

... della personalità
re alla sceneggiatura del
teatrale, adattamento che
tutte le arti spettacolari,
radio è più facile e nello
più instabile. Infatti se
sogno manovrato dell'a-
lizzato con una attenta
radiofonica della favole e
amento degli effetti tipici
o, va rilevato che, mentre
zione teatrale, lo spetta-
amente obbligato a restare
durata di essa - a meno di
e prima, cosa che capita
o - lo spettacolo radiofo-
e nei riguardi del singolo
olo in quanto è capace di
uo interesse, che fa rima-
il bottone di sintonia.

... lalità però non costituisce
originale tanto da far sup-
lità autonoma dello spet-
teatrale. Perché è la stessa
modificata secondo le esi-
diversa espressione che vi-
tro.

... la diversità dell'espressione
nda da creare nuovi orien-
la composizione del teatro
che hanno condotto ad una
ria drammaturgia speciale
di una più vasta deficienza
ato linfatismo va conside-
ro teatrale. D'altro canto
rosamente necessaria la
una drammaturgia parti-
la radio. I capolavori del
no essere trasferiti al mi-
effetti soddisfacenti dai
derivano possibilità nuo-
pestate. L'importante è cu-
sposizione; segno dunque
la novità della creazione
mporta ma soltanto la per-
za della realizzazione. esi-
nente opere scritte apposi-
la radio che sono irrealiz-
scena (per quanto L'impe-
di O'Neill uno dei lavori
ici che esistano, è scritto
il teatro) tuttavia da que-
non si deve arrivare ad
zione di carattere generale
ad una definizione. Non è
ne l'opera radioteatrale sia
irrealizzabile nella scena.
no è vero il contrario.

... trasposizione può rendere
- fatte le debite eccezioni
ara opera teatrale. Infatti
volta indispensabile l'am-
speciale, la presenza degli
umoristici e musicali per
lotestro.

... ale lettura del testo può
volta ottimi effetti in sede
senza temere il confronto

... cristianesimo tutto sospi-
ura, espressioni poetiche,
rie. E giacché un film de-
udicato alla stessa stregua
si tratta, senza alcun dub-
eratura mediocre. Io poi
ito del primitivo. Pastori
preferisco quelli della «Fi-
», che sono un po' della
lia».

... riprova di comprometten-
a nei confronti di alcuni
za dell'attuale cultura.

★
... o proposti anche di com-
scritto di Fuisti, apparso
6 di « Sette giorni » (Con-
a a un letterato che si av-
ma), ma ci ha dissuaso
trato un'evidente chiave
aggettivazione del titolo.
re, tra considerazioni di
ovvietà, ve ne sono altre
del regista intesa come
» (=realizzazione sceni-
larano immediatamente la
nza di significato.

★
... e, allo scopo di non rima-
ad un'accusa di polemica
scenari: tra gli ultimi

... precisi. E probabilmente il nuovo me-
zo, aprendo più vasti orizzonti, potrà
essere utile al teatro quanto il teatro
con la sua forza e la sua potenza evo-
catrice è utile all'espressione radio-
fonica.

Francesco Formosa

Vetrina delle novità

Franchi

Per Franchi come per altri non pochi scrittori d'oggi vale una evoluzione a ritroso, quello che si potrebbe immaginare il cammino cronologico dall'infanzia alla maturità, scompigliato, addirittura capovolto da una storia senza leggi.

Osserviamo tre punti, indicativi nella sua carriera letteraria: dapprima fu « Ruscellante » con la sua disperata senilità di quindicenne, la sua morbosa asessualità, il suo aspetto di ultima carta, di ultima parola prima di morire: ed era il libro d'un quindicenne, troppo maturo per iniziare la carriera letteraria e troppo giovane per non continuarla.

Dopo possiamo prendere « Poca terra » libro ancora giovanile e quindi stanco, distratto, intorpidito da una vecchiezza senza rughe: una vita scialba ed uniforme, un solleone polveroso e implacabile, un'esistenza miserevole, da viverci in quanto tale, con un certo sadismo nelle minutissime sofferenze inflitte agli altri, e a se stessi. « Poca terra » era quindi il libro a metà strada, il libro che aspettava l'alba seguente per continuare, come una cronistoria.

Ora con questo « Il mercante di quadri » (Vallecchi ed.) pare che si dimentichi ogni proposito, ogni aspirazione al dolore. La letteratura è diventata un gioco molto più facile, obbiettivo, indifferente: soprattutto inutile. Null'altro certo che un piacevole esercizio di calligrafia, con qualche pretesto per dare l'addio e il resto costruito con la consueta effervescente paroleria toscana.

Mi chiedo se vi siano ancora dei problemi per Franchi, quali siano le sue intenzioni, i suoi propositi licenziando alle stampe, questo libro pusillanime e senza ragione. C'è ancora bisogno per la nostra letteratura di un « Bolero » che venga a ripetere aduse storie di nonne e di fanciullezze? o degli elzeviri senza senso né midollo né carattere sulle dinastie dei gatti che l'autore ha posseduto? o del wildiano racconto che dà il titolo al libro?

In questo senso parlavamo d'una educazione letteraria completamente capovolta: laddove in « Ruscellante » un adolescente disperato mostrava di avere superato concettualmente ogni sensazione e ogni purezza, apparendo vicino alla morte o comunque al silenzio, oggi lo stesso, più che quarantenne, ripensa e si riapplica con evidente fervore ai temi della quinta ginnasio, pensando forse malinconicamente di averli un tempo abbandonati per le fortune letterarie.

Luciano Salce

“Potenza fascista”

Col 28 Ottobre ha iniziato le pubblicazioni « Potenza fascista », organo della federazione dei Fasci di Potenza.

Il giornale è dovuto all'iniziativa del Federale Ernesto De Marzio, che proviene dal giornalismo universitario e dalla stampa fascista di punta; ed è diretto da Franco Longo, già redattore di « Roma Fascista » ed ora Capo dell'Ufficio Stampa in quella Federazione. Esso si annuncia così coi migliori

Qualità sceniche del teatro di Campanile

Credo che non si sia mai considerato attentamente quell'interessante fenomeno che è il teatro di Achille Campanile, sotto l'aspetto scenico, estrinando cioè la parte letteraria dal concetto di materiale adatto alla rappresentazione teatrale. Dal teatro di Campanile - soprattutto dai primi e forse insuperati atti unici pubblicati verso il 1927 e poi fusi e incorporati nei successivi romanzi - deriva indubbiamente il filone più sfruttabile e sfruttato, il più popolare e diffuso carattere dell'umorismo contemporaneo. Ma questo carattere può interessare una storia del costume o, se vogliamo, la critica letteraria, mentre ora si vorrebbe mettere a fuoco soprattutto il rapporto tra la sua forma espressiva e lo spettacolo teatrale: come cioè la tecnica di Campanile si adatti perfettamente a una specie di realizzazione scenica, della quale si può riscontrare l'origine proprio nelle sue opere.

Dal punto di vista registico - astruendoci, ripetiamo, dai concetti di costume, di divertimento, di civiltà - sono preferibili i primi saggi del suo repertorio, quei tre atti unici rappresentati al Teatro degli Indipendenti nel 1925, in quanto mantengono il dialogo su una linea di rapporti automatici, tali appunto da legare intimamente il binomio attore-spettatore nella sintesi ideale di domanda-risposta, di battuta-risata. Teatro per ora, di battuta, e quindi libero da «trovate» intellettuali, di sottintesi, di intenzioni quali possono ritrovarsi in opere posteriori (dal successivo *L'amore fa fare questo ed altro* all'ultimo *La notizia trepelata*); d'altra parte il gioco di situazione è ricchissimo, a volte in contemporanea attività col gioco di battuta (il ciambellone) e offre quindi non poche possibilità di organizzazione teatrale a chi sappia convenientemente sfruttarle.

Ogni lavoro parte dalle «sketch» fondamentali, che verrà svolto lo seguito, corredato man mano di nuovi elementi. Nel primo lavoro Centocinquanta la polizia conta lo scotto iniziale è dato dalla lite dei coniugi sulla versione esatta della nota d'istruttoria, lite portata all'assurdo dall'intervento di numerosi altri personaggi e quindi risolta dal celebre tenore. Notevole, in sede di scenotecnica, la premienza di bianchi e neri, dato che tutti i personaggi sono in abito da sera, a cui sarebbe efficace contrapporre i colori degli abiti femminili. Ottima fonte di materiale scenico l'orchestra finale, il brusio dell'ultima parte e la continua rotazione dei personaggi in scena che produce una preziosa varietà di ritmi e di movimenti. Nell'Inventore del cavallo c'è da giocare con efficacia, soprattutto nella prima parte sulla staticità delle posizioni rispetto alla intensità e frequenza dei moti mimici, dove il dialogo ha valore soprattutto contrappuntistico, mentre nella seconda parte c'è soprattutto l'immobilità della posizione e insieme la stereotipia della mimica (pura fotografica, discorso dell'inventore) e il dialogo acquista un valore d'intreccio, preparatorio alla conclusione, mentre prima si era limitato alla battuta umoristica fine a se stessa. La caratterizzazione dei personaggi è perfetta, in certo senso definitiva, per le risonanze nei successivi romanzi e l'evoluzione dell'umorismo contemporaneo.

Ma all'opera teatrale perfettamente

funzionale, esatta e calibratissima nelle proporzioni, completa nelle intenzioni e negli sviluppi, si giunge meglio d'ogni altra con il ciambellone o, com'era intitolata nella prima edizione *Una festa in famiglia*.

Qui è svolto in pieno il doppio gioco contemporaneo del dialogo e della situazione al punto che lo spazio scenico risulta diviso in due piani ben determinati, nel primo l'azione dialettica che determina la battuta umoristica, il binomio battuta-risata limitato nei movimenti e svolto in un ordine essenzialmente discorsivo, nel secondo l'azione mimica dei personaggi intorno al ciambellone coi vari tentativi, generalmente silenziosi o punteggiati di brevi esclamazioni, di romperlo. Queste due azioni sono immediate, parallele e si svolgono fino alla fusione dei due gruppi, cioè alla fine del lavoro. Si pensi pertanto alle infinite possibilità sceniche che offre il detto testo, soltanto nella costruzione dei rapporti scenici tra le due zone nelle quali agiscono i personaggi, alle molteplici situazioni da sfruttare, da stati-movimento, di rumore-silenzio, di dialogo-mimica, ecc. ecc.

Un altro testo di più ampio respiro ma di minore intensità scenica è *L'amore fa fare questo ed altro*: commedia in tre atti e come tale, più difficile a sostenersi col solo procedimento dialettico e umorale. Infatti l'autore introduce altre trovate, apparentemente di ordine scenico (case in movimento, animali e oggetti che parlano - cose del resto non nuove se pensiamo ai gomitoli e alle foglie del Peer Gynt Ibseniano) ma in realtà di sapore prevalentemente letterario, in quanto ordinate non secondo lo svolgimento più o meno logico del fulcro iniziale - quali il tenore e l'orchestra, la dinamite, il fotografo - ma generalmente fine a se stesse, con un senso del gratuito e dell'assurdo apprezzabile in sede letteraria seppure non altrettanto valido nell'ordine scenico.

Più tardi altri lavori: *Acropoli*, *La spagnola*, *Visita di condoglianza*, *La notizia trepelata*, non hanno quasi mai, seppure adatti a fornire degli interessanti spettacoli, quelle rilevanti abitudini di impostazione scenica, quelle novità di linguaggio e di situazione che nei primi lavori esaminati costituivano la parte più fresca e positiva del teatro campanile. Spesso rielaborazioni di vecchi spunti, non offrono se non il fatto storico della nuova forma di umorismo che egli ha creato. Quindi è nei primi lavori che deve ricercarsi la più genuina sorgente di novità teatrale che da Campanile abbiamo ereditato. Convien semmai cercare nello spirito dei racconti e dei romanzi spunti per delle efficaci riduzioni sceniche, quale ad esempio quel grazioso adattamento de *La moglie ingenua e il marito malato* realizzata da Mario Landi all'Accademia d'Arte Drammatica nell'ortata scorsa; e sempre tenendo presente le molteplici occasioni di movimento e di pronunzia scenica di cui è ricca l'opera di Campanile, ritrovare attraverso lo sfruttamento dei suoi motivi fondamentali, l'automatismo dialogico e la situazione mimica, quel non indifferente contributo a un'efficace e interessante rappresentazione di cui in Campanile si ritrovano non poche forme e possibilità.

Luciano Salce

AL TEATROGUF

De Concini

Il Teatroguf, che ci ha promesso, per quest'anno, una serie di manifestazioni culturali veramente interessanti: conversazioni di Betti, Lodovici, D'Amico, Costa, Fulchignoni, Fabbri, ha iniziato la sua stagione con due lavori di Ennio De Concini, primo di una schiera che comprende Pinelli, Fabbri, Caballo, Chiavarelli, Terron, Ribulsi, Angeli — questi gli autori che saranno rappresentati nel corrente anno teatrale —. E l'esordio non è stato privo d'interesse.

Il morto e il padre del morto, pur non essendo cosa compiuta, era sbalzato con una certa istintiva valentia tecnica che si rivelava nel contrappunto corale più che nel taglio della scena. Vera una certa aura pirandell-

vi di sangue per sostenere sulle gracili spalle il filosofico pondo (qualcuna volta ancora liceale) di siffatto problemismo. Ma è notevole in questo atto, che ha un valore puramente indicativo, il fatto che dalle brevi scene sia possibile individuare per lo meno una sensibilità. La qualcosa, per chi intenda fare del teatro, non è davvero poco.

Il Don Giovanni, un prologo, un atto e un epilogo, è un lavoro che sembra sia stato recito al fonte battesimale da Vitaliano Brancati tanto si sente nell'aria il particolare mondo dello scrittore, quel suo modo di scherzare seriamente che però ha qui giocato a Ennio De Concini un brutto tiro. Ennio De Concini è molto sensibile al divertimento e la sua smania di divertirsi ad ogni costo, evidente ne *Il cavallo* e, a tratti, ne *Il morto e il padre del morto*, l'ha tratto nel Don Giovanni ad equivoci di dubbio gusto

RAPPORTI TRA IL MOTO SCENICO E LO SPETTATORE

Considerando le ragioni casuali del movimento scenico - cioè quella idea di moto che non si affida soltanto alla improvvisazione, all'estro, sia pure al consumato magistero dell'attore, ma è preordinato e armonizzato in vista di una superiore e autorizzata euritmia, fine precipuo dello spettacolo - nasce evidente l'impostazione del rapporto, appunto di causa ed effetto, che sorge tra il moto fisico del materiale umano e plastico e il quoziente di emozione e di persuasione artistica che tale fascio di ritmi fomenta nell'animo dello spettatore «ideale».

Tuttavia questa limitazione potrebbe condurci fuori dalla più evidente volontà delle nostre parole, che è quella d'una teoria, esasperata appunto dalla sua lontananza dai nomi e dagli oggetti e che costruendo soltanto le scomposizioni ortogonali di se stessa giunga (o precipiti) al livello della più solida prassi. Porre come primo elemento antinomico e di contrappunto lo spettatore ideale, lo essere cioè capace di percepire, con un'attenzione cutanea assolutamente trasumanza, attraverso le più capillari risorse e le più impercettibili apparenze dello spettacolo, tutte le riposte intenzionali, non sempre giustificate - sebbene l'estro autorizzi quasi sempre la non osservanza delle regole logiche, quando almeno sia pronunciato come tale, cioè come prodotto fertile e intelligente d'una improvvisa e magari eterodoma illuminazione - dell'organizzatore dello spettacolo; vuol dire rinviare in partenza alle pratiche eventualità di realizzazione, non ammettere alcun possibile sviluppamento da parte del pubblico, non lasciare alcun margine alla costruzione euritmica di questo, che spesso si limita all'assurda «contaminazione» tra alcuni biografici aspetti dell'opera e i riferimenti alle sue personali vicende. Ma qualunque teoria allora perde significato perché, appunto come teoria, presuppone un tracciato di fili logici, precedenti nella più anticipabile delle successioni senza la possibilità commutatrice di alcun avvenimento: lasciando invece allo spettatore un margine, prevedibile solo nella sua essenza, non nei suoi effetti, nel suo contenuto, si ammette di non poter padroneggiare lo svolgimento della spettacolo se non per quel tanto che concede la diretta immisione di fiato animatore: permettendo poi ad altri di tirarne le, magari diversissime, conclusioni.

Il bivio d'altra parte non ha altre alternative: spettatore ideale e spettatore autodidatta possono coincidere quando appunto l'opera di predeterminazione ha già determinato certe particolari traiettorie di emotività da seguirsi: ma quando il pubblico divaga verso altre immagini sarà tanto più difficile ricondurlo ai motivi da sviluppare e attuare, quanto più largo sarà stato il margine di libero commento concessogli.

Questa generalissima introduzione non apparirà inutile se ne verranno applicati i termini ai rapporti che il movimento scenico determina con gli altri fattori dello spettacolo, fra cui,

evidentemente non ultimo, il pubblico.

Appia riesce a considerare il moto scenico come la sintesi ideale del rapporto spazio-tempo: più precisamente, rapporto delle arti spaziali (plastiche e figurative) con quelle di durata (musica e voce). Così, come unica forma unificatrice degli opposti, il movimento raggiunge appunto l'unità dello spettacolo, fondendo ed attuando le varie espressioni artistiche che vi concorrono.

Come riesce evidente, il fatto pratico è tutt'altro che risolto, sia pure nella linea della più stretta teoria: manca proprio l'individuazione di esso movimento, come soprattutto possa informare il blocco plastico-sonoro che determina la portata dell'opera. Ma l'attacco al discorso precedente, la polemica nascosta e ricorrente, è reperibile appunto nel concetto ideale della sintesi unificatrice: tale sintesi dovrà esser risolta in partenza e presentata al pubblico nella sua attuazione, nei suoi sensibili risulta-

ti, di modo che esso non abbia altro criterio distinguibile che una critica al metodo o alla conclusione? oppure si permetterà che tale unificazione maturi nello spettatore durante il corso dello spettacolo, secondo quelle private risonanze, secondo quelle particolari ed infinite traiettorie che avranno modificato la di lui sensibilità?

Per questa volta atteniamoci alla impostazione del dilemma. Senza negare i termini, si può pensare ad una soluzione remotissima, fittizia, dell'io prigioniero della sua libertà: l'uomo davanti all'opera potrebbe acclimatarsi, unirsi qualitativamente ad essa e a un certo punto levitare verso sfere, che egli non potrebbe considerare altro che personalissime ed immorali modificazioni; laddove l'azione propedeutica dello spirito motore avrebbe già percorso e percorso i moti delle mille sensibilità, già racchiusi in categorie e vagamente passibili di statistiche.

Luciano Salce

CINEMA

Accenni sul colore

Un'analisi storica per un processo evolutivo del colore nel cinema, indica come i segni di una sollecitazione verso una realtà sono ben presto, casualmente, sostituiti da una costante linea di clima; si riscontra la frequenza di colori fondamentali allo stato puro, in cui un chiaroscuro è spesso dimenticato attraverso la netta individuazione dei confini. E' evidente quindi l'appunto tecnico-meccanico all'inquadratura singola che la esclusiva chiarificazione della stessa senza possibilità di trasfigurazione, sia pure su di un piano limitato. (Non si dovrà intendere che una «luminosità», assai corrente in tutti i film a colori, sia un elemento di «trasparenza», perché rientra in quei dati caratteri di clima, considerati in una effettiva totalità e legati ad un metro strettamente obiettivo).

Ora, essendo l'inquadratura singola un elemento eterogeneo, il non avvicendamento ad una realtà, non effettuandosi per questioni tecniche e non per intenzioni di assunto, del colore, unitamente ad un'assenza di prospettiva aerea, (e ciò per una questione strettamente cromatica di emulsione, che ha portato ad esempio anche in un «campo lungo» dei colori accesi in ultimo piano) non ha fornito agli elementi di per sé validi ed autonomi dell'espressione in bianco e nero, una minima collaborazione, spostando anzi gli interessi rivolti ad un carattere di «documento» verso un carattere oleografico e fiabesco, casuale, e di per sé scarsamente cinematografico.

Ogni indagine critica ad un dato punto ha preferito ignorare il colore come

dato artistico ed accettarlo come elemento componente.

Non si dovrà, fra l'altro dimenticare che il bianco e nero, contiene potenzialmente l'elemento colore anche perché la scala base del chiaroscuro, corrispondendo, ed è equivalente, alla scala base pittorica, quindi una connivenza del colore con i precedenti mezzi espressivi potrà effettuarsi quando il nuovo mezzo assumerà una stretta funzionalità allontanandosi da una «riproduzione».

Da parte di alcuni critici si auspica invece, un avvicinamento capillare ad una realtà: B. Balazs, ad esempio, scrive che un «trattamento» alla realtà avviene mediante il montaggio, e, come non sia necessario quindi estenderlo all'inquadratura singola (Balazs fra l'altro annunzia come conquista di primissimo ordine, il poter far notare, ad esempio, l'arrosaire di un uomo).

Ora, a parte considerazioni puramente soggettive di gusto, è evidente che un tale genere di film, indiscutibilmente interessante, sposterebbe i valori verso una ricerca del tutto scientifica: si porterebbe quasi il cinema al servizio di una indagine fisiologica. Se quindi dovrà ricercarsi una funzionalità precisa all'elemento colore nel film, una ricerca avverrà su di una base essenzialmente psicologica; si dovrà forse ritornare a degli emulcinali ormai smentiti cronologicamente, ma che possono contenere germi vitali ancora vivi in un tempo presente, quali i «craighiani» - assunti di «colore-stato d'animo» - che potrebbero indurre a degli effetti con validi risultati. Non si deve però intendere il tutto in una funzione esclusivamente acustografica ma in sede di «atmosfera», legata allo svolgimento logico del film.

A questo proposito sarà interessante notare come considerazioni nate con accenti del tutto staccati dal problema in questione possono essere riprese ed adattate, perché contenenti elementi comuni: R. Aronheim (1), occupandosi del problema del suono nel film parla di un raggiungimento di raccordo, sia pure in una seconda e più complessa fase di analogia, fra elementi visivi e sonori come, ad esempio, fra una nota bassa di

Vetrina delle novità

LA GRAZIA ossia Bontempelli

Di fronte a certe opere conviene porsi immediatamente in uno stato di attenzione morale più che culturale o affettivo: sono per lo più quelle opere che, esprimendo una personale visione delle cose e non pretendendo uno scatto d'ironia e una rivolta intertextuale, invitano senz'altro all'approvazione o al diniego: vogliono dal lettore la ascolto, o il rifiuto a partecipare a quell'orbita manichea e a seguire gli interessi o l'accettazione di quell'angolo di visuale, con tutte le sue prevedibili e casuali prospettive.

Questo giudizio invoglierà pertanto il sommo problema del bene e del male, investirà anche l'autore, e proprio quella sua figura perlopiù che egli conta compiacersi ha smitizzato, nelle sue più abituali modificazioni, attraverso le pagine. Altro scopo infatti non hanno i cosiddetti «elzeviri», e prose d'arte, e divagazioni, generalmente intese di variazioni su un tema minimo e concreto, talmente abitudinario che nessuno vi avrebbe mai posto mente se non chi sapesse riconoscerne i significati e mostrarlo in altra luce.

Per scrivere «elzeviri» ci vogliono di certo almeno due qualità: sebbene il Catechismo non esisterebbe a chiamarle vizii: una buona dose di superbia e una certa dose di spirito pessimista.

Ora Bontempelli, del cui libro («Stato di grazia», Ed. Sansoni - Firenze) ci stiamo occupando, manca dell'una e dell'altro. Di quella superbia che è poi eccessiva fiducia nelle proprie forze, necessaria per imporre agli altri, che da secoli e millenni si adagiano in una comoda e aderente concezione di verità, un'altra «forma mentis», magari estrosa, sorta niente altro che da uno sbalzo di umore e convincere il pubblico, con la propria fede, per esempi e controprova. E ancora di quello spirito pessimista che suppone le adeguate conclusioni da tale sforzo creativo che in mezzo pagina, da frantumato convenzioni millenarie, conclusioni che invitano piuttosto a considerare la vanità del tutto, che non la piacevole modificabilità delle cose terrene. Bontempelli è appunto privo di pretenzioni e ottimista. Scrive spesso per il gusto della pagina, per la bontà del paradosso,

trascinato dal numero ad aggiungere acqua e a diluire (*I Giorni, I sensi*).

«Interpretazioni» egli le chiama: ma che richiedono nell'ascoltatore il «trance», lo «stato di grazia» sotto pena di veder scogliersi le apparenze: pure si aggiunge che: «se il lettore non entra, cominciando a leggere, nel voluto stato di grazia, la colpa non è sua, ma dell'autore che non riesce a trasmetterlo»; dubbio che è già limite di possibilità, prudente preavviso, paradosso «in guardia» di chi prevede l'oblio e il diniego e quindi mancanza di fiducia e di superbia.

D'altra parte la spontanea e melanconica individualizzazione di: «Prendevamo in mano le cose e le ponevamo contro il sole pensando - ma non sapevamo di pensarci - che nessuno di noi avrebbe potuto guardarle con quei sensi mai più» ciocla poi in un incompatibile. Le quali parole non sanno di rimpianto perché dove un mondo muore un altro ne sorge, che al suo annunciarci e spuntar dalla terra e levarsi nell'aria ci districe in un nuovo fascino; verrà un giorno che potremo reggere con le nostre mani e mettere contro luce anche questo che appare, ancorché sentito, ottimismo costruito, di bassa lega, laddove la prevedibile chiusa sarebbe stata il rimpianto e la rinuncia.

Ma è facile clausola, è consuetudine di gioco per Bontempelli lo sfruttamento appunto dell'imprevedibilità nelle sue divagazioni letterarie, ciò che stupisce piacevolmente esprime, appare in seguito truccaggio spirituale e infallibile spirito di contraddizione (per intenderci, Pirandello sarà l'uomo condito, Amsterdam non assomigliava affatto a Venezia, «non esistono amori infelici e incoerenti») «che non v'è primavera è un fatto ormai da molti anni assodato e fuori di ogni discussione» ecc. ecc.). Da tutto questo appare consolidata la figura di un Bontempelli slogico e intuitivo, capace di illuminazioni e di premesse, ma dalle quali difficilmente può scendere a concretizzazioni funzionali, se non attraverso sforzature e compromessi. Appare la difficoltà per lui, di programmare e coordinare, di secernere il flusso logico della marcia di barbagli di congetture, di impressioni che lo frenano; forse anche a Gra-

te nel tempo, il suo esempio più fervido e insieme ligo ai canoni fondamentali dell'ordine grafico, è nato dal felicissimo inizio («La Gran Vecchia morì di domenica, ventisei agosto del millenovecento, ultimo giorno d'una settimana ch'era tutta stata di ferocissimo sole») e dalla necessità di portarlo a compimento; in ciò innegabilmente favorito da un limpido ed acuto magistero letterario, dalla sua sultana e disordinata fantasia (da certi leggerissimi «sketches» stilistico-morali: appunto in «Stato di grazia» ci incontrano perline come: «Erano due frati giapponesi - o meglio due giapponesi frati...», infine da una fervida vocazione.

Ora queste «interpretazioni», questi divertimenti sono certo un aspetto dei più significativi di Bontempelli, e in questo pericolosi come facilmente riducibili a limite, a indicazione. Hanno giusto la durata perché il respiro iniziale si esaurisce senza sbuccare; d'altro canto sono lo specchio dei procedimenti tecnici consueti al N. in piccola scala ne riproducono i luoghi comuni, le insufficienze: soprattutto l'insistenza nel trascinare fatti contingenti sul piano «magico», «metafisico», «dove lo «stato di grazia» è ottenuto in un troppo comodo abuso di parola.

Dove per altri (De Maistre, Mallarmé) la divagazione, la fantasia, era chiaro pretesto, specifico propedeutico ad una induzione, a un discorso a tesi, con inizio, perorazione e morale, qui il pretesto resta pretesto, la divagazione ruota attorno a se stessa e il lettore facilmente perde quota, dispersosi il crisma di grazia che la felice apertura della pagina gli aveva saputo conferire.

Luciano Salce

LIBRI RICEVUTI

Giuseppe Leopardi: «Memorie della mia vita». Ed. Bompiani L. II - Milano.
F. R. de Chateaubriand: «Vita di Rancé». Ed. Bompiani L. II.
Giorgio Vassari: «Le vite». Ed. Rizzoli.

PRATOLINI

Chiudendo quel terzo libro di Pratolini (*Le amiche* - Vallecchi 1973) si resta come sempre persuasi ed avvolti, per qualche istante, nell'eleganza e semplicità costanti del suo prerogio narrativo che appunto nella sua disadorna natività riesce ad ogni svolta di pagina un suo accorto e sottile fascino, una certa soavissima magia.

E' il segreto, e forse la tara, questa, di Pratolini: di non chiedere al lettore altro che rispondenze sentimentali, non oltrepassare i limiti del diario o dell'epistolario per giocare unicamente su un materiale di convinzione, di suggerimenti, al di qua d'ogni problema di fantasia.

Per Pratolini dunque la prosa non è un « caso », un incontro d'elementi, ma un dovere: un pigro e derelatto dovere, s'intenda, posticipato di giorno in giorno attendendosi una conformità, una puntualità di stile, un giusto distacco della memoria che consenta alla biografia di diventare storia narrativa, senza interventi della passione, dell'attualità. Ciò che è scritto diviene automaticamente passato, autonomo, privo come appare dell'immediato interesse atto a tramutarsi in materia attuale, viva e riscontrabile.

Il segreto cioè è nella densità e fluidità del suo sguardo « en arrière »: che svolge il panorama in discorso ordinato, necessario, giovandosi della distanza cronologica per una ancor maggiore distanza di volontà e di partecipazione grafica.

Stile e argomenti, se presi separa-

Vetrina delle novità

tamente, son tutt'altro che peregrini o comunque ripetibili senza giustificazione: autorizzabili sì, quando siano come qui, sincretici, l'un all'altro indissolubili e seccorritori, sempre in progressivo raffinamento.

Infatti, era nel « Tappeto verde » ancora un tepore e un tugore nel periodo che segnalava l'immediata, il nuovo ardore nella recente scoperta della mediazione tra se stessi e il mondo: così in « Via di Marazzini » l'insistenza sulle immagini preferite (l'inutile autologare le sequenze pratoliniane se non fosse per indolenzire il disattento lettore alla via del suo segreto: l'aria e il tepore d'una Firenze vista dal ragazzo, una nomenclatura cittadina ripresa in chiave di desolazione, ponti, tram, mantenute, friggitorie, cinematografi, lampade ad arco, ecc.) tentava lo spazio più ampio del racconto senza peraltro sfuggire alla biografia sentimentale.

Appunto perchè in lui c'è soprattutto il gioco di ricordare a se stesso la immagine d'un'adolescenza blacata nell'itinerario cittadino, ancora vagabonda sotto i comignoli e le cimosse di Firenze, un appuntamento sempre aperto con certi grandi divertimenti d'altre età, e, per definire le sue più precise ambizioni, il continuo confronto dell'ieri e dell'oggi, la naturale crescita e maturazione delle sue vi-

sioni, confermate e sviluppate spontaneamente sulla carta, affidate, nella loro frase suggestiva, al dolce gioco evocativo dei nomi, degli oggetti.

Nelle « Amiche », quel crisma di grazia e di levitazione che nel liricini precedenti era stato avallato attraverso riprova ed esercizi, sembra presupposto, sottaciuto al di là della limpida esposizione, della scorrevole nomenclatura. Ormai rare le precisazioni ambientali come: « Ricordai le piazze pulite dal vento, bianche, stranamente umide di vento, le giovinette nei cappotti, le friggitorie, ecc. » semmai accenni di comune come cifra d'un mondo: « Era un dopoguerra ormai lontano, usavano le grette e le tute con le cinie di moneta contante intorno alla vita, le ragazze portavano le sottane sopra al ginocchio » e per il resto, una maggior secchezza di contorni, maggior confidenza e umiltà nell'azione, un senso più ampio, chiarificatore di umanità, dove gli oggetti nascono, periodicamente si riaffacciano e muoiono, eterni e blemi, non mai simboli, d'un mondo degno d'una avventura mai giocata e frazionata per disperazione in tanti minimi ed assidui accadimenti trascorsi nell'illogico senso d'un « carpe diem » e ritroso, in cui l'infinita marea delle giornate uguali e penite si placa solo al ritorno d'una memoria fedele ed essenziale.

DE AGAZIO

Alla sua prima prova di romanzo il De Agazio giunge dopo lunga pratica giornalistica; ed è quindi da notare anzitutto favorevolmente la mancanza di residui e di abitudini da quotidiano, quei visi e luoghi comuni, non soltanto nello stile, che tanto poco si addicono alla tessitura del romanzo. Questo « Terramatta » (Garzanti 1942) è solidamente impiantato e costruito, con sufficiente padronanza di prospettiva e di colore. Se l'ambiente e la condizione delle figure non si allontanano da una Calabria già esplorata ed esaurita (il nome che salta davanti agli occhi è Alvaro, « Gente in Aspromonte »), il De Agazio assume e rivendica al re interazioni, più manifestamente sociali da un lato, più dichiaratamente borzettistiche, tradizionali, dirò morali, dall'altro.

Prolissità di canto, e pagine inutili: ma insieme pagine vivide e seconde, dettate da sommovimenti e spunti non soltanto letterari, e in più un fiato caldo e limpido di narratore che avviluppa buono e cattivo in una ventata sapida e commossa di certi grandi fatti extrumani.

C'è in lui un'ostinazione a denti stretti, il senso d'una missione da adempiere: e attendiamolo all'uscita del noviziato letterario, dove anche « Terramatta » ha superato la prova con onore.

LUCIANO SALCE