invece è equilibrato, di pura e rigorosa oggettività », muove al medesimo l'appunto di non « aver tenuto maggior conto delle intenzioni del poeta (le sue "ambizioni sbagliate") stabilendone di tanto in tanto il décalage con il testo ».

« Ne sarebbe forse derivato, afferma il Bonalumi, un procedimento un po' scolastico, ma i risultati dell'indagine sicuramente significativi ». Che è affermazione dell'avvertita necessità di un discorso che non si fermasse a un Campana ridotto al mero ruolo di epigono carducciano, impoverito cioè di un'intera dimensione della sua personalità poetica.

Per questo non possiamo concordare col Costanzo (10) quando, dopo aver rimproverato al Bonalumi certe lacune a livello della biografia e dalla bibliografia critica campaniana, liquida frettolosamente il suo saggio riconducendolo alla stregua di semplice rieccheggiamento continiano. Nell'articolo del Costanzo non traspare il fatto che tra il saggio del Contini del 1937 e la monografia bonalumiana (1953) ci sono di mezzo i due saggi di Longobardi e di De Robertis, e che la loro influenza si avverte decisamente nella monografia medesima.

In questo senso il Bonalumi accetta l'idea di un Campana che inizialmente prende di petto il mondo dello spirituale (11); soltanto, di quest'ordine spirituale, fa resistere « accanto all'aggressività iniziale, solo il presentimento di una regione in cui l'animo e l'indole di Campana mai seppero penetrare ».

E in questo « quasi » si concentra tutta la sostanza della nuova impostazione. Per Bonalumi il Campana valido resta quello della dimensione visiva, « perchè più ricca, perchè essa mai si sottrae alla sua "fedeltà" di poeta », ma il critico ribadisce anche la presenza d'un'altra dimensione alla quale più spesso Campana accesse in maniera inautentica (le « figurazioni », il pesante simbolismo: l'epicentro della critica lon-

gobardiana) e di cui non è possibile sbarazzarsi con la sola ipotesi di « scalrezza o obbedienza a una moda ».

Se Bonalumi si associa a Longobardi nel negare la « sanità di una mitizzazione campaniana, egli rifiuta decisamente l'accusa di malafede letteraria ». « Uno sbaglio, afferma il critico, può benissimo fare parte di una convinzione profonda e sincera del poeta »: che poi a codesta convinzione, in quanto trapiantata in terreno infecondo rispetto alle più autentiche disposizioni poetiche, siano da imputare certe cadute, non significa che Campana non vi abbia insistito in buona fede.

Ora se sul piano della poesia — il piano cioè delle soluzioni autentiche il Campana visivo si lascia preferire, ciò non toglie che questo piano non sia strettamente legato al contesto intenzionale: da cui l'arbitrarietà di una conclusione critica che partendo dal ricupero della visività, costruisca su di essa un'interpretazione parziale. E' a questo punto, a noi sembra, che Bonalumi supera Contini. Campana non è, nè può essere, considerato alla stregua di semplice epigono carducciano. Se il suo orfismo si risolve più sovente in uno scacco, se resta sul piano delle intenzioni, contribuisce peraltro a istituire un'atmosfera entro cui si situa e di cui si colora anche il piano della visività.

In tal guisa il Bonalumi può concludere: « La poesia di Campana si presta tuttavia, come ogni vera poesia, a una lettura viva della legittimità d'un dramma interiore. In questa chiave essa si lascerà leggere come prodotto ispirato, anelito verso una realtà superiore... Si è voluto fare di Campana un "grande poeta". Noi non crediamo alla stregua del nostro esame, in un valore assoluto che lo ravvicini a quelle anime che egli proclamò sorelle in vita come in arte: Rimbaud, Baudelaire, ecc. Troppi sono i limiti ai quali dovette sottostare, o per dirla con Montale: « i suoi stessi errori noi non li chiameremo errori ma inevitabili urti contro gli spigoli che lo attesero ad ogni passo ».

Cosicché per questa via, dopo oltre quarant'anni di polemiche critiche, il problema dell'interpretazione campaniana poteva inserirsi con profitto nel quadro di una dimensione critica più sensibile verso soluzioni equilibrate, al di là dell'irrigidimento in formule antinomiche, dalle quali

Barbaro

veste bene

Mantova
corso Umberto 62
tel. 21565

TAPPEZZERIE - TENDERIE
TAPPETI PERSIANI E NAZIONALI
STOFFE
VELLUTI - COPERTE

**Vasto assortimento
LANE PER MATERASSI**

**Angelo
Gennari**

MATERASSI A MOLLE
SIMMONS BEKA

Via P. F. Calvi, 13 - tel. 20729

F.LLI

GUADAGNIN

*LE PIÙ GRANDI
MARCHE DI FRIGORIFERI
LAVATRICI
CUCINE A GAS*

MANTOVA
PIAZZA ERBE 23 - TEL. 20308

CARTOLIBRERIA

“Bianca,,

INGROSSO - DETTAGLIO

MANTOVA

Telefono 23.872

VIA XX SETTEMBRE N. 22 - 22/a

VICOLO CHIAVICHETTE N 2 - 2/a

Ufficio

Propaganda Libreria

ABBIGLIAMENTO SERGIO

L'ideale per chi ha del gusto

Mantova - Via Oberdan, 9

Sì,

SCARPE
GALEOTTI

ELVARO

Toso . arte e luce

arredamenti

Mantova - Via Grazioli n. 6
Telefono 22.551

*Una eccellente combinazione
per la vostra biblioteca*

Agenzia rateale EINAUDI

di **Dario Gorni**

Mantova - Via XXV Aprile n. 12
telefono 28-128

da Venzio
caffè Diana

Telefono 25.217

Toast
Bocconcini
Panini
Hot-dog
Timbo

STILE

Autoscuola

SOLCI

L'Autoscuola che fa scuola



**FOTO
TESSERA**

*cine
foto
ottica*

LINI

Via Roma Tel. 21674

**PATENTI · CARTE D'IDENTITÀ
PASSAPORTI
E PER TUTTI I DOCUMENTI**

non poteva uscire che contraffatto e manchevole il profilo del cantore degli « Orfici ».

Equilibrio che non significa evidentemente fusione delle antinomie, ritrovamento d'un'impossibile unità.

Significa più semplicemente aver considerato la figura di Campana nella integrità dei suoi motivi. Che poi le conclusioni critiche abbiano colto determinati punti morti, relegato gran parte della poesia campaniana nella sfera delle intenzioni motivando con una documentazione precisa ed inoppugnabile le ragioni di una indisponibilità campaniana in questa direzione, è tutt'altro discorso.

Non è colpa della critica se la poesia di Campana non giunge a comporsi in unità, o per dirla con il Contini, Campana non è riuscito a formularsi uno stile. L'importante è non essersi lasciati prendere la mano dalle rigide cristallizzazioni antinomiche, aver indagata la parte ritenuta più invalida, per verificare sia il suo peso nei confronti del resto dell'opera, sia le possibilità che ha Campana, anche all'interno di questa disposizione eminentemente intenzionale, di giungere sia pure per rapide fulgurazioni alla poesia.

Per questo abbiamo ritenuto conclusivo il saggio di Bonalumi, dove gli echi di Bo e Contini, Longobardi e De Robertis, vengono ripresi e composti alla luce di una nuova sintesi in cui la figura di Campana, svestita d'ogni patina mitica, si colloca in una dimensione ben più equilibrata e imparziale.

* * *

Con il saggio di Bonalumi si affossa definitivamente il mito di un Campana stretto parente del Rimbaud delle « Illuminations ».

All'esame più approfondito della critica, le linee oscillanti e turbinose di questo fantasmagorico poeta non hanno saputo resistere, scomponendosi in un fragile universo di frammenti, da cui sprigiona soltanto a tratti il vivido bagliore della poesia.

Una volta scandagliato, il mistero di quei versi allucinanti e convulsi si è mostrato di ben scarsa profondità, le sue radici come i suoi fiori essere troppo abbarbicati alla terra, intrisi ancora

dell'umidità della vita che li aveva generati.

Troppe volte il preteso assalto all'Assoluto, il dramma che dal contingente dovrebbe far scaturire l'Eterno, rimane fermo alla sola carica espressiva, s'aggriglia e s'attorce sulla parola, che prolifera se stessa ingigantendosi sino a soffocare. E ne escono versi come al VI paragrafo di « Genova »: « Come nell'ali rosse dei fanali / Bianca e rossa nell'ombra del fanale / Che bianca e lieve e tremula sali... /

Troppe volte dietro la spuria cortina del simbolo par fuori il dato biografico, la supposta intemporalità, sfrondata dei suoi paludamenti, mostra la polpa della più banale realtà quotidiana, svariante per lo più nel vicolo dell'avventura amorosa.

E la frattura s'avverte manifesta, la pagina paga il tributo all'epoca e si vena d'un simbolismo popolato di figurazioni vacue, si gonfia d'un linguaggio magniloquente e fumoso d'impronta segnatamente dannunziana: « E così lontane da voi passavano quelle ore di sogno, ore di profondità mistiche e sensuali che scioglievano in tenerezze i grumi più acridi del dolore, ore di felicità completa che aboliva il tempo e il mondo intero, lungo corso alle sorgenti dell'Oblio » (12).

Inevitabile allora lo scacco cui va incontro quest'anima di poeta afflitta dal « mal di vivere », quando la sua febbre di ulissismo vuol placare nell'immobilità equilibratrice dell'arte, nella creazione d'universi sovrumani fuori del tempo e della storia, e vi vuol giungere in maniera tutta esterna, pervenendo a un'atmosfera senza vita nè anima, dove il momento biografico sparisce e compare indeciso fra il palpito carnale che lo trattiene e l'arte che lo vorrebbe dissolvere.

« Ed il mio cuore era affamato di sogno, per lei, per l'evanescente come l'amore *evanescente*, la donatrice d'amore dei porti, la caritate dei cieli di ventura. Sui suoi *divini* ginocchi, sulla sua forma *pallida* come un sogno uscito dagli innumerevoli sogni dell'*ombra*, tra le innumerevoli luci *fallaci*, l'*antica* amica, l'*eterna Chimera* teneva fra le mani rosse il mio *antico* cuore » (13).

Con tutto il peso della terminologia diradata ed arcana, Campana non riesce

a levare il piede da terra: l'ansia d'eterno rimane velo troppo trasparente per tenere celata la realtà sensuale e quotidiana.

Sicché più autentico, anche se chiuso nel gorgo d'una sensualità senza scampo, percorsa da un brivido musicale che ne è l'unica linfa sovvertitrice, è il Campana che leggiamo altrove, sempre ne « La notte »:

« Il tuo corpo un aereo dono sulle mie ginocchia, e le stelle assenti, e non un Dio nella sera d'amore di viola, tu chinati gli occhi di viola, ma tu nella sera d'amore di viola, tu chinati gli occhi di viola, tu ad un ignoto cielo notturno che avevi rapito una melodia di carezze ».

E' per questa via che lo stesso Campana sembra prendere coscienza dell'insopprimibile terrenità della sua ispirazione, quasi toccar con mano il suo abbaglio.

« Ricordo cara: lievi come l'ali di una colomba tu le tue membra posasti sulle mie nobili membra. O non accenderle! non accenderle! Non accenderle: tutto è vano, vano è il sogno: tutto è vano tutto è sogno ». (14)

Sicché il pur famoso passo del finale de « La Notte »: « Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità? A quale sogno levammo la nostalgia della nostra bellezza? » resta mero documento dello slancio eroico con cui Campana imprende ogni volta il suo assalto allo spirituale, semplice testo delle sue intenzioni più elevate.

Tuttavia, anche se rimane allo stadio d'intenzione, non è possibile avanzare riserve sulla genuinità della disposizione orfica campaniana; se si pensa che essa si riconduce al dualismo di pretta marca romantica fra realtà e ideale, fra un presente di vita che Campana non riesce ad accettare come storia e un bisogno elementare di equilibrio cui vorrebbe soddisfare alla ferma luce del mito.

« So Manuelita: voi cercate la grande rivale. So: la cercavate nei miei occhi stanchi che mai non vi appresero nulla. Ma ora se potete sappiate: io dovevo restare fedele al mio destino: era un'anima inquieta quella di cui mi ricordavo sempre quando uscivo a sedermi sulle panchine della piazza deserta sotto le nubi

in corsa. Essa era per cui solo il sogno mi era dolce. (15)

Contro la realtà che non si accetta si leva la finzione del sogno, vuoi attraverso un procedimento consueto della scuola simbolistica, quello della personificazione di figure astratte, come in « La chimera », vuoi quando, più felicemente, entro le pieghe di un tessuto apparentemente vivo, un'immagine si leva imbevuta di febrilità visionaria. (16)

Andavamo andavamo per giorni e per
[giorni: le navi

Gravi di vele molli di caldi soffi incontro
[passavano lente

Si presso di sul cassero a noi ne appariva
[bronzina

una fanciulla della razza nuova,
occhi lucenti e le vesti al vento!

Conflitto reale-sogno che diviene quindi antitesi fra « fuga » e « sosta » (17), fra la coscienza della precarietà del presente — ma anche della sua insopprimibilità — e il rifugio nel mondo d'evasiione.

Alla luce di questa antitesi certi passi apparentemente vicini a un gusto impressionistico si svelano ricchi di pathos, partecipi dell'avventura del poeta.

Così il paesaggio si stravolge, piegato all'urgere del movimento centrifugo: « Campigno: paese barbarico, fuggente, paese notturno, mistico incubo del caos... Nelle tue mosse montagne l'elemento grottesco profila: un gaglioffo, una grossa puttana fuggono sotto le nubi in corsa. E le tue rive bianche come le nubi, triangolari, curve come gonfie vele... »; il ritmo della fuga quanto più vertiginoso, prepara il momento della sosta, in cui al ritorno della natura allo stato di quiete, si accompagna per l'uomo la conquista d'una rinnovata serenità: « Che cosa fuggiva sulla mia testa? Fuggivano le nuvole e le stelle, fuggivano: mentre che dalla pampa nera scossa che sfuggiva a tratti nella selvaggia nera corsa del vento ora più forte ora più fievole ora come un lontano fragore ferreo... ». « La luce delle stelle ora impassibili era più misteriosa sulla terra infinitamente deserta: una più vasta patria il destino ci aveva dato: un più dolce color naturale era nel mistero della terra selvaggia e buona... E allora fu che nel mio intorpidimento finale io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere

riconciliato con la natura ineffabilmente dolce e terribile...». (16)

Ma anche quando, come qui, Campana non naufraga nel gorgo d'un simbolismo vacuo e la sua voce ci perviene più autentica, il procedimento con cui stabilisce il rapporto contingente-eterno rimane scivolante alla superficie, del preteso assalto all'Assoluto non resta che il grido.

Sicché si ha la sensazione che il poeta, incapace di proseguire nel suo sforzo di penetrazione del mistero, debba costantemente interrompere il movimento ascensionale appena iniziato per riguadagnar terra, riprendere campo nella zona più sua.

Si veda a specchio di questo procedimento la lirica «*Immagini del viaggio della montagna*». Essa si apre con l'affermazione della «sorda lotta notturna», dell'intento di catarsi spirituale. Poi, dopo l'impennarsi del canto in volute facenti grumo su qualche sillaba ritornante («*De l'alba non ombre nei puri silenzi / De l'alba / Nei puri pensieri / Non ombre / De l'alba non ombre: / Piangendo: giurando noi fede all'azzurro*») la carica iniziale s'affloscia per dar luogo a una ripresa pacata, di schietto sapore carduciano:

Pare la donna che siede pallida giovine
[ancora
Sopra dell'erta ultima presso la casa
[antica:

Avanti a lei incerte si snodano le valli
Verso le solitudini alte de gli orizzonti

Si assiste dunque qui a un procedimento consueto in Campana, quello di immergere il proprio nucleo lirico, la stretta della coscienza, in un quadro apparentemente oggettivo, a prima vista indipendente dal motus animi poetico. Invece queste improvvise luminose figure, proiettate contro l'orizzonte in fuga, originano dalla medesima sorgente, riportano al dualismo reale-ideale tramutato nell'opposizione sosta-fuga.

L'aria ride: la tromba a valle i monti
squilla: la massa degli scorridori
ti scioglie: ha vivi lanci: i nostri cuori
Balzano: e grida ed oltrevarca i ponti.

L'ansia campaniana, iniziata con un rapido attacco alle regioni dell'Assoluto, tende dunque a comporsi in linee esterne, a mantenersi su un piano più terreno, più eminentemente visivo, anziché lavora-

re di scandaglio. E quando — e lo si nota per il tono improvvisamente più convulso, per il ritmo che ruotando su alcune parole-chiave s'inarca con larga eco ritornante, Campana riprende con rinnovata energia il suo assalto, raramente giunge al di là della dichiarazione, anche se urlata con drammatico impegno:

O se come il torrente che rovina
E si riposa nell'azzurro eguale,
Se tale a le tue mura la proclina
Anima al nulla nel suo andar fatale.
Se alle tue mura in pace cristallina
Tender potessi, in una pace uguale,
E il ricordo specchiar d'una divina
Serenità perduta o tu immortale
Anima! o Tu!

In ogni caso è sintomatico il cozzo che avviene tra le aspirazioni di questo poeta a fermare il contingente in immagini di assorta e serena bellezza e il fondo irrimediabilmente sensuale dell'anima sua. L'«*amor vitae*» che traluce a ogni passo e non riesce a decantarsi in immagini purificatrici. Sì che la stessa sensualità, piena e soddisfatta in D'Annunzio, ne è tutta corrosa, mostra il segno di una precarietà qua e là toccata da bagliori di luce.

E il diaframma tra i due mondi, estremamente sottile sino ad annullarsi nei momenti più felici, quando il poeta forzando il muro del tempo si sottrae al peso della vita e giunge attraverso un raffinatissimo procedimento d'equilibri musicali e coloristici a un'atmosfera di lucida trasparenza (si pensi a Piazza Sarzano: «*Sulla piazza acciottolata rimbalza un ritmico strido: un fanciullo a sbalzi che fugge melodiosamente. Un chiarore in fondo al deserto della piazza che sale tortuoso dal mare dove vicoli verdi di muffa calano in tranelli d'ombra: in mezzo alla piazza, mozza la testa guarda senz'occhi sopra la cupoletta. Una donna bianca appare a una finestra aperta. E' la notte mediterranea*»), altre volte grava con urgenza insopprimibile, nè valgono a comporlo i tentativi puramente esterni cui ricorre Campana: si pensi al mito «*che si torce*» e «*si cova*» di «*Crepuscolo mediterraneo*» e all'atmosfera di violenta sensualità che, nonostante gli sforzi di decantazione operati dal poeta, intorbida tutto il contesto: «*Suonavano le chitarre all'incasso della dea. Profumi varii gravavano l'aria, l'accordo delle chitarre si addolciva da un vi-*

co ambiguo nell'armonioso clamore della via che ripida calava al mare». «La grande finestra verde chiude nel segreto delle imposte la capricciosa speculatrice, la tiranna agile bruno rosata... mentre che sulla via le perfide fanciulle brune mediterranee, brunite d'ombra e di luce, si bisbigliano all'orecchio al riparo delle ali teatrali e pare fuggano cacciate verso qualche inferno in quell'esplosione di gioia barocca...».

Chiuso nelle sue antinomie di tardo sapore romantico, incapace d'un'adesione concreta alla storia, Campana non poté che rinchiudersi in un'aristocratica aspirazione a un ideale di primitiva purezza: agli «Orfici» egli ritenne di poter affidare la sua certezza d'aver conservato quella «purezza morale del Germano (ideale non reale) che (era) stata la causa della loro morte in Italia» (17). A questo si riconducono i suoi frequenti richiami a un passato ideale di bellezza, già ipostatizzato in forme immobili e definitive:

«Figura del Ghirlandaio, ultima figlia della poesia toscana che fu, tu scesa allora dal tuo cavallo tu allora guardavi: tu che nella profluvie ondosa dei tuoi capelli salivi con la tua compagnia come nelle favole d'antica poesia...» (18) «... la dolcezza della linea delle labbra la serenità del sopra ciglio memoria della poesia toscana che fu. (Tu avevi già compreso o Leonardo o divino primitivo!)» (19)

Cosa resta oggi del canto campaniano, del suo sforzo inteso a far sì che «nel più semplice suono, nella più semplice armonia» (20) si potesse specchiare la «risonzanza del tutto»? Evidentemente non molto, si da rendere dubbia la stessa riconduzione dell'esperienza campaniana nell'alveo del decadentismo; visto che manca a Campana quella capacità di approfondimento della sensazione che è alla base della grande esperienza decadente.

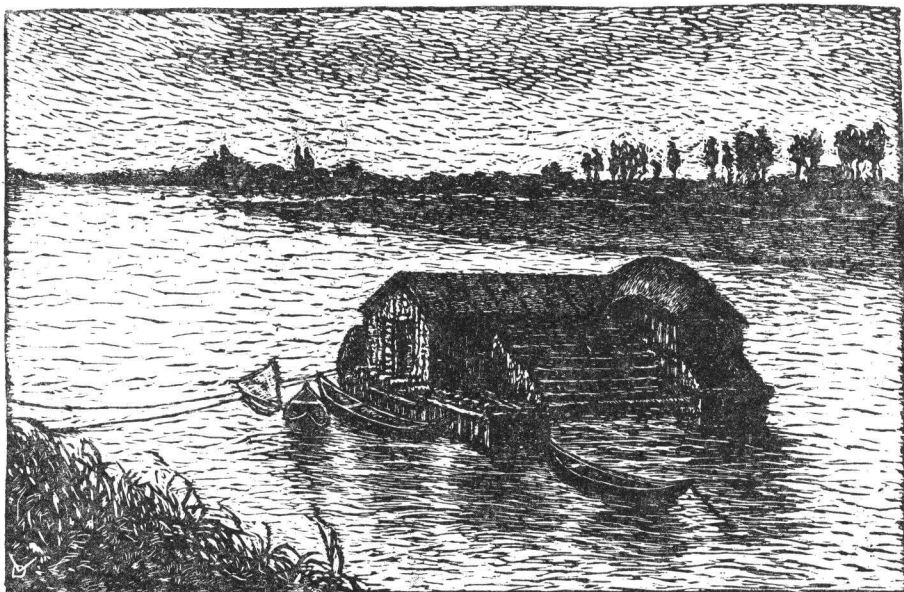
Quello che viceversa resta di lui è il fatto d'un'esperienza formalistica pressochè nuova nella storia della letteratura italiana: di qui il significato di certi passi ricorrenti alla memoria anche indipendentemente dall'atmosfera culturale e ideologica che li aveva generati, con la struggente suggestività di certi versi di Verlaine o Valery.

Forse non altro che qualche fuggitivo frammento rimarrà ai posteri di questo

poeta che certo per natura frammentista non fu, ma anzi mirò a costruire con gli «Orfici» un edificio unitario e coerente di poesia.

NOTE

- 1 - La critica campaniana, sia pure in maniera piuttosto sbrigativa e schematica, può essere ricondotta entro due principali filoni interpretativi. Nel primo possono rientrare quanti, indulgendo all'aspetto più eminentemente visivo, riconducono Campana nel solco della tradizione carducciana; nel secondo quanti leggono in Campana piuttosto un visionario e collocano gli «Orfici» sulla linea delle «Illuminations» rimbaldine, fra quelle opere cioè che rappresentano «un disperato tentativo d'abdicazione alla sintesi intellettuale per assecondare senza sforzo la segreta durata, l'aereo respiro della vita indistinta, dove la parola è senz'altro idea e la realtà trabocca insensibilmente nel sogno». (Il passo è di Solmi - Fiera Letteraria 1928).
- 2 - Contini G.: Letteratura - Ottobre 1937, ora in «Esercizi di Lettura». (Parenti - Firenze 1960).
- 3 - Bo C.: Frontespizio, Dicembre 1937; ora in «Otto Studi» (Vallecchi - Firenze 1940).
- 4 - Solmi S. - op. cit. (Oggi tutti gli scritti solmiani sono raggruppati in «Scrittori negli anni» - Mondadori - Milano 1963).
- 5 - Le conclusioni critiche del Longobardi sono state rese possibili dalla pubblicazione degli «Inediti» campaniani, avvenuta nel 1941 a cura di Enrico Falqui. A tale proposito si veda il prezioso libro di Falqui «Per una cronistoria dei Canti Orfici» (Vallecchi - Firenze 1960) in cui si trovano raccolte e ordinate tutte le notizie, le osservazioni e le varianti relative all'opera campaniana: materiale codesto da cui è impossibile prescindere per una chiara interpretazione del testo.
- 6 - Citiamo di seguito alcuni fra i giudizi più significativi a proposito della musica campaniana (oltre beninteso quelli citati nel testo):
Boine - Riviera ligure - Agosto 1915: «Giungono momenti che il respiro nella gola si appanna e la vertigine vince. Allora le parole ossessionano come gli incubi, si dilatano come occhi di paura, si puntano come riluttanti viti all'abisso, finché l'onda via le travolge meravigliosi frantumi in un gorgo canoro. La musica vince i discorsi i vocaboli son fatti di voce, son simboli di suono con un polline vago d'immagini».



Solmi - op. cit. - La follia di Campana rappresenta... il sistema per raggiungere lo stato di grazia, la verginità dell'intuizione primordiale, la misteriosa alchimia del verbo che smarrendo il suo carico di significati culturali, i suoi segni intellettivi e storici, torna a convertirsi in ebbra musica o ermetico simbolo. E la parola ha sempre in Campana questo carattere di melodiosità estatica che suscita nel periodo tramato d'echi ritornanti come un largo movimento sinfonico...

Stefanile - Meridiano di Roma - 16-23 Aprile 1939: « Quando in Campana dura nell'emozione frammentaria e in disordine una più sottile e intatta emozione, nasce una musica che ogni cosa rasserenava nel tempo e nel suo sentimento ».

G. Bonalumi - Cultura e poesia di C. - (Vallecchi - Firenze 1953): « Il termine di questa poesia non potrà dunque essere che nel silenzio, in una zona in cui la parola non regge più, si sfalda. Ma prima che il silenzio sia raggiunto, mentre già il discorso si appanna e si rompe, resiste in Campana la « musica », sorprendente e composta, quanto più lo spirito è sommerso nell'ombra d'un disordine che si estende. Campana vive nella musica come una condizione necessaria ».

- 7 - La formula è del Gargiulo (Italia Letteraria 1933, ora in « Letteratura del '900 » - Le Monnier, Firenze 1945) - La sua equivocità è resa manifesta dal fatto che, con il riportare certe oscurità della pagina campaniana alla pro-

fondità dell'ispirazione non si viene a tener conto della volontà mitica campaniana, del suo sforzo intenzionale di immettersi entro una dimensione orfica. (A proposito si veda: Bonalumi, op. cit.).

- 8 - De Robertis - Poesia VI, 1947.
 9 - Bonalumi G. - op. cit.
 10 - Costanzo: Fiera Letteraria - 14 Giugno 1953.
 11 - In questo senso Bonalumi recupera sia pure parzialmente l'interpretazione di Bo.
 12 - Campana: Canti Orfici: « Dualismo ».
 13 - C. O.: « La Notte ».
 14 - C. O.: « La Notte ».
 15 - C. O.: « Dualismo ».
 16 - C. O.: « Viaggio a Montevideo ».
 17 - I termini sono di Contini.
 18 - C. O.: « Pampa ».
 19 - Il testo si riferisce a una lettera del maggio 1916 di pugno di Campana e indirizzata a Emilio Cecchi, dove si motivano le ragioni del sottotitolo degli « Orfici »: « Die Tragödie des letzten Germanen in Italien ». Il poeta tra l'altro scriveva: « Ora io dissi: Die Tragödie... mostrando di aver nel libro conservata la purezza morale del Germano (ideale non reale) che è stata la causa della loro morte in Italia. Ma io dicevo ciò in senso imperialistico e idealistico, non naturalistico. (Cercavo idealmente una patria non avendone. Il Germano preso come rappresentante del tipo morale superiore. Dante Leopardi Segantini).
 20 - C. O.: « La Verna ».
 21 - C. O.: « La Verna ».
 22 - Taccuini, abbozzi e carte varie: Storie II.

IL LINGUAGGIO MUSICALE

Note su un ciclo di concerti

Se vogliamo identificare il motivo per cui la musica figura quasi sempre in una posizione subordinata nel contesto generale della nostra cultura; diciamo più chiaramente la ragione della diffusa difficoltà — anche in persone di solida preparazione critica e di ampia disponibilità alla comprensione artistica — ad accostarsi al linguaggio musicale, non potremo non sintetizzare le cause più o meno numerose che vi concorrono in un aspetto fondamentale e peculiare della musica: quello del suo « distaccarsi dal mondo oggettivo visivamente e concettualmente definito », come dice Adorno. Caratteristica che pochi sono disposti ad accettare, così che ne deriva una somma di incongruenze, di contraddizioni, di false posizioni critiche che tingono fortemente di enigmatica e di sfuggente irrazionalità il normale atteggiamento fruitivo della musica: che permane per molti un problema irrisolto, o risolto tutt'al più in una continua tensione di parallelismi gratuiti, di accostamenti a forme od elementi linguistici delle arti poetica e pittorica. Non si affronta insomma quella che è la questione centrale della musica, vale a dire la sua irrinunciabile autonomia espressiva.

Ecco allora che si generano quei banali miti descrittivi ai quali il medio pubblico così volentieri si appella, favorito in ciò da tanta agiografia letterario-romantica, da tanto illustrativismo alla Doré che si sono introdotti, quale mistificante contrappunto divulgativo, nella storia del gusto (piuttosto del cattivo gusto) musicale.

Una incauta dicitura, una espressione epistolare divengono subito paradigmi di

« interpretazione ». Se ne impossessa e vi ricama il biografismo rosa, se ne impadronisce voluttuosamente il pubblico, che vi intesse le più sfrenate aberrazioni d'una fantasia che, alla musica, chiede sollecitazioni immaginative, spunti filmistici, diari onomatopeici: tutto fuorché cultura, logica, espressione diretta ed originale d'idee. La beethoveniana Sinfonia n. 3 diviene una grande e risonante epopea dei destini napoleonici, e vi si ricerca una conseguenza cronologica, una precisa corrispondenza fra episodi musicali e situazioni storiche. La letteratura lisztiana, il decadentismo tardo-romantico, la continua ricerca di agganci visivi e poetici dell'impressionismo aumentano l'equivoco, di cui d'altra parte occorre riconoscere che la musica è ammalata congenita, ben oltre l'epoca del suo compiuto e moderno realizzarsi armonico-tonale.

« Capire » la musica, in simili condizioni, diventa estremamente difficile. E si assiste di conseguenza, anche negli strati colti degli ascoltatori, a una grande confusione di impostazioni critiche, che oscillano fra la concezione astratta e dogmatica d'una entificazione metafisica della musica (rivelatrice, sulla scorta delle asserzioni di Schopenhauer, della « essenza del mondo » e di non ben precisati « sentimenti » incommunicabili, linguaggio dell'assoluto e così via) a quella strawinskiana d'una musica ridotta a mero gioco di suoni, geometrico *divertissement* di « pure forme sonore » che si propongono a un godimento fra il matematico e l'e-donistico.

La prima di queste due concezioni trova radice d'altra parte in remotissime di-

vagazioni estetiche. Basti pensare alla complicata classificazione etica dei « modi » greci, alla catarsi aristotelica e alla somma di responsabilità morali, educative ed ontologiche di cui si gravavano in epoca classica le spalle della musica, che dovevano oltretutto essere allora assai fragili, a giudicare dal poco che ce n'è rimasto. La fortuna incontrata da simile tesi è testimoniata dal suo perdurare, in forma più o meno inconscia, e dalla reviviscenza che ha registrato in talune modernissime teoriche degli elettronici.

L'altro atteggiamento rappresenta indubbiamente una maggiore maturità di giudizio nei confronti della musica, che abbandona la solita e banale funzione di esprimere pensieri ed affetti definibili in sensi verbali, tradotti non si sa tramite quale dizionario e con un processo di accentuazione sul pentagramma. Uno dei primi a mettersi sulla via di una più netta indipendenza musicale era stato Kant, che aveva intuito la piena autonomia della forma sonora rispetto a quella linguistica, definendo la musica come gioco di sensazioni auditive strutturate dall'elemento matematico. Ma una simile riduzione unilaterale dell'ufficio espressivo della musica, pur analizzata sotto un profilo di più impegnato rigore critico, portava alla conclusione che la musica è « piuttosto godimento che cultura » e, giudicata dalla ragione, si trova qualche gradino più sotto rispetto alle altre arti. Risultato insoddisfacente, che non convince di più nelle recenti riprese dell'assunto kantiano, tipica quella stravinskiana.

E fermiamoci qui, nella nostra rapidissima ricognizione, per tentare di fissare, nelle sue linee fondamentali e nel contesto di un più convincente quadro estetico, i caratteri dell'espressione musicale. Premesso che ogni arte è un sistema di segni attraverso i quali si manifesta il pensiero, pensiero che naturalmente — pur senza nulla perdere della sua concretezza — si adegua a caratteristiche e limiti di quei segni, possiamo affermare che l'idea musicale contiene in sé una pienezza di pensiero, espresso secondo una ben definita grammatica di suoni irriducibile a qualsiasi altro « sistema » artistico. Il pensiero musicale è tutt'altra cosa naturalmente dal pensiero letterario, o scultoreo, o filmico. Non è visivo

nè rappresentativo nè verbale, ma *fonico*. Il nodo del nostro problema sta tutto qui: nell'isolare ed accertare questa struttura netta e inconfondibile dell'idea musicale, liberandoci dalla suggestione di considerarla una rifrazione, un elemento aggiunto o peggio una fonte stimolante di immagini verbalmente pronunciabili. Se si entra nell'ordine di idee di accostarsi alla musica come ad un fatto espressivo da decifrare secondo il codice d'un suo preciso linguaggio, non si potrà non riconoscerne il profondo valore culturale, al pari delle altre arti « belle », respingendo la parziale interpretazione kantiana, che ha il torto di non prendere nella dovuta considerazione gli elementi tecnici, sensibili del linguaggio musicale (come del resto di quello pittorico). Una volta stabilito che il corrispettivo — nel campo dell'arte dei suoni — della *parola* letteraria, delle *linee* e dei *colori* pittorici, è l'*intervallo-nota* (ossia il suono nella sua relazione acustica, ritmica e timbrica con altro suono), e che esso rappresenta il mezzo per il raggiungimento, mediante adeguati organismi, dell'idea musicale, ci pare risulti chiara la estrema definitezza del linguaggio musicale, perfettamente compiuto e « intraducibile » non nel senso mistico-romantico ma in quanto appunto l'idea musicale risulta da un ordine di immagini auditive che non possono essere traposte in un differente linguaggio. Ecco così cadere, in tutta la loro genericità, certe critiche descrittivo-didascaliche purtroppo così diffuse. Ed ecco anche definito, nel suo ibridismo, qualsiasi tipo di musica vocale con testo. La musica, qui, rinuncia alla sua purezza e personalità d'espressione, per tentare una simbiosi colla parola. Ma risulta inevitabilmente che nella lirica, nel madrigale, nella romanza, nel lied, nel melodramma il significato poetico della parola viene sgretolato, per farsi puro elemento fonico o timbrico. Quel che conta, in simili generi contaminati, rimane pur sempre ed esclusivamente il linguaggio musicale, il quale solo può decidere dei raggiungimenti artistici.

* * *

L'incapacità a comprendere nella sua autonomia e nelle ragioni del suo strutturarsi, l'espressione musicale, e quindi la sua portata culturale, è a nostro avviso

una delle ragioni principali del distacco di tanta parte del nostro pubblico dalla musica. Vi è quindi una esigenza di stimolo e di educazione, di affinamento del gusto. Tutte cose che non si possono ottenere con un magico battito delle mani, ma mediante un'opera pazientemente e incessantemente distribuita — a cominciare dalle scuole — di iniziazione, di invito alla riflessione ed alla individuazione dei caratteri salienti di quel linguaggio.

In questa cornice ci sembra meriti una viva sottolineatura il ciclo di concertilezione dei solisti della « Città di Mantova », che — promossi dal Comune e dalla pre-Consulta giovanile — sono stati tenuti per gli studenti mantovani dal marzo al maggio. Questa serie di manifestazioni ha veramente rappresentato un contributo felice ed efficace alla diffusione della causa musicale, e lo testimonia immediatamente l'ampio consenso che ha saputo suscitare.

La sala di via Oberdan, teatro delle manifestazioni, ha registrato costantemente il tutto-esaurito, e se non ci si deve illudere troppo su una improvvisa quanto trascinate esplosione di passioni musicali, si può affermare senza tema di allontanarsi dall'obiettività che v'è stato un interesse sincero, una attenzione non occasionale, un inizio di discussione che apre nuove ed interessanti prospettive nel campo della politica culturale musicale cittadina. Questi risultati incoraggiano a proseguire, a cercare di promuovere contatti sempre più stretti e fecondi fra i giovani e la musica, e parallelamente fra la musica e le altre branche artistiche che concorrono alla formazione d'una viva ed unitaria coscienza culturale.

Oltre tutto, questa collana di concerti ha illustrato adeguatamente la possibilità di una più completa valorizzazione della Scuola « Campiani » — insegnanti ed allievi —, che costituisce un centro di formazione e di pratica musicale che ha il diritto e il dovere di mantenere più ampi e intensi rapporti con la comunità cittadina. L'Istituto rappresenta infatti uno strumento prezioso, troppo spesso inutilizzato, un complesso di mezzi umani e tecnici che progrediranno e daranno un apporto valido e tempestivo alla diffusione musicale nella misura in cui si darà loro il modo di esercitarsi in un collo-

quio aperto e continuo. E alludiamo qui specialmente all'orchestra, che potrebbe benissimo divenire (è un'idea che accarezziamo da tempo) un piccolo assieme stabile.

Non ci resta a questo punto, per meglio puntualizzare il livello e la portata del ciclo, che procedere a una breve cronistoria. Si è cominciato il 21 marzo, con un programma che comprendeva musiche di Giambattista Martini, Johan Sebastian Bach, Narciso Sabbadini (direttore della « Campiani ») e Camille Saint-Saëns. Puntuali e rigorosi nel fraseggio bachiano i solisti Rinaldo Rossi e Nando Salardi, espressivi nella cantabile e vibrante « Aria » del Sabbadini Antonio Lagasi e Omar Caprioglio. Quest'ultimo si è fatto poi applaudire in un episodio del « Carnevale degli animali » di Saint-Saëns, mentre al pianoforte Rossi e Salardi hanno sciorinato una tecnica brillante ed incisiva nella sua umoresca illusività.

Il 4 aprile secondo concerto. Impeccabile Rinaldo Rossi nel Concerto in fa minore di Bach, complessivamente buona la prova di Angelo Soliman (del Liceo musicale di Verona) nel Concerto per contrabbasso di Dittesdorf, calzanti e solide le esecuzioni di Antonio Lagasi e Nando Salardi nel Concerto in re minore per oboe e cembalo di Bach.

Una cordiale parentesi il concerto-saggio del 18 aprile, che ha il merito a nostro avviso di proporre il fatto esecutivo non più nella luce dello specialismo professionale ma in quello d'una volontà di apprendimento, d'un desiderio di conoscenza diretta ed « operante » alla portata di tutti, e quindi del pubblico che gremisce la sala. Senza dimenticare che viene offerta all'ascolto una antologia musicale particolarmente agevole ed accessibile, che fa da ottimo ponte all'ultimo « pomeriggio » del ciclo.

Che — il 16 maggio — proporrà tre brani settecenteschi (autori il Purcell, Vivaldi e Paradisi) e una densa composizione del Sabbadini: il « Concerto per due pianoforti, oboe e orchestra d'archi ». Solisti saranno nel concerto vivaldiano il violinista Toso, Rinaldo Rossi nel Concerto di Paradisi, mentre lo stesso Rossi, Lagasi e Salardi interpreteranno la composizione di Sabbadini.

*Come vedono
come non vedono*

Carducci in U.R.S.S.

Le prime traduzioni in Russia delle poesie di Giosuè Carducci risalgono agli anni 70 del secolo scorso.

«Studi sulla storia della letteratura di Giosuè Carducci», un volume a cura di L. J. Scepelevic', è del 1908.

Dobbiamo attendere però il 1950 per veder pubblicata, per la prima volta, una raccolta organica dei versi del Poeta tradotti da Igor Postupalskij.

Una nuova edizione di poesie scelte, ampliata e curata dallo stesso Postupalskij, con traduzioni sue e di altri, è uscita recentemente, accompagnata da uno studio critico che, con ogni probabilità, riteniamo essere tra i più validi scritti nell'URSS sul Carducci.

La raccolta, che va dai «Juvenilia» ai «Levia gravia», da «Satana» ai «Giambi ed Epodi», da «Rime nuove» alle «Odi barbare», da «Rime e ritmi» alla «Canzone di Legnano», è senza dubbio quanto di più completo, di più aggiornato si possa trovare attualmente nell'Unione Sovietica sul nostro Poeta.

Abbiamo tradotto integralmente lo studio di Postupalskij proprio per consentire al lettore di conoscere da quale angolo critico viene visto Carducci nell'URSS.

E' doveroso dire che abbiamo rilevato, pur senza modificarla, qualche inesattezza, e che alcuni passi della critica non ci trovano consenzienti. Ma non essendoci prefissi il compito di polemizzare e ribattere le tesi del critico sovietico, lasciamo al lettore ogni possibilità per un giudizio soggettivo e sereno. (VLADIMIRO BERTAZZONI)

Il più grande poeta italiano del secolo scorso, Giosuè Carducci, nacque il 27 luglio 1835 a Val di Castello, in provincia di Pisa. Suo padre, medico, membro d'una società segreta (la Carboneria), più d'una volta «patì prigionia e relegazione» per le sue convinzioni politiche; nello stesso tempo egli era fervente cattolico e cercava di educare in questo spirito anche suo figlio. Tuttavia la madre di Giosuè, donna d'avanguardia e colta, riuscì ad inculcare nel ragazzo sentimenti anticlericali i quali, col passare degli anni, si mutarono in una completa ostilità non solo nei confronti del papato ma della religione in generale.

Nel 1853 Carducci terminò il ginnasio a Firenze; continuò gli studi all'università di Pisa, ultimata la quale, nel 1856, occupò il posto di insegnante di lettere nella cittadina di San Miniato. Accusato di essere un libero pensatore, egli ben presto fu costretto a lasciare l'incarico, trasferirsi a Firenze e lì a impartire lezioni private.

Il moto rivoluzionario del 1859 a Firenze, che detronizzò il «gran duca» di Toscana, fu accolto dal Carducci con entusiasmo. Egli era preso dalla lotta popolare contro gli oppressori austriaci (che dominavano allora gran parte d'Italia e i loro servitori italiani. Ma in quel tempo moriva il padre di Giosuè e, il giovane studioso e poeta, si trovò a essere l'unico sostenitore della numerosa famiglia. Nello stesso anno, 1859, Carducci diventò professore di lingua greca al liceo di Pistoia, e, dopo un anno, fu chiamato ad insegnare letteratura italiana all'università di Bologna. Qui egli passò il resto della sua vita.

Carducci morì il 16 febbraio 1907. I

suoi funerali si trasformarono in una spontanea dimostrazione di amore popolare per il poeta e per l'uomo: oltre duecentomila persone seguivano il suo feretro.

L'opera poetica e teorica del Carducci fu profondamente popolare; sino alla fine della sua vita egli si fece sentire con discorsi e scritti politici, ebbe ideali e personali rapporti con molti uomini pubblici d'avanguardia del suo tempo. In gioventù Carducci scrisse tre poesie nelle quali esaltava i rappresentanti della dinastia Savoia, il re Carlo Alberto, quindi anche suo figlio Vittorio Emanuele, vedendo in loro erroneamente i capi del popolo italiano che combatteva contro gli austriaci, i francesi e i papalini. Il giovane Carducci magnificò quelle illusioni, le quali, allora, erano proprie a molti rappresentanti del movimento democratico borghese in Italia. Ma questi errori giovanili svanivano intorno agli anni '60 allorchè il poeta capì quale parte proditoria rappresentasse la monarchia. Da allora Carducci diventa repubblicano — ed era appunto il repubblicanesimo la base ideale dell'opera progressista del poeta.

I critici e i biografi reazionari del Carducci, ignorando il vero carattere della sua opera e i fatti più importanti della sua vita, molto volentieri parlano di una tardiva « riconciliazione » del poeta con la monarchia e con le sue forme liberali. Effettivamente Carducci scrisse poesie in onore della regina Margherita e nel 1890 accettò di essere senatore del regno, purtuttavia non ci sono motivi per esagerare il significato di queste titubanze del Carducci e considerarle come convinzioni conservatrici del poeta già inoltrato negli anni e pressochè al tramonto della sua esistenza; secondo un'immagine di A. V. Lunaciarskij, « il vegliardo come al solito tuonava di quando in quando e ogni volta la impudente fronte dei politicanti, dei ciarlatani e dei pedanti impallidiva, sentendo il ruggito del vecchio leone garibaldino ».

Negli anni giovanili Carducci condivise con Garibaldi la sua fede entusiastica nella giustizia e nella forza del popolo italiano che combatteva eroicamente nel corso di decenni contro l'invasore straniero e contro la reazione interna. Più tardi Carducci condivise con Garibaldi anche l'amarezza

di una vittoria incompleta: al posto di un'Italia repubblicana, per la quale in fondo avevano combattuto i patrioti, sorse una monarchia borghese-patronale che conservò al clero la propria influenza, ai feudali i loro privilegi e che andava spianando la strada al capitalismo. Garibaldi, pur nella contraddizione delle sue vedute, ebbe simpatie per la Comune di Parigi e definì la I^a Internazionale come « il sole dell'avvenire ». A sua volta Carducci, negli anni '70, entrò nella sezione italiana della I^a Internazionale. I biografi borghesi del Carducci, si sa, non mostrarono mai alcun interesse per questa tappa importante nella vita del poeta e passarono sotto silenzio le sue simpatie per il movimento operaio.

Carducci certamente non dovette godere di eccessiva stima presso le classi dirigenti se venne il tempo in cui appunto la critica borghese diede origine al « movimento anticarducciano ». Ma la popolarità di Carducci tra gli italiani era enorme e i suoi veri ammiratori furono le masse lavoratrici e gl'intellettuali d'avanguardia che, con gli anni, apprezzarono sempre più il loro poeta.

2

La prima raccolta di poesie di Giosuè Carducci (« Rime », 1857) passò inosservata: troppo evidente era l'imitazione nei primi tentativi del futuro maestro. Ma Carducci ben presto trovò una sua personalissima strada.

Nelle sue poesie del 1850/60, seguendo le tradizioni della poesia rinascimentale, egli esordiva come cantore di una percezione « pagana » del mondo e come acceso avversario non solo della chiesa cattolica, ma della religione cristiana nel suo insieme. La sua concezione « pagana » ed « anticristiana » del mondo, in definitiva materialistica, Carducci la espresse con molto coraggio nell'inno « A Satana » (scritto nel 1863 e pubblicato con uno pseudonimo nel 1865), inno, col quale ebbe inizio precisamente la sua fama di poeta. In questa poesia Carducci, servendosi dell'immagine di Satana come simbolo della « ragione vendicatrice », metteva sotto accusa il cristianesimo che per secoli aveva soffocato il libero pensiero e che era entrato in inconciliabili contraddizioni con il progresso materiale e spirituale dell'umanità. Non è difficile capire

quale larga risonanza abbia avuto quest'opera del Carducci nel paese dove ancora non era stato spezzato il potere temporale del papa, nel paese dove il più grande dei poeti rivoluzionari italiani della fine del XVIII secolo e inizio del XIX, Ugo Foscolo, conservava una fede incrollabile nel cattolicesimo, nel paese dove persino il teorico della « Giovane Italia », il repubblicano Giuseppe Mazzini, devotamente rispettava la religione cristiana; sua è la parola d'ordine: « Dio e popolo ».

Come irriducibile nemico del Vaticano, e talora come ateo combattente, il Carducci si mostrò anche ulteriormente tanto nei suoi limpidi versi lirici quanto nei suoi saggi e articoli. E a questa posizione il poeta restò sempre fedele, essendo fervido sostenitore di Garibaldi, il quale come è noto, affermò nella tarda vecchiaia: « ...In ogni mio scritto io ho sempre attaccato il pretismo... E cotesta ultima nera genia, gramigna contagiosa dell'umanità, cariatide dei troni, puzzolenta ancora di carne umana bruciata... ».

E nessuna argomentazione della fraseologia religiosa non muta il carattere ateo della creazione del Carducci il quale, persino sul letto di morte, sprezzantemente respinge qualsiasi riconciliazione col Vaticano e con la religione in genere.

« L'elemento essenziale della poesia del Carducci fu il patriottismo rivoluzionario. Tutto il resto scaturì da lì... Non è facile trovare chi abbia dimostrato, con la stessa forza del Carducci, quale schietta e nello stesso tempo ricca personalità possa avere un poeta-tribuno », scriveva A. V. Lunaciarskij.

La poesia rivoluzionaria di Giosuè Carducci comincia ancora dai « Juvenilia », per prevalere poi più chiaramente nella raccolta « Levia Gravia », nei « Giambi ed Epodi », nel libro « Poesie » e « Nuove poesie ». Più tardi nella poesia del Carducci avviene un certo scadimento, purtuttavia esempi di poesia rivoluzionaria non sono rari nelle « Rime nuove » e nelle « Odi barbare » apparse in tre edizioni separate del 1877, 1882, 1889. Infine esempi di tale poesia si incontrano pure nell'ultima raccolta « Rime e ritmi » del 1899.

Una parte rilevante di queste opere è ispirata alla lotta eroica del popolo italiano contro il potere temporale, « nemico del genere umano », del papa appog-

giato alla reazione feudale italiana e alla Francia di Napoleone III. Carducci fu il poeta non solo del popolo che combatteva contro il papato ma anche del popolo che lottava contro gli altri nemici che dilaniavano il paese. Per molti anni Carducci fu l'interprete delle aspirazioni alla libertà della piccola borghesia radicale, dei democratici intellettuali d'avanguardia e, parzialmente, della giovane classe lavoratrice italiana nelle sue lotte col papa e coi feudatari, nella lotta contro gli invasori stranieri.

Il poeta rivoluzionario dell'Italia non poteva non cantare Garibaldi, il popolare capo e condottiero. « Nella figura di Garibaldi l'Italia ha avuto un eroe dalla tempra antica, capace di compiere miracoli, che ha compiuto realmente miracoli », — scriveva F. Engels. Proprio in tale aureola eroica viene rappresentato Garibaldi nell'opera del Carducci. « Mai non pensammo forma più nobile d'eroe » — dice nei suoi versi il poeta facendo parlare Dante, rivolto a Virgilio e a Livio e con essi partecipando all'esaltazione di Garibaldi. Di una singolare popolarità godono pure ora in Italia per esempio queste poesie del « ciclo garibaldino » come « A Giuseppe Garibaldi », « Dopo Aspromonte », « A Giuseppe Garibaldi. 3 Novembre 1880 ».

Carducci pieno d'ammirazione per Garibaldi non fu tuttavia il cantore soltanto della sua gloria personale, per quanto pienamente meritata. Il nome di molti altri eroi del movimento nazionale di liberazione sono diventati immortali grazie alla poesia del Carducci. Nelle sue composizioni noi troviamo pregevoli poesie pel capo della « Giovane Italia » Giuseppe Mazzini, piene di alto pathos per i giovani eroi Eduardo Corazzini e Goffredo Mameli, strofe solenni per l'eroica morte di Giovanni Cairoli, sdegnosi accenti per la condanna da parte dei papalini di Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, o per la condanna, da parte degli austriaci, di Pietro Calvi ed in fine la poesia « Nel vigesimo anniversario dell'8 agosto 1848 » scritta in onore del popolo semplice che combatte, pieno di abnegazione e di eroismo, contro i nemici della patria proprio quando i rappresentanti della nobiltà e della grossa borghesia dimostrano la loro paura.

Il contenuto fondamentale dell'opera di Carducci, nella sua fioritura, era l'idea della liberazione e dell'unità d'Italia. Sotto questa spinta il poeta seppe parlare nei suoi versi non solo delle gloriose tradizioni dell'Italia garibaldina ma anche dei deboli sostenitori italiani del movimento di liberazione nazionale, dell'indecisione e della paura della borghesia, della sua mancanza di patriottismo. Carducci si interessò ripetutamente al movimento nazionale per la liberazione dei popoli che nel XIX secolo insorgevano contro il giogo straniero. Grande attenzione il poeta ebbe per i paesi balcanici e predanubiani i cui popoli più d'una volta si sollevarono contro la tirannide e l'oppressione degli Asburgo.

Nella poesia « Sicilia e la rivoluzione » Carducci esclamava:

..Su, da' monti Carpazi e la Drava,
Da la Bosnia a le tessale cime,
Dove geme la Vistola schiava,
Dove suona di pianti il Balcan!
Su, d'amore nel vampo sublime
Scoppin l'ire de l'alme segrete!
Genti oppresse, sorgete, sorgete!
Ne la pugna vi date la man!...

4

Carducci, come egli stesso ebbe a scrivere, si schierò sempre con gli oppressi! Lo sdegno del poeta non era rivolto soltanto contro i diretti nemici della sua patria ma anche contro coloro che l'avversavano astutamente mascherandosi di patriottismo e di amore per il popolo. Mentre attendeva alle odi e agli inni Carducci si interessava nel contempo alla satira e denunciava quella menzogna sociale che sempre più chiara si rivelava al poeta nella misura in cui si andava compiendo il processo dell'unificazione del paese. Egli era stato testimone degli sforzi eroici del suo popolo che aveva cacciato gl'interventisti francesi e gli austriaci, che aveva liquidato il governo papalino. Ma il poeta vedeva che la grande borghesia e i circoli dei nobili-latifondisti arrivati al potere tradivano gl'interessi nazionali del popolo ed egli, ubbidendo al dovere patriottico, sempre più raramente attendeva alle odi e agli inni, lavorando con sempre maggior insistenza attorno alle poesie nelle quali denunciava i nemici del popolo italiano.

Carducci diventò uno dei più eminenti poeti satirici italiani. Nel « Canto dell'Italia che va in Campidoglio », scritta per la presa di Roma del 1870, il poeta derise il falso patriottismo delle classi dirigenti, le quali, nel periodo della lotta di liberazione nazionale, avevano più paura dei garibaldini-repubblicani che degli invasori austriaci. Piena di dolore e di sdegno è la poesia « Per il quinto anniversario della battaglia di Mentana » indirizzata contro la grande borghesia che approfittava dei frutti delle lotte popolari. Non poco sarcasmo vi è nella poesia indirizzata « A certi censori ». Carducci dice che la sua musa non è una Maddalena pentita senza balsamo da spalmare le piaghe purulenti; il poeta si beffa dei vaniloquiosi e degli ipocriti i quali ciarlano su ogni tema elevato ma non hanno il coraggio d'insorgere contro la tirannide e tacciono la vergognosa realtà.

Il pensiero del Carducci, che tra gli schiavi e i tiranni ci sarà pace soltanto quando la morte metterà fine alle dispute, trovò la sua espressione in tutta una serie di composizioni nelle quali il poeta glorificò la lotta dei popoli per l'indipendenza del loro paese, (« Sicilia e la rivoluzione »); esso poi risuonò nelle poesie che parlavano dell'abisso che divide gli sfruttati dagli sfruttatori. Sono tipiche le poesie: « Per raccolta in morte di ricca e bella signora » e « Carnevale ». Nella prima, Carducci descrivendo la morte di una giovane e ricca signora dice che egli conosce altri dolori, altre sofferenze, diverse da quelle di cui scrivono i poeti lacrimosi — lo spettacolo della morte nelle famiglie povere e affamate dei miseri lavoratori, i quali non hanno tempo per le lacrime, nè diritto all'amore. In « Carnevale » il poeta disegna un chiaro quadro del contrasto fra il mondo della ricchezza e quello della miseria. Indubbiamente Carducci, in queste poesie, quasi parafrasa poeticamente la celebre esclamazione di Garibaldi che diceva di aver sognato nella sua vita un'Italia diversa.

Sul limitare quasi delle « Rime nuove » e delle « Odi barbare », Carducci scrive poesie dedicate alla prima rivoluzione della borghesia francese come: « Per il LXXVIII anniversario della proclamazione della Repubblica francese » o il ciclo di sonetti « Ça ira ». La lettura di queste

poesie involontariamente ci ricorda « La Marsigliese ». I versi del Carducci, che nutriva profonda venerazione per il popolo rivoluzionario che abbattava il mondo feudale, restano ancora ai nostri giorni bellissimi esempi di poesia rivoluzionaria.

Dopo la pubblicazione dei versi su Valmy, che avevano suscitato un'ondata di indignazione negli ambienti reazionari per una simile glorificazione dei tempi della dittatura giacobina, Carducci completò il quadro con le sue repliche polemiche. Rispondendo a un critico indignato che lo accusava di essere un « sanguinario », il poeta scriveva: « Les aristocrates on les pendra: male, male, male, senza dubbio. Ma l'onorevole M. T. voglia un po' contare le rivoluzioni sociali, politiche, religiose, che passarono senza vittime. Ahimé, tutta la storia umana è una orribile marea di sangue e la corrente che vi passa in mezzo più rapida, più profonda, più nera è di quello versato dai re, dai nobili, dai preti pur fuori della guerra guerreggiata ».

5

La poesia di Carducci è una poesia sempre profondamente convinta. Il poeta con disprezzo si comportò verso ogni forma di misticismo, formalismo, estetismo, verso la complicatezza d'un linguaggio studiato che allontana la poesia dal popolo. In verità, nei versi delle ultime raccolte (Odi barbare, Nuove odi barbare, Rime e ritmi), l'alto pathos della poesia civile del Carducci è parzialmente indebolito. Su queste ultime creazioni del poeta furono scritte da parte della critica reazionaria non poche sciocchezze. Approvando e incensando ipocritamente Carducci, i critici reazionari — in quei casi in cui non si sentivano di criticare apertamente « il poeta da comizio » — cercavano di interpretarlo come un maestro che, come si dice, avesse trovato definitivamente se stesso nel nuovo classicismo, nella poetica ammirazione dell'antichità, innamorato del paesaggio e della lirica intimistica e per giunta divenuto sostenitore della « bellezza pura », « dell'arte per l'arte ».

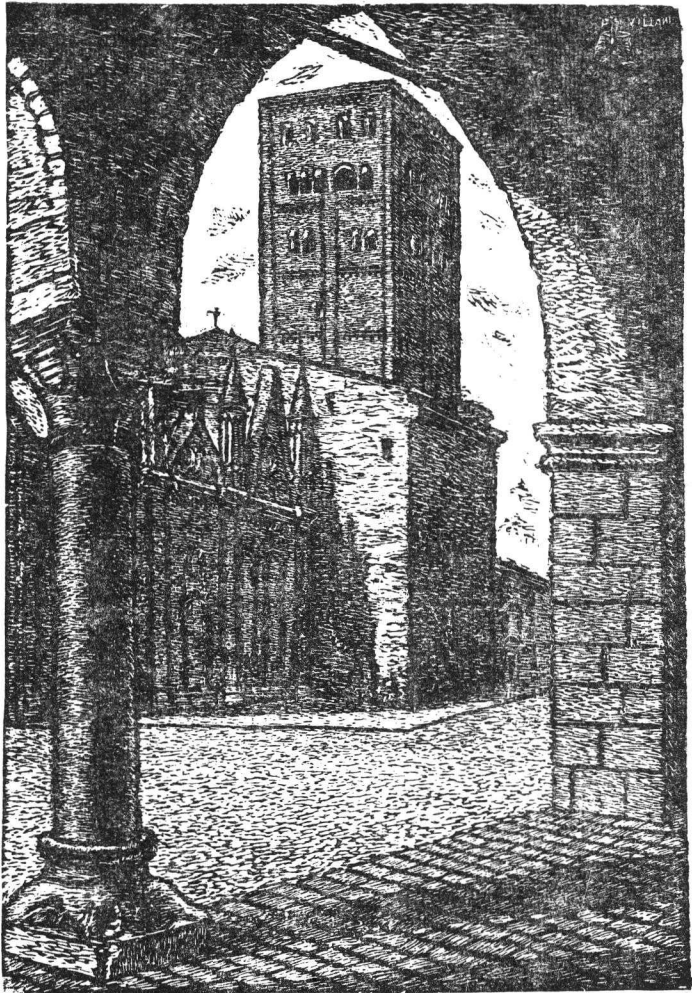
Effettivamente nei versi del Carducci degli anni '70-90, scritti sotto l'evidente

influsso della poesia antica, con l'impiego originale delle sue forme, l'antica tematica e persino isolate antiche esemplificazioni, occupano un posto insignificante. Al contrario, in questa serie di poesie prevale il materiale attinto alla contemporaneità o al Rinascimento. Senza dubbio con grande maestria Carducci creò nelle sue « Odi barbare » una serie di poesie nelle quali nuovamente costrinse a cantare le voci dei grandi lirici della antichità, ma tali versi stilizzati in definitiva non sono fondamentali negli ultimi libri del poeta. Più importanti e originali, occorre riconoscere, sono i componimenti che il Carducci scrisse coi convenzionali metri antichi (solitamente senza l'impiego della rima), nei quali sono collocate in primo piano le personali emozioni del poeta e gli avvenimenti del medio evo o del Rinascimento o gli avvenimenti politici dei tempi moderni. Nei suoi versi « antichi » Carducci sapientemente « si muta » nell'antico pagano, e allora davanti a noi rivive Orazio, amante della patria (Alle fonti del Clitumno), sia che il poeta volga lo sguardo ai grandosi avvenimenti storici dell'antichità raffrontando il passato col presente e il futuro (poema « Alessandria »), sia che infine rappresenti la vita contemporanea sullo sfondo dei resti intatti dei monumenti romani (Dinanzi alle terme di Caracalla).

Nelle « Odi barbare » e nelle raccolte successive sono soprattutto interessanti i bellissimi versi del poeta su soggetti medioevali e rinascimentali. Carducci continua a ricostruire poeticamente luminosi quadri della storia popolare riandando ai tempi della costituzione della nazione italiana, della lotta dei Comuni col papato, coi grandi feudatari e con le rapaci pretese degli imperatori germanici. Ancora una volta ritornando ai temi dei suoi libri giovanili, Carducci aiutò i lettori a sentire profondamente lo spirito eroico del Rinascimento celebrando i fondatori dei Comuni e portandoli a esempio del valore civile ai suoi contemporanei (« Canzone di Legnano »).

Sino alla fine della sua vita Carducci restò il cantore del movimento di liberazione nazionale, il poeta della generazione garibaldina. (IGOR POSTUPALSKIJ)

(Traduz. di Vladimiro Bertazzoni)



CITTÀ A TEATRO

Note di
Giuliano Parenti
Fernando Trebbi
Mario Artioli

“Chi ha paura di Virginia Woolf?», di Albee

Fare un discorso su un testo teatrale e soltanto sul testo, mi pare operazione incompleta e presuntuosa. Un po' come parlare della forma separatamente dal contenuto e viceversa, come discutere sui primi venti versi d'una poesia di quaranta. E poichè in teatro la seconda metà della poesia si legge in palcoscenico, non mi riesce di prescindere dalla rappresentazione non tanto intesa nelle sue dimensioni interpretative, quanto invece come collaudo in cui pregi e difetti prendono una consistenza misurabile quasi scientificamente.

Così, globalizzate, le osservazioni su «*Chi ha paura di Virginia Woolf?*» di Edward Albee fatte durante lo spettacolo al Teatro Sociale di Mantova, mi portano ad alcune personali constatazioni: si tratta di una commedia di successo, scritta con incredibile abilità ed istinto scenico ma «giocata», più che strutturata, e velleitaria, più che originale. Irritante in definitiva.

Analizzando il successo e le probabili ragioni che l'hanno determinato, sono tentato dal preferire subito quella più pacifica anche se più banale. Alludo ad una sorta di scurrilità ad alto livello per cui si deve riconoscere ad Albee il merito di aver intuito che un certo pubblico «bene» (quello che ordinariamente, o meglio occasionalmente, riempie i teatri) nella misura in cui è insoddisfatto e mancante di solide mete e prospettive, coltiva volentieri il gusto per l'aberrazione raffinata e l'alibi delle conclusioni paravento. E dopo aver aggiunto la curiosità alienante che suscita il giovane autore, visto come «enfant terrible made in USA» e benedetto a piene mani da quel santone del sesso che è Tennessee Williams, mi pare interessante considerare, sepre in tema di espedienti al servizio del successo, un risvolto dal contenuto psicologico forse più decisivo ed amorale.

E' certamente vero che lo spettatore, dal momento in cui si siede sulla poltrona, si pone in uno stato di disponibilità e per il fatto stesso che spera di divertirsi ricerca attivamente, anche se inconsciamente, le ragioni che gli consentano di identificarsi con i protagonisti.

A questo proposito i quattro coniugi offrono subito, con il loro reciproco ed atroce, anche se tecnicamente divertente, streap-tease morale, l'occasione propizia, ma non direi che forniscono allo spettatore la possibilità d'un riconoscimento nella finzione scenica del proprio accaduto. Lo invitano, se mai, a fruire d'un accadibile certamente morboso e segreto nel suo sub-cosciente.

Come dire insomma che l'identificazione non avviene sul piano di verità che vibrino per forza di convincimento, ma su pessimi e fin troppo comodi lati della natura umana quali il cinismo ed il masochismo. Nell'un senso o nell'altro lo spettatore è come sollecitato ad ingigantire e ad occuparsi delle frustrazioni eventualmente presenti nel proprio rapporto coniugale o anche fuori di questo rapporto, ma che in quest'ambito volentieri si riacutizzano. (Che Albee abbia fatto un'indagine motivazionale sul pubblico prima di confezionare il suo spettacolo?). Ho detto commedia velleitaria più che originale. In effetti la trovata artistica si fonda sull'invenzione di un figlio, ovvero sul tentativo

non riuscito di ingannare l'assurdo reale fino al ristabilimento, senza infingimenti, della naturale impotenza dell'uomo. La «pirandellata» mi pare evidente, ma sarebbe un peccato veniale, del resto comune a molto teatro moderno, se riuscisse abbastanza significante. Forse le tesi di Pirandello, non sempre solide, riuscivano a convincere perchè circolavano su veicoli solidissimi che avevano nome umanità e partecipazione: Pirandello era un uomo, uno di noi, e lo faceva sentire persino nelle sue costruzioni più fredde. Esportato oltre Atlantico come carne fresca, ci ritorna come bollito nel brodo di Freud, del matriarcato e d'una civiltà occidentale che va in pezzi per chi in pezzi ha mandato il proprio mondo morale e con i frammenti fabbrica statue alla moda per quel salotto letterario che è il teatro del nulla.

Prima che il sipario si chiuda riecheggiano per l'ultima volta i versi della canzoncina: Chi ha paura di Virginia Woolf? e la protagonista, costretta di forza a vivere nella realtà, senza fantasmi, risponde «Io George, io ho paura di Virginia Woolf». E intanto mi veniva da pensare che forse neanche Albee ha mai avuto paura di Virginia Woolf. Non può avere tempo di avere paura, deve scrivere commedie di successo, incassare diritti e sperare, sono parole sue, «*in una lunga e soddisfacente vita nel teatro*».

E, per quanto ci riguarda, anche noi abbiamo molte cose importanti da fare. -

GIULIANO PARENTI

[Edward Albee, *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, Bompiani, Milano].

“Per il resto tutto bene,, di Artioli e Parenti

Lo spettacolo recentemente allestito dalla Campogalliani, su un copione di Mario Artioli e Giuliano Parenti, è stato costruito attorno all'idea di una carrellata, attraverso gli ultimi cinquant'anni della nostra vita nazionale, che, partendo dalla prima guerra mondiale, arriva fino

ai fenomeni tipici della società contemporanea: la questione delle frodi alimentari, la mafia, il neocapitalismo, l'oligopolio, l'integrazione industriale e la sterilizzazione delle coscienze (V. episodio finale della *BABBONA*), dopo essere passata per la crisi dello stato liberale, il fascismo, la seconda guerra mondiale, la resistenza, la caduta della monarchia, la repubblica, la ricostruzione, gli aiuti americani (compresi i missili a testata atomica).

La rappresentazione — pur suscitando non poche perplessità sia all'interno, nell'opinione di alcuni componenti della stessa filodrammatica, sia all'esterno, nei giudizi di certo pubblico e di certa critica — ha riscosso tuttavia un grosso successo di partecipazioni. Ed è per questo, almeno, che, al di fuori di ogni commento sterilmente denigratorio (v. Resto del Carlino), o superficialmente comprensivo (v. Gazzetta di Mantova), pare necessario farne oggetto di un discorso possibilmente argomentato.

Anzitutto occorre dire che la Campogalliani pensava da tempo alla possibilità di mettere in scena uno spettacolo per le scuole e pare probabile che la rappresentazione in questione abbia voluto un po' rispondere, tra le altre, anche a questa vecchia idea. Se così stanno le cose, mi pare che lo spettacolo per le scuole non potesse sperare in una più lodevole scelta di argomenti. Allestire una rappresentazione che racconti, sia pure in maniera divertente, certe vicende della nostra patria storia e soprattutto quelle, mai abbastanza conosciute, del famigerato ventennio, è cosa estremamente utile per una popolazione scolastica come la nostra (ma solo per quella?), cui le notizie in proposito vengono ancora impartite con grande parsimonia e spirito di comprensione. Ma, com'è risaputo, ogni discorso fatto sul ventennio non manca mai di suscitare delle perplessità. E le prime perplessità nacquero all'interno della filodrammatica, nell'animo di coloro che ritenevano di non poter presentare, a teatro, uno spettacolo che facesse sul fascismo un discorso «co sì di parte».

Di qui, e si tratta del secondo punto di questa premessa, il compromesso, le difficoltà di realizzazione, i rimaneggiamenti.

Questo l'ho detto per arrivare all'ipotesi che il « recital », così caratterizzato, non si trova forse nelle condizioni migliori per sostenere una analisi severa. Ciononostante, mi pare se ne possa parlare con profitto, dal momento che, pur con i limiti che diremo, il « recital » rappresenta un avvenimento interessante e un'idea di spettacolo che meriterebbe di avere qualche seguito. Ma veniamo pure ai limiti.

Il lato più debole del recital mi pare stia, soprattutto, nelle relazioni che si stabiliscono tra i testi d'autore, da una parte; gli sketches, le ragazze annunciatrici, le lettere alla « Cara Elisabeth », le diapositive, dall'altra. Ciò è dovuto evidentemente al fatto che gli autori hanno voluto superare l'anonimia di uno spettacolo basato solo sulla recitazione dei testi (come pure sarebbe stato possibile mediante una regia intelligente), per dare al copione una impronta più personale ed anche, probabilmente, una maggiore varietà alla rappresentazione. Ma l'intenzione, se pure buona, li ha costretti a correre tutti i pericoli delle slegature e delle difficoltà di amalgama che la regia ha poi, a mio avviso, notevolmente accentuato almeno in qualche parte. Così, ad es., la voce fuori scena — quella che legge le cartoline scritte dal professore alla « Cara Elisabetta » — risulta piuttosto « radiofonica », nonostante l'impegno del bravo Palmierini che ha fatto del suo meglio per ridurre questa sgradevole sensazione ampiamente avvertita anche dal pubblico. Inoltre la colonna sonora interviene poche volte a proposito e le diapositive si sovrappongono spesso al testo senza divenirne parte integrante il che dipende, probabilmente dal fatto che la « diapositiva », come elemento in sè, è priva di caratteristiche « teatrali » e pertanto difficilmente riesce ad entrare a fondo in un determinato contesto. Ciò non esclude comunque che le diapositive di Sermidi siano sembrate, dal punto di vista grafico e pittorico, abbastanza notevoli, come del resto anche altri hanno rilevato.

Ma, tornando al non risolto contrasto di cui si diceva, mi pare che esso risulti largamente evidente dal confronto tra « l'impegno » dei testi — Brecht, Eluard, Hikmet, Calamandrei, ecc. — e la « banalità » di certe vignette — ad es. quella

sulla repubblica — che spesso ne vanificano il significato.

Per di più anche la resa teatrale, registica, degli stessi testi non è sempre felice. Si vedano ad es. Brecht (La donna del soldato), Petrolini (I salamini e Nerone), Locchi (La sagra di S. Gorizia). Per contro ve ne sono altri resi in maniera apprezzabile, com'è il caso di Hikmet (Nevica nella notte), Calamandrei (A Kesslerling), Brecht (Ninna nanna), Eluard (Libertà).

Ma dove nasce questo contrasto? Secondo me da due elementi. Anzitutto c'è il fatto che « *Per il resto tutto bene* » sta in mezzo tra il « recital » e lo spettacolo senza mai risolversi nell'uno o nell'altro, oppure, il che è peggio, risolvendosi, a seconda dei casi, ora nell'uno, ora nell'altro.

In secondo luogo c'è la preoccupazione, nata forse in sede di realizzazione, di ammorbidente certi contenuti ideologici imprimendo allo spettacolo un andamento « ondulatorio » che passasse dal serio al faceto, facendo sì dell'antifascismo, ma senza dimenticare di concedere spazio al divertimento, forse più che alla riflessione, magari anche con delle trovate che finiscono spesso nell'avanspettacolo. Questo è il caso di alcune scene come quella, già ricordata, che descrive il passaggio dalla monarchia alla repubblica, oppure l'altra del buon uomo romagnolo costretto dalla moglie a modellare la sua vita su quella del Duce. Più o meno dello stesso genere sono inoltre l'episodio dei due fascisti, il milanese e il veronese, quello degli sposini, quello dell'industriale dell'olio, quello della statua della libertà e qualche altro ancora.

Un terzo elemento che probabilmente ha contribuito a gettare alcune ombre su certe parti della rappresentazione viene direttamente dalla regia. Diciamo subito che il compito della regia era difficile, ma diciamo anche che dove i testi sostenevano lo spettacolo — Libertà, Ninna nanna, a Kesslerling, Nevica nella notte, la BABBONA — tutto sembrava a posto al contrario invece di quando erano i testi ad avere bisogno di essere sostenuti. Senza dire di quelli — La marcia dei vitelli, La donna del soldato, ecc. — che sono stati, a mio avviso, resi piuttosto male.

Queste, in conclusione, le osservazioni

che mi è sembrato di poter fare attorno al « recital-spettacolo », i cui difetti dipendono, almeno in larga misura, dalle difficoltà che il genere stesso propone e non si possono certo indicare, come s'è fatto, nella posizione ideologica dove sta invece il suo punto di merito più evidente. L'aver fatto in modo che un pubblico disabituato assistesse, divertendosi, ad una rappresentazione così densa di idee e di posizioni morali assunte da eminenti uomini di cultura nei confronti di certi episodi della nostra storia, non è cosa di poco conto.

Il successo di « cassetta » se così si può chiamare — pur obbligandoci ad un esame severo delle ragioni per cui il pubblico ha frequentato ed apprezzato lo spettacolo — dimostra che esiste, anche nella nostra città uno spazio sufficiente per iniziative di questo genere. Uno spazio insomma nel quale la filodrammatica può sperare di intervenire ancora con esiti estremamente utili anche per quelle esigenze di successo che non possono ovviamente essere considerate secondarie rispetto alle sue finalità. Chi dunque non riusciva a vedere la opportunità del « recital » anche da questo punto di vista, oltre che da quello dei contenuti, ha avuto torto.

Per noi, è chiaro, l'iniziativa è stata, e rimane, valida soprattutto in ragione delle intenzioni che gli autori hanno voluto realizzare.

FERNANDO TREBBI

“ In alto mare „ di Mrozek

E' passato da poco tempo anche per la nostra città lo spettacolo che il teatro stabile di Bologna, per la regia di Vito Molinari ha realizzato da due pieces di Slawomir Mrozek: "La polizia" e "In alto mare". Se « La polizia » a quanto ci risulta, era assolutamente inedito, il secondo atto della serata era già stato proposto, con minori mezzi e minore diffusione, dalla compagnia semiprofessionistica del Teatro del

Globo per la regia di Roberto Ciulli Chentres, a Milano e dalla compagnia di dilettanti « La Fronda » di Torino al festival degli atti unici ad Arezzo nell'estate del 1963.

Nulla sappiamo della edizione milanese ma abbiamo avuto la felice ventura di assistere alla rappresentazione dei dilettanti torinesi e dobbiamo dire, per onore del vero, che allora l'atto unico del giovane autore polacco ci era piaciuto assai. Ed era piaciuto anche al pubblico che aveva applaudito senza cortesia ma per schietto divertimento. Casacci, il regista del gruppo, aveva, per usare il suo vocabolo, « italianizzato » il testo: la sostanza rimaneva la stessa ma i personaggi della commedia erano divenuti riconoscibili ed attendibili anche per uno spettatore italiano estraneo al particolare clima del disgelo polacco post-stalinista, al contesto storico e politico di una nazione, per evidenti ragioni, assai lontana dalla situazione culturale dell'occidente.

Per spiegarci, diremo che il « naufrago grosso », ad un certo momento della piece, precisamente quando viene concertata la propaganda elettorale per stabilire quale dei tre naufraghi debba essere mangiato, intonava, impettito sulla sedia che fungeva da palco, un discorso per molti aspetti simile: la veemente oratoria, la scansione martellata delle parole, ad uno dei tanti che i nostri padri hanno avuto la disgrazia di ascoltare dalla bocca di Mussolini; lo stesso « grosso » aveva inoltre un servitore assai italico, mentre il naufrago medio che si associa al primo per lo scopo manducatorio di cui si è detto, con la insistenza del vocabolo « figliuolo », diventava il tipico rappresentante di una altrettanto tipica categoria di nero-vestiti, attenta però, straordinariamente attenta, ai problemi dell'anima. Si aggiunga al tutto un postino che parla siciliano ed avremo un quadro completo delle contorsioni del povero Casacci.

Detto questo ci pare di essere assai bene addentro al tema che ci siamo proposti: le ragioni di uno spettacolo siffatto e la pretesa di inserirlo in un giro programmato della provincia.

Vito Molinari, regista assai preparato, ci è parso al confronto della allegra goliardia dei dilettanti torinesi decisi a cavar fuori da un testo quello che essi vole-

vano e non l'autore, a strumentalizzare quindi un prodotto artistico, un tantino freddo ed eccessivamente scrupoloso, attento a ragioni di correttezza registica (Mrozek insiste, nella prefazione della edizione italiana delle sue opere, sulla necessità di non mutare una virgola del testo), cadendo, è il caso di dirlo, in un esercizio di bella calligrafia che lo scarso e infreddolito pubblico non ha saputo apprezzare. Un discorso sulla dittatura, alla maniera di Mrozek, tragedia da noi sofferta e superata, necessitava di ben altro talento e di ben altro vigore, nè qui si vuole ovviamente proporre un confronto inimmaginabile con Brecht, ma piuttosto mettere l'accento sullo scarso interesse che Mrozek ha saputo suscitare, anche solo a carattere epidermico come fu ad Arezzo, sulle manchevolezze, le lacune, le incertezze palesi del giovane polacco e anche, avanziamo l'ipotesi, sulla sua eccessiva urbanità.

Chi dice che in Polonia ha avuto un grosso successo dice una cosa facilmente compatibile con l'insuccesso in Italia e non come vorrebbe, contraddittoria, il clima della distensione e della coesistenza pacifica non ha certamente pianificato decenni di incomunicabilità, di ostile silenzio tra la cortina di ferro e l'occidente. Colpevole del suo insuccesso non è certamente Mrozek, nè il suo scarso talento teatrale ma piuttosto un ritardo di informazioni che rende « In alto mare » un testo già fruito da molti anni, vecchio se pure appena scritto, dallo spettatore italiano.

Uno spettacolo dunque, impopolare, possibile di lettura e dibattito in sedi meno immature della provincia lombarda, a livello di club culturale o di salotto che si picca di interessi archeologici, ma non di vasto ed indifferenziato pubblico di provincia. Non è stato certo un bel servizio quello che il teatro Stabile di Bologna ha fatto alla causa del teatro o, per lo meno, non ha valutato, nella migliore delle ipotesi, a sufficienza l'importanza che deve avere una serata a teatro per gente che di teatro non si interessa se non per via di attori e di attrici.

Noi crediamo che Slawomir Mrozek, vivendo in Italia, potrà darci dei risultati più apprezzabili della sua sottile vena di umorismo, del suo gusto notevole del pa-

radosso, della sua risentita, ma troppo urbana, coscienza sociale. Craig, Pistilli e Matteuzzi, con la loro scarsa preparazione, l'aria di sufficienza del grande attore che grande non è, la recitazione approssimativa, hanno contribuito in misura notevole se non determinante a far naufragare uno spettacolo che per lo meno sul piano del gusto e del divertimento poteva reggere, come abbiamo sperimentato ad Arezzo. Molinari, per troppo civismo, è caduto nella anonimia di una lettura acritica del testo che, tuttavia ci pare di poter riproporre al lettore meno distratto, nelle edizioni Lerici, così che possa, fuori dallo snaturamento felice della « Fronda » e dal distaccato rigore della Stabile di Bologna, mettere le cose al punto giusto e collocare Mrozek dove merita, dopo tanta confusione.

MARIO ARTIOLI

[Slawomir Mrozek, *In alto mare*; Lerici, Milano].

“La polizia”, di Mrozek

In un ipotetico paese a regime dispotico, la mancanza di prigionieri politici mette improvvisamente in crisi la stessa ragion d'essere di un pesante apparato poliziesco e induce il direttore delle carceri ad intraprendere una complicata azione di provocazione in virtù della quale egli si trova ben presto implicato, unitamente ai suoi dipendenti e alla figura di un alto generale, nella accusa di cospirazione contro il governo.

Questa in sostanza l'occasione scenica da cui Mrozek trae uno spettacolo comico-satirico, pieno di assurde situazioni e di imprevedibili sviluppi che portano la vicenda verso il parossistico episodio finale in cui il generale, il direttore e i relativi sottoposti si accusano e si arrestano a vicenda, tutti presi dalla ridicola smania di rendere un servizio al regime, ma in realtà incapaci di sottrarsi al meccanismo delle denunce e delle delazioni che essi stessi hanno messo in moto.

Il lavoro — pur manifestando le indub-

bie capacità teatrali del suo autore — ci ha lasciato piuttosto perplessi circa la possibilità di scoprire nella rappresentazione dei meriti e dei pregi che vadano oltre le funamboliche, imprevedibili, e anche gratuite, soluzioni ormai caratteristiche di certo teatro cosiddetto d'avanguardia. Le ragioni per cui lo stesso Molinari, nelle sue note di regia, insiste nel dire che Mrozek rifiuta l'etichetta di « modernità », di « sperimentalismo » e probabilmente di « avanguardia », ci rimangono, di conseguenza, piuttosto oscure. E nemmeno ci è chiara la affermazione fatta, in occasione del dibattito sui due atti rappresentati, dal direttore dello Stabile di Bologna circa la opportunità di mettere in scena il lavoro di Mrozek per la sola ragione che di questo autore se ne parlava in Italia già da molto tempo.

In realtà il teatro di Mrozek sembra far parte in maniera evidente di una produzione, quella sviluppatasi in Polonia dopo la destalinizzazione, che per la sua volontà di reagire all'asfissia del precedente schematismo si trova notevolmente esposta alle suggestioni della avanguardia e di certe esperienze formalistiche dell'arte occidentale. E a questo proposito non è priva di significato l'osservazione da qualcuno fatta che « i precedenti del teatro di Mrozek possono persino ritrovarsi nello sperimentalismo polacco alla vigilia della seconda guerra mondiale ».

Del resto la tendenza allo sperimentalismo e all'avanguardia è comune a molte forme dell'arte, diciamo così, orientale e non solamente al teatro; basta pensare, per convincersene, a certi esiti cui sono giunti il cinema e le arti figurative in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, ecc. Si può essere nel vero, credo, dicendo che la lunga assenza di una seria tradizione di libertà nel fatto della creazione artistica e il prevalere di schemi logori e mai rinnovati, sono stati determinati nel fare in modo che gli artisti della sfera sovietica si sentissero più che mai portati, dopo il « disgelo », dall'esigenza di tentare forme sempre nuove attingendo spesse

volte al bagaglio di esperienze dell'arte occidentale.

Mrozek — pur con le dovute approssimazioni di tempo, luogo, cultura e tradizione — rientra abbastanza bene, mi pare, in questo tipo di atteggiamento. La satira, l'illogicità, la confusione, l'irriverenza che si notano ne « La polizia » fanno evidentemente da contrappeso alla agiografia, alla logica, all'ordine, all'ossequio tipici di una condizione politica che nella mente dell'autore è certamente presente e ben identificata.

Tuttavia è necessario osservare che la critica di Mrozek nei confronti della dittatura risulta alla fine piuttosto inconsistente. Chi assiste allo spettacolo rimane infatti maggiormente preso dal funambolismo della vicenda e dalle comiche complicazioni del costruito che non invece dalla necessità di riflettere sulla situazione presentata dall'autore. Il contenuto e il significato della rappresentazione rischiano insomma di passare in seconda linea nei confronti del divertimento e dello spasso. Per non dire poi del fatto che il frenetico susseguirsi delle trovate e dei colpi di scena finisce spesso per saturare lo spettatore provocando noia e stanchezza. A tutto questo, bisogna dirlo, contribuisce in misura notevole la regia di Molinari. Egli infatti non avrebbe tolto niente alla comicità del testo se avesse dato allo spettacolo uno svolgimento più controllato e, consentendo un dialogo più disteso, avrebbe lasciato maggior spazio alla sottolineatura dei significati e alla riflessione del pubblico. Questa del resto doveva essere l'impronta da dare alla messa in scena, se è vero, com'è stato detto, che Mrozek, abbandonando il forzoso schematismo ideologico ed estetico delle opere precedenti al « disgelo », non ha inteso abbandonare i compiti educativi che il teatro polacco si è voluto assegnare.

FERNANDO TREBBI

[Sławomir Mrozek, *La polizia*; Lerici, Milano].

SCHEDE

di Fernando Trebbi
Enzo Zelati
Anna Benetti
Simona Ghirelli
Irene Ferrero

«Marxismo ed estetica in Italia», di Rocco Musolino (Ed. Riuniti)

«Non preoccupa Della Volpe, preoccupano i dellavolpiani». Così Vittorio Saltini chiudeva, sull'*Espresso*, la sua recensione al libro di Rocco Musolino «*Marxismo ed estetica in Italia*». L'affermazione, per la verità un po' sfacciata, non è priva di fondamento e trae origine dal legittimo sospetto che gli studiosi marxisti, non sappiano muoversi, nel campo della estetica, se non secondo posizioni monoliticamente definitorie. Da qualche tempo infatti i critici marxisti, non tutti ovviamente, hanno ravvisato in Della Volpe il fondatore di una estetica modernamente materialistica, accorgendosi, nel contempo, della insostenibilità e contraddittorietà di molte posizioni finora difese da Lukács. Questa tendenza, ormai diffusa perfino nell'ambito della critica cinematografica (v. Lino Micciché in *Filmselezione* n. 19-20), è presente anche nel volume di Musolino che si compone di saggi già pubblicati, come l'autore avverte,

sulle riviste *Il Contemporaneo*, *Società*, *Il Verri*. Tra questi ve ne sono alcuni più interessanti di altri e sono quelli rispettivamente intitolati: *La problematica estetica di Galvano della Volpe, Apunti su una questione marxiana, Sul « caso » Balzac*.

In questi saggi, ma anche nei rimanenti, il cavallo di battaglia è sempre Della Volpe e il bersaglio è (quasi) sempre Lukács. Al filosofo ungherese vengono rimproverate soprattutto due cose: 1. Il fatto di concedere troppo ad influenze hegeliane e perfino romantiche («Vero è che Lukács, nel tentativo di convalidare materialisticamente la tesi di un Balzac bifronte, reazionario-progressista, tende ad esaltare hegelianamente la potenzialità espansiva del contenuto storico-reale nel processo artistico, venendo così a contrapporre ad un soggettivismo estetico di tipo idealistico-crociano un oggettivismo estetico di tipo idealistico-hegeliano, senza uscire con ciò dal gioco metafisico della ipostasi»); 2. Il fatto di non aver saputo applicare un metodo di indagine rigorosamente scientifico (= estetico), esercitando una critica più politica che estetica, la quale, anche quando perviene a risultati concreti e condivisibili, lo fa per vie che non sono quelle precisamente estetiche («Inutilmente cerchereste nella critica lukacsiana un chiarimento diretto della ragioni artistiche della grandezza di Balzac. La critica storico-filosofica lukacsiana di Balzac, della quale peraltro non si intende disconoscere i meriti, riesce critica estetica solo parzialmente, in forma occasionale ed anche equivoca..»). Per converso le ragioni che dovrebbero indurre il critico marxista a seguire della Volpe, nascono dalla scoperta, nella sua speculazione, di numerosi punti fermi tra i quali soprattutto: 1. Il superamento della alternativa Croce-Gentile e del mito romantico della «intuizione pura» evitando l'uniterilità razionalistica (hegeliana); 2. Denuncia della identità arte-realismo e conseguente distinzione del realismo come *poetica* (realismo «sociale» o «socialistico») e del realismo come *estetica* («comprendente anche quelle espressioni di arte che sono in antitesi con la vita e l'esperienza...»); 3. Rifiuto di ogni interpretazione che muova «dall'intento di rintracciare esteriori e mec-

caniche corrispondenze fra struttura economica e sovrastruttura culturale, artistica, come in Plechanov » anzichè « articolarsi all'interno di sovrastrutture culturali storicamente definite »; 4. Scoperta del carattere specifico dell'arte e suo fondamento nel concetto di *organicità semantica*. Ora non c'è dubbio che la speculazione di della Volpe abbia portato un contributo notevole allo sviluppo delle moderne teorie della estetica, come d'altra parte è vero che alcune posizioni lukacsiane attendono di essere rettificata alla luce delle nuove esperienze e delle successive scoperte. Quello che non pare accettabile e che meriterebbe, quanto meno, di essere discusso (la qual cosa non rientra nello spazio di una semplice scheda), riguarda la possibilità di una alternativa violenta tra Lukács e della Volpe, laddove invece potrebbe magari stabilirsi un rapporto di reciproca integrazione. Ma, anche tralasciando questa ipotesi, la sistemazione della estetica della volpiana è tutt'altro che definitiva e se pure della Volpe ha il merito di aver fermato alcuni motivi essenziali della attuale polemica (ad es. la rivalutazione della metafora, la critica del concetto romantico dell'arte, il riconoscimento del valore intellettuale della immagine) gli rimangono ancora da risolvere numerose questioni quali ad esempio l'estensione dei suoi criteri di interpretazione al di là (cinema, arti figurative, musica) del campo



LIBRERIA MINERVA

l'ambiente ideale per l'amatore del libro

Mantova - portici Broletto, 45
telefono 22773

letterario per il quale soprattutto — come ha visto il Salinari — hanno notevolissimo valore.

Quanto alla polemica di Musolino è necessario dire che essa rischia di cadere nella tautologia e finisce spesso volte per formulare dei giudizi che nonostante la volontà di distinzione, risultano sostanzialmente identici a quelli di Lukács. Gli altri giudizi di Musolino, quelli che evadono cioè il pericolo della identità, attendono di essere costruiti con argomenti più convincenti. Così il riscontro di una impostazione « totalitaria » nella speculazione lukacsiana merita di essere spiegato in maniera più diffusa, mentre è ovvia per contro la constatazione che « Lukács pensa sempre in termini di consapevolezza e di convinzione e non di politica culturale autoritaria » (v. Cases nella prefazione a « *Marxismo e critica letteraria* », Einaudi, '64), come risulta del resto chiaramente da numerose affermazioni fatte a proposito di certi prodotti della letteratura sovietica (« ...la nostra letteratura sovietica non ha ancora superato i residui delle tradizioni della borghesia decadente... ») per giudicare i quali si rifiutano comunque certi criteri di natura appunto politica (« ...alludiamo al fatto che qualcuno ha individuato nel naturalismo e nel formalismo indirizzi direttamente ostili al potere sovietico... »).

Le stesse cose si possono dire, tornando a della Volpe, del modo come Musolino liquida l'ipotesi di una origine neopositivista (v. Cases « *Marxismo e neopositivismo* » Einaudi, '58) di certe istanze metodologiche anti-lukacsiane, limitandosi ad osservare che tutto ciò dimostra « ancora una volta, come prospettandosi il problema filosofico del marxismo in senso gnoseologico-tradizionale, si resti pericolosamente disposti ad anteporre la richiesta speculativa (idealistica) a quella propriamente storicistica... ».

Ciononostante non tireremo le drastiche conclusioni di Saltini e diremo che il libro di Musolino è comunque interessante e costituisce una lettura estremamente stimolante, capace almeno di informare intorno ad una serie di argomenti sui quali il dibattito degli studiosi e dei critici è destinato a ritornare in un prossimo futuro.

FERNANDO TREBBI

« La responsabilità dell'artista », di Maritain (Morcelliana)

L'interesse di Maritain per i problemi estetici non fu mai, durante tutta la sua attività di scrittore e di pensatore, una questione secondaria. Il suo interessamento per i problemi artistico-filosofici è presente in maniera costante in tutta la sua produzione letteraria, a cominciare da « Art et Scolastique », che apparve nel '20, fino a « Creative intuition in art and poetry », che fu pubblicato nel '53. Tra le due pubblicazioni, che sono le più importanti scritte da Maritain a proposito dell'arte, corre una lunga serie di articoli e di saggi minori, ma ugualmente importanti, dai quali possiamo constatare come Maritain non abbia mai perso di vista le questioni estetiche sotto il loro profilo filosofico.

Ma l'attenzione di Maritain per l'arte non si limitava ad una preoccupazione di carattere teorico-conoscitivo. L'arte non era per lui solo un oggetto di studio, ma anche di vita. Fin dalla prima giovinezza, infatti, egli « venne a trovarsi in intimo contatto con l'arte moderna, e tutte le correnti — simbolismo, espressionismo, futurismo, cubismo, surrealismo, astrattismo, eccetera — furono da lui studiate assai da presso ». Alcuni dei capiscuola contemporanei erano addirittura nel numero dei suoi più intimi amici, e fu appunto uno di questi amici, George Rouault, che indusse Maritain a scrivere « Art et Scolastique ». A distanza di tanto tempo e dopo un periodo, piuttosto lungo, di silenzio intorno alle questioni di estetica — che è cominciato dalla pubblicazione di « Creative intuition... » (v. trad. it. nella Morcelliana) — Maritain ritorna sul problema dell'arte con un libretto non fondamentale nella sua produzione, ma comunque interessante.

« La responsabilità dell'artista » non è un testo fondamentale anche per il suo occasionale punto di partenza che sta in una serie di conferenze tenute dall'autore alla Princeton University dove insegna da parecchi anni. Ciò non toglie che in esso sia possibile scoprire delle affermazioni di grande interesse e attualità.

Maritain ha sempre creduto nel valore insopprimibile della ragione quale elemento distintivo per eccellenza della persona umana e tutta la sua speculazione sull'estetica è per buona parte rivolta a riscoprire e a confermare il ruolo di primaria importanza che l'intelletto occupa — o dovrebbe occupare — in ogni forma di creazione artistica. Del resto se si chiede che l'arte porti impressa in se stessa e in maniera evidente la sua origine umana, è necessario che essa si sviluppi sotto l'influsso di ciò che l'uomo ha di più specifico rispetto agli altri esseri, vale a dire: la ragione o intelletto. Di qui i giudizi che Maritain ha espresso a proposito di alcune figure o indirizzi della poesia moderna: « Fu narcisismo all'inizio — che comportava una ricerca o del godimento dello stato poetico (pensiamo a Rimbaud), o (pensiamo a Gide) dell'erompere di un atto libero o gratuito senza alcuna fisionomia e di un potere di scegliere senza fare una scelta, o (pensiamo a Mallarmé) dell'elaborazione di un'opera pura e perfetta rispecchiante solo il vuoto... ». E ancora: « Con il surrealismo l'intero dinamismo della poesia deviata tende, in ultima analisi, alla liberazione della onnipotenza dell'uomo o alla conquista dello infinito da parte dell'uomo, attraverso i poteri della non-ragione... Abbiamo un processo di liberazione dalla ragione propriamente parlando: un desiderio deciso e sistematico... di respingere ovunque e in ogni modo il controllo della ragione consapevole e... di scatenare i poteri infiniti dell'irrazionale che sono nell'uomo ». « La responsabilità dell'artista », torna ripetutamente su questi motivi allargando il discorso alla confutazione del concetto della « gratuità dell'arte » o, che è lo stesso, de « l'arte per l'arte ». « L'artista — diceva Gide — entra in scena dopo il pranzo: la sua funzione non è quella di nutrire ma di inebriare ». « L'arte per l'arte — ribatte Maritain — ...significa una assurdità, cioè una supposta necessità, per l'artista di essere solo un artista, non un uomo, e per l'arte di separarsi dalle sue proprie risorse, e da tutto il nutrimento, dal combustibile e dall'energia che riceve dalla vita umana (...) Eschilo, Dante, Cervantes, Shakespeare o Dostoevskij non furono campane che suonarono a vuoto. Avevano grandi ideali

umani. Non scrissero pensando che quello che scrivevano non importava. Non credeva forse Dante... di rivolgere i lettori al problema dell'eterna salvezza? Non pensava forse Lucrezio a diffondere l'Epicureismo e Virgilio ...a riportare i lavoratori alla terra e Wagner a glorificare la religione teutonica?». Non solo dunque è normale che un artista abbia « un messaggio umano suo proprio, sciocco, pazzesco o invece importante, da presentare agli uomini », ma è anche indispensabile che l'arte stessa dipenda fondamentalmente « da tutto quello che la comunità umana, la tradizione spirituale e la storia trasmettono al corpo e alla mente di un uomo »; di conseguenza essa appartiene ad un « determinato tempo e ad un determinato paese ». Ma le posizioni importanti che Maritain assume nei confronti dell'arte « pura », astratta, angelica, platonica, influenzano fortemente anche il suo concetto di critica dando alle affermazioni che egli fa in proposito una coloritura che potremmo dire « gramsciana ». Ne « *La responsabilità dell'artista* » si legge infatti: « Che cosa è una bell'opera, d'altro lato, se non un'opera che noi amiamo »; e poco più avanti aggiunge: « Perciò la critica letteraria non può anche dal solo punto di vista della bellezza, evitare ogni considerazione del contenuto morale o ideologico delle opere ».

Ma se il motto « l'arte per l'arte » distorce per difetto il vero concetto di arte, il motto « l'arte per il popolo » lo distorce in egual misura per eccesso. L'arte per il popolo, almeno nel senso in cui la intendono coloro che « vogliono innalzare i bisogni o le necessità della comunità allo stato di una regola di creazione, imposta proprio nella attuazione dell'opera », finisce per scadere al semplice rango di arte di propaganda. A questo punto potrebbe essere interessante notare, ma ne manca il tempo e lo spazio, come il discorso di Maritain intorno al-

l'argomento coincida sostanzialmente con quello portato avanti dal marxismo cosiddetto « non-volgare ». Per il momento ci limitiamo a segnalare il rilevante interesse dell'operetta maritainiana e concludiamo a titolo di esemplificazione con queste frasi dell'autore: « I poeti non vengono sul palco per offrire alle signore precedentemente saziati di *nourritures terrestres* l'ebbrezza di piaceri che non hanno conseguenze. Ma non sono nemmeno i camerieri che porgono loro il pane della nausea esistenzialistica, della dialettica marxista e della morale tradizionale, il manzo del realismo politico o dell'idealismo, o il gelato della filantropia »

FERNANDO TREBBI

“La formazione del lavoro,, di G. Martinoli (Laterza)

In questo volume di recentissima pubblicazione, G. Martinoli cura la impostazione teorica dello scottante problema pedagogico relativo al problema scuola-lavoro, mentre i contributi di L. Galliano, Battelli, e Glisenti riguardano indagini relative alla formazione dei capi intermedi negli stabilimenti Olivetti, all'attività svolta in 5 anni dall'Istituto dell'ENI, e alla formazione dei quattro direttivi nelle aziende del gruppo IRI.

Il Martinoli riconosce urgente l'intervento della pedagogia ufficiale nella complessa società industriale dove esiste un iato profondo fra il periodo scolastico e la vita successiva nel mondo del lavoro. Al termine della scuola, l'ottenimento di un diploma o di un attestato qualsiasi si crede siano sufficienti per l'inserimento

dal 1923 **Russo** veste Mantova elegante
TESSUTI NOVITÀ

RUSSO

MANTOVA - Corso Umberto I. 9 - Tel. 21604

nella vita delle fabbriche, delle aziende: ma l'inserimento dei giovani come forze di lavoro produttive, avviene « ex novo » attraverso le scuole aziendali, i corsi di addestramento, l'esperienza individuale, ecc...

Dagli «Atti della Commissione per l'inchiesta sulla scuola italiana» risulta che: il personale dei generici e dei qualificati ha una preparazione culturale che non va oltre la frequenza della 5° elementare; i tecnici ed i quadri intermedi di grado superiore provengono in gran parte per promozione sul lavoro dalle categorie precedenti; l'immissione di laureati nei quadri direttivi e superiori tende sempre di più a diminuire attraverso il processo della « promozione sul lavoro », per la rilevanza data alla forte attitudine imprenditoriale piuttosto che alla preparazione culturale.

Di chi è la colpa di questa frattura profonda fra la vita della scuola ed il mondo del lavoro? A questo assillante interrogativo il Martinoli cerca di rispondere difendendo l'opera della scuola e le sue funzioni: la scuola non è in grado di seguire i progressi che si realizzano così precocemente nel mondo dell'industria e quindi le infinite, capillari articolazioni che assumono le attività professionali nel ritmo incessante del progresso tecnologico; d'altra parte la scuola mantiene un carattere polivalente e generico aperto all'esercizio delle capacità ed attitudini degli allievi, badando alla matrice umanistica come base e trampolino di lancio per il « salto » nel mondo dell'industria. L'autore si scaglia contro gli esponenti del lavoro accusandoli di non aver « formulato con un linguaggio omogeneo ed esplicito delle esigenze di carattere universale e ciò per vari fattori come incapacità espositiva, incapacità di ordinare in modo razionale e sistematico il proprio pensiero, incomprensione dell'importanza che riveste il ruolo di addestrare, ecc....

E' innegabile che i dirigenti e gli imprenditori, anche se vi sono delle eccezioni, per l'arricchimento e lo sviluppo della produzione, si siano finora preoccupati di accapparrarsi gli elementi migliori; anche se privi di preparazione scolastica, fornendo loro occasione di provare, di sperimentare, di « arrangiarsi », di farsi esperienza onde essere assorbiti per

tale via alla qualifica, alla specializzazione e infine alla preparazione monovalente, trascurando di educare la capacità critica dell'operaio, di arricchire la sua spiritualità, di porlo nelle condizioni di essere sempre presente a se stesso ed alla complessità dei problemi ed eventi che lo circondano.

La mancanza di una appropriata metodologia e apertura mentale nel mondo del lavoro non scagiona però completamente la scuola.

Che cosa ha fatto la scuola finora per uscire dal suo arido ed ubriacante nozionismo? Quali passi essa ha compiuto per avvicinarsi, agganciarsi con pieno senso di responsabilità al terreno pratico, alla vita? Le scuole professionali italiane nominalmente sono tali; esse per fortuna vanno scomparendo e l'orientamento che esse davano era quanto mai vago ed impreciso; si sono forse mai fatti tentativi, nei corsi per apprendisti, periti, tecnici, di « umanizzare il lavoro », onde superare le angustie e la unilateralità di una visione specializzata e tecnicistica? Negli altri Paesi, specialmente in America, fanno sempre più posto negli Istituti Tecnici alle materie umanistiche (storia, letteratura, filosofia), mirando alla formazione di un'intelligenza più largamente umana, all'acquisizione di quell'intuito e di quelle abilità che urgono nell'uomo moderno.

Per questo funzionano i « personnel consellers » nelle scuole americane « il cui compito è appunto quello di ristabilire il rapporto umano che un lavoro senz'anima mette spesso in crisi, con la conversazione amichevole, col suggerimento dello psicologo, con gare sportive fra capi ed operai, con riunioni conviviali... » (DANIEL ROPS « Il mondo senz'anima »).

Ormai si compiono grandi passi verso l'automazione e nella espressione « uomo meccanizzato » l'aggettivo sta uccidendo il sostantivo: l'ombra dell'alienazione mentale, dell'alcoolismo, del suicidio devono essere cancellate nella civiltà moderna; e per ottenere questo, occorre che sia la scuola a scendere dal suo malfermo piedestallo, e si avvicini al mondo del lavoro, collabori con esso attivamente nello studio di metodi, di iniziative, di criteri di orientamento, costruisca sull'empirismo e sull'improvvisazione, ordine e sistematicità.

ENZO ZELATI

“Le voci della sera”, di Natalia Ginzburg (Einaudi)

Un libro questo della Ginzburg in cui, ancora una volta si presentano al lettore vicende della vita di tutti i giorni, ma a differenza del *Lessico Familiare*, non visute dall'autrice, bensì immaginate. Non più autobiografia, dunque, ma romanzo, non più vicende della vita passata ricordate spesso con affettuosa ironia o sereno distacco e comunque senza mai lasciare intravedere nostalgia o abbandoni, ma storia inventata, dalla quale trapelano, nonostante il linguaggio spoglio, e spesso la voluta freddezza del dialogo, una grande tristezza senza possibilità di alcun spiraglio di luce.

E' la famiglia più ricca del paese, proprietaria della grande fabbrica, famiglia di industriali che vivono una vita semplice, e la loro ricchezza in una casa dove non c'è nulla di lussuoso e tutto rimane uguale e modesto si nota solo per qualche viaggio o qualche costosa villeggiatura.

E' la storia di un passato di pace prima e di guerra poi, pieno di quel fascino di tutto ciò che non si è potuto vivere ed è ormai lontano, e di un presente nel quale pare non ci sia più niente da fare perchè gli altri hanno già lottato e costruito.

Questa coscienza certo sbagliata, rende indifferente e pigro l'ultimo rampollo di un uomo che dal nulla aveva creato una grande industria. E questa nostalgia del tempo passato del quale restano troppo poche tracce nel paese di collina, dove la vita continua sempre uguale, pur non essendo mai espressa, dalla ragazza che parla, grava su tutto il racconto. E' nostalgia di amicizie perdute, di famiglie divise, di persone care morte, di sentimenti consumati, di tutto ciò che non è più e che è cambiato.

Anche l'amore di questa ragazza e del più giovane dei De Francischi, il ragazzo che si sente inutile, vive stentatamente, per dei trucchi psicologici, in segreto, e quando viene «portato alla luce» irri-

mediabilmente muore, finisce, troppo fragile, troppo inconsistente per affrontare la realtà. Il paese anche se non è detto, è certo uno dei tanti delle colline piemontesi, e la storia è comune, una come tante, ed appunto in questo far sorgere la poesia dalle più comuni vicende e con un linguaggio che appare quasi prosastico, è l'arte della scrittrice.

ANNA BENETTI

“America America”, di Kazan (Mondadori)

Stavros è poco più di un ragazzo, un povero ragazzo greco con il sorriso accattivante e disarmato, il sorriso paziente della sua gente fatalista e sottomessa ai Turchi. E' questa la sola difesa, silenziosa, che l'incertezza e l'impotenza oppongono alla violenza.

Stavros idolatra Vartan, l'armeno, l'amico più vecchio, spavaldo e ironico, forte come lui, Stavros non sa essere. E sarà proprio Vartan con la sua morte a far maturare nel giovane amico la forza.

Il ragazzo si maschera ancora dietro il suo sorriso incerto ma dietro ad esso ora c'è una volontà, un desiderio di ribellione, una decisione. Stavros fa suo il sogno che decideva con l'amico, quello di raggiungere l'America. Essa gli appare come una terra promessa ed a lei è tesa spasmodicamente la sua giovinezza assetata di libertà e di vita. Nel suo desiderio e nel suo entusiasmo egli ne raddoppia il nome in un unico suono, come un grido di battaglia, un simbolo di grandezza.

L'America è un sogno, ma non una irraggiungibile, nascosta follia, bensì una speranza dichiarata, gridata anzi, con volontà di realizzazione, anche partendo dal nulla, dalla miseria in cui l'ha lasciato Abdul, l'occasionale compagno di viaggio che lo deruba e lo esaspera fino a che Stavros, per liberarsene, lo uccide.

Parecchi altri personaggi entrano nella vita di Stavros e tutti concorrono a provocare in lui quelle crisi che fanno di lui

un uomo capace di sopravvivere e, soprattutto di ricominciare a vivere in una terra migliore, l'America, il sogno sempre presente, la speranza da realizzare attraverso un lungo periodo di compromessi, di indurimento, di male fatto a se stesso e agli altri.

Tuttavia è il sogno stesso che sempre salva Stavros dal cadere troppo in basso, insieme alla istintiva consapevolezza che egli è la speranza di altri, della sua gente e della sua famiglia.

Se la giovinezza inquieta di Stavros è tesa verso terre e genti nuove tuttavia le radici del suo essere sono legate alla famiglia in un rapporto profondamente tradizionale.

La famiglia è presente a Stavros anche quando egli non la pensa e i suoi gesti, il suo modo di agire ne sono influenzati, benchè egli non ne sia, spesso, consapevole.

Quando poi egli pensa qualcuno dei suoi, sembra che un richiamo attraversi lo casa dove si parla di lui, con affetto, con spazio per puntuale rispondenza nella sua ammirazione ed anche con un senso di fiduciosa attesa perchè ora è lui il più forte per qualcuno, per la sua famiglia che identifica nel successo di Stavros la sua speranza per un migliore futuro, un futuro in quella terra d'America che già ha restituito Stavros ad una purezza di creatura nuova.

SIMONA GHIRELLI

“Dietro la porta”, di Bassani (Einaudi)

L'argomento della nuova opera di Bassani, l'abisso dell'adolescenza e quello in-

scindibile della sessualità, non può non ricordare, fra gli altri « Il giovane Torless » di Musil e « Dedalus » di Joyce. Ma subito ci si accorge che per Bassani l'abisso è molto meno profondo, molto meno inaccessibile che negli altri due scrittori, che per lui l'iniziazione alla vita del sesso non è che un ricordo doloroso, un episodio che ha sì lasciato tracce incancellabili, ma che alla fine si può includere e limitare nel più vasto e complesso atteggiamento dell'adolescente di fronte alla vita. Ancora una volta l'autore sonda nella profondità dell'anima, del cuore umano. Cosa vi trova? Trova nel protagonista una fondamentale incapacità di affrontare la vita a viso aperto, a spalancare la porta dietro la quale egli celava « la sua viltà e il suo livore ». Ancora una volta l'autore esplora la propria giovinezza ed il suo ambiente ferrarese: non si può parlare di un vero autobiografismo, perchè la ricerca si rivolge a un mondo, a una situazione. Così se non è necessario che sia proprio Bassani adolescente lo studente timido, che si lega al ragazza più forte di lui, dal quale si lascia guidare fino a quando non riceverà quella « pugnolata », fino a quando cioè non sentirà « le belle cose » che l'amico devoto dice di lui; è certo che questa esperienza è stata anche dell'autore ed ha avuto profonda influenza su certi tratti del suo carattere. E' probabile che quest'ultima opera di Bassani deluda il pubblico poichè egli qui poco concede ad esso e meno ancora a se stesso: l'opera è infatti uno scarno racconto, senza nessun abbandono lirico, senza nessuna pietà nell'esplorarsi e accusarsi, ma essa è se non altro significativa come passo avanti nella volontà di scrutare con lucidità e chiarezza dove maggiormente c'è caos, mistero: nell'anima umana.

IRENE FERRERO



decorazioni

NUOVA SEDE :
VIALE DELLA REPUBBLICA 2
TELEFONO 23407

- ▶ Gioiellerie
- ▶ Argenterie
- ▶ Orologerie
- ▶ Cristallerie
- ▶ Porcellane

V. TOSONI

Corso Umberto I. 60 - Telefono 23924

- ▶ M E I S S E N
- ▶ N I M P H E N B U R G
- ▶ W E D G W O O D
- ▶ C O P E N H A G E N
- ▶ C O P E L A N D

Cartoleria
ROSSI

**cancelleria
ingrosso
dettaglio**

libri - giornali - riviste

**Mantova - via Fernelli, 12
telefono 20526**

**PER LA
VOSTRA
CASA**

F.lli ZUCCOLI

VIA CHIASSI 39
TELEF. 20614

***Sempre con entusiasmo
al vostro servizio***

MAGAZZINI
Enrico DUGONI

Pagamento antico e moderno

**tessuti
confezioni
abbigliamento**

Vicolo Stretto n. 19 - Tel. 27429 - Mantova

Zona Porto Gatena

**MOGLIOTTI
VINI**

di rag. Giuseppe Mogliotti

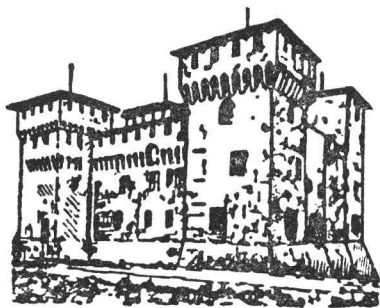
MANTOVA

Piazza Broletto, 8 - Tel. 26365

DEPOSITO :

Viale G. Maletti, 4 - Tel. 26480

**INGROSSO
DETTAGLIO**



Pasticceria
"La S. Giorgio,"

di MARIO MORETTI

VIA XX SETTEMBRE 27

Telefono 26400

Specialità **LA PAPPA**



Gancia

57

amaro

*il vermouth
amaro-amabile
per il gusto
moderno*

*il vermouth
di casa mia*

Numero unico in attesa di registrazione per una periodicità trimestrale
Stampa: Ind. grafica "L' Artistica", di C. Gobbi - Mantova - Viale Fiume, 6