

# LA PAGINA LETTERARIA

## Il materiale dell'opera d'arte

Normalmente un'opera d'arte ha un contenuto. Grosso modo si dice che l'opera d'arte riuscita è quella in cui il contenuto trova la forma che gli si adegna. L'arte pura, cioè la forma pura, o non esiste o, se esiste, rimane pressoché incomunicabile: la poesia della cronaca è stata appunto un tentativo di arte pura: dare la forma della poesia, senza il contenuto o con un contenuto ridotto al minimo indispensabile, cioè accostare parole la cui funzione non era di esprimere un concetto, di svolgere un pensiero, ma di suscitare quei lampi di immagini, quelle suggestioni irrazionali, quei ritmi e melodie che sono il proprio della poesia, che distinguono la poesia dalla prosa. Perché tale poesia è risultato incommunicabile, o solo da pochi afferabile? Perché l'uomo ha bisogno di essere avvinto a vibrare più sottile, per mezzo di un contenuto: vale a dire, di un'idea, di un'emozione, di un sentimento soprattutto.

So nella musica un certo contenuto è talvolta non indispensabile, nella lirica ha da essere, nella narrativa è indispensabile. Infatti noi gradiamo all'ascolto di una musica senza che la musica ci narri qualcosa (così la poesia lirica voleva intanto essere, senza raccontarci nulla: con una particolare musica, con particolari frammenti d'immagini); ciò non vuol dire che la musica non abbia un contenuto, ma si tratta di un contenuto, meno materialmente afferabile, di quello, per esempio, di un romanzo: è un contenuto, quello della musica, di sensazioni multiple che l'esperienza dice attente a suscitare emozioni nell'ascoltatore. E' un contenuto talmente poco materiale, da poter quasi essere confuso con la forma. La musica ci dà un caso limite che potrebbe mettere nell'imbarazzo i contentisti a oltranza.

Dall'altra parte sta la narrazione: si può concepire un romanzo senza contenuto? Nessuno orecchio lo dirà. Il primo esempio, quando si parla di un romanzo, va al paragrafo, all'intreccio, cioè al contenuto. Eppure, diciamo tra parentesi, è stato fatto anche il romanzo senza contenuto o con un contenuto particolare diverso da quello che ognuno intende, in un certo senso il romanzo ermetico: gli *Ulysses* di Joyce è un romanzo fiume dove la materia è casistica: si potrebbe parlare di materiale informale, senza forma, ma si potrebbe per un altro verso parlare di forma senza contenuto. Ma della scrittura americana Stein, di cui Hemingway è stato un discepolo, esiste un romanzo, «*Ida*», che veramente è un esempio di forma senza contenuto: nessun intreccio, nessun pensiero positivo, concreto, ma la forma dei pensieri del protagonista; in via della mente del protagonista, è quindi, per il lettore, l'idea del pensiero, l'atteggiamento del pensiero, ma nessun pensiero determinato.

Si tratta di eccezioni, anzi forse delle sole eccezioni da che non si scrivono. In realtà un romanzo esiste in quanto ha un contenuto. Ora come vanno le cose nei confronti di questo contenuto? Ammesso che il valore di un'opera d'arte è in relazione con la forma che a questo contenuto vien data dall'artista, tuttavia resta sempre il problema della scelta del contenuto, del modo come questo contenuto viene scelto e affilato: esistono regole, atteggiamenti costanti, metodi, trucchi, al riguardo? Esistono, ma tanto varrò e molteplici da non poter essere elencati. Potrà bastare a soddisfare la curiosità di chi non ha pratica attiva nei confronti dell'arte, qualche esempio e commento.

Un pittore che debba dipingere un paesaggio, normalmente vuol darci, nel caso più banale, un'armonia di colori; se lo si lasciasse fare arrivare all'estremo di darci una pittura allo stato puro, cioè un gruppo di colori, ci darebbe una di quelle pitture che oggi sono dette astratte. Ma di solito, il pittore, soprattutto se vuol vendere, imbove di quella sua armonia di colori un paesaggio, dà un contenuto alla

sua emozione pittorica. Ma questa emozione come nasce in lui? Questo è il punto. Così che suscita l'emozione, cioè che dà l'ispirazione? Probabilmente, nella maggior parte dei casi è quel paesaggio stesso che egli dipinge; quel paesaggio che a un'altra persona, o anche a un altro pittore, non ha detto nulla, ha messo in lui le sue facoltà artistiche. Ma può anche darsi che sia stato un altro paesaggio, o niente affatto un paesaggio o portato nella sua mente un gioco, diciamo, di colori: e in questo caso, l'artista si serve del paesaggio che dipinge alla stessa stregua del pittore di figura che si è distaccato dal modello e ricorre semplicemente a certi dati materiali.

Il pittore che dipinge, supponiamo, una scena sacra, crea la composizione con la sua mente, o questa composizione gli è ispirata da un gioco di corpi osservato nella realtà, oppure gli è ispirata da un'altra pittura vista e studiata. Ma poi, nel situare la figura, ha bisogno di altri dati: ha bisogno di precisare una curvatura della linea, la posizione di una mano, e così via, e per tutto ciò, se la memoria non basta a soccorrere, ricorre al modello, cioè a una persona in carne e ossa che offre l'aspetto di parti del suo corpo.

Ho detto che una pittura di altri può ispirare un pittore. Nella storia dell'arte sono frequenti i casi di pitture la cui composizione deriva da un quadro di altro pittore. L'imitazione, specialmente nel passato, è sempre stata mangiata e considerata anzi un omaggio reso all'artista anziano. Ma certo c'è un limite all'imitazione: un conto è imitare, un conto copiare di sana pianta, modificando pigramente qualche particolare secondario.

Molto frequente è l'imitazione in letteratura. Per gli antichi la imitazione coincideva quasi con il tradurre, ed era considerata spretevole; Fedra dice di rifare in lingua latina le favole che Esopo aveva inventato e scritte in greco, confessava di servirsi del materiale di Esopo, ma rendeva omaggio a colui che il materiale delle favole aveva faticosamente ricercato tra il popolo e nella vita. Quanti versi di più nella poesia italiana sono il riecheggiamento, con talvolta leggere modifiche, di versi di poeti più antichi: così il verso di Petrarca: «*Questo di tanto esopo ogni mi restò*» è derivato da Petrarco stesso. Questo «*omaggio di contenuto*», che fu ripreso anche dal Leopardi: «*Chi di colosso spose oggi m'annida*».

Il poeta dei tempi classici di ogni letteratura ha spesso fatto consistere la precisione dell'arte nel rifare un argomento o nel riprendere un'immagine di poeti più antichi, quasi in gara a chi fa meglio, quasi a titolo di emulazione. Quando immagini di Omero riprende ripulimento poi, di Virgilio, Lepidulo di Cloriano e Medoro dell'«*Orlando furioso*» dell'Ariosto è imitato da quello virgiliano di Eurialo e Niso, quasi un riciclaggio: ma non perciò l'Ariosto né alcuno ai suoi tempi o poi pensò a un plagio.

In un certo senso e fino a un certo punto la materia del racconto poetico e di prosa è patrimonio comune che i poeti e gli scrittori possono tutti utilizzare. Talvolta certi argomenti sono così vivi nell'atmosfera del tempo che può accadere che due scrittori che hanno evoluto individualmente un dato soggetto, possano essere ereditari aver l'uno imitato l'altro. È il caso de «*La peste a Otranto*» dello scrittore italiano De Angeli che questi erede imitata dallo scrittore francese Camus nel suo romanzo «*La peste*». Benché ci siano particolari simili e coincidenze, tuttavia il lettore attento avverte pal che Camus non ha imitato De Angeli, nemmeno si è ispirato, ma tutt'al più ha sentito contemporaneamente il simbolo della peste come proprio del nostro tempo.

E' interessante seguire nella «*Zibaldone*» di Leopardi gli stimoli, le fonti emovere che sono all'origine delle sue poesie. Benché l'origine del nucleo poetico sia qualcosa di assai misterioso, tuttavia non è difficile osservare come in generale, e in particolare in Leopardi, un'inciden-

dentale osservazione può suscitare un'emozione che è come il campanello d'allarme per il poeta: può essere un grido della strada, un rumore di telaio, un canto lontano, l'osservare dei giovanotti che la sera ricorrono accanitamente una lucciola e la pigliono, la pestano sotto i piedi, ne traggono una striscia fosforescente... Questi piccoli fatti mettono in moto tutto l'essere del poeta: ne viene un appunto, che può più tardi, attraverso una elaborazione qualche volta lunga, diventare una poesia. E per arrivare a tanto si rivestirà di altre immagini, si svilupperà secondo una particolare logica, condurrà a una determinata conclusione, che è quella della poesia, quella che esprime il senso del mondo del poeta. Lo stesso fatto iniziale in un altro poeta avrebbe portato a una soluzione e a un morale del tutto diversa.

Analogo è il caso del narratore, anche se l'uso della materia segue in questo un processo particolare. Il narratore autobiografico attinge la materia della propria esperienza; i fatti della propria vita sono quelli che il scrittore evidentemente conosce in modo più profondo, più partico-

## “Pöra Gent, di Piero Tamò” Premio Francesco Chiesa 1952

Al termine della recensione de *La bias bianca* di Enrico Talamo, in dialetto lariano, si era espressa, su queste colonne, la speranza che quanto del Talamo era stato fatto per il dialetto della Turate fosse da altri compiuto per altri dialetti della Svizzera italiana.

Non è trascorso molto tempo da quello scritto critico, ed ecco il *Premio Francesco Chiesa* annunciarsi che quella speranza si è avverata, per il dialetto delle spande del Verbano, nella raccolta di liriche in locarne *Pöra Gent* di Piero Tamò, che appartiene a questi giorni, in linda e distiosa, di cui particolarmente pregevole è quella di lusso per i bibliofili.

Vive in essa, con altra voce, con più molle cadenza, con quel senso di placida distensione che nel Locarnese sembra essere diffuso per l'aria, la genuina anima lirica del nostro dialetto prealpino.

Un'ironia che prende a partito anche ciò che è più caro ai desideri della gente minuta. Come in questa poesia in cui vien fatto, negli ultimi tre versi, il consueto arguto delle solite chiacchiere con temi il rincaro della vita:

«*A son in quattro gani, ma quel par stiva inanca la cà... se no pover a signa drizz, con si bel temp, fess vist che bellez!*»

«*Ma un occorre cercar lontano per trovar l'esaltazione della famiglia, dei figli anche; un'esaltazione che si conclude con una piccola scena deliziosamente designata entro l'esiguo cornice di versi:*

«*Un gù venticincom, pensa un l'pò di, da quand nün düll, col cür tüt, füt fermet, in quel lüss da gesa, a rent a s' sem scambliad l'anelc con un l'fèl st.*

Il pericolo sta nel trasformarla in una maniera, di ridurre la critica alla realtà che ci circonda ad un broncio continuo; o, come capita di certi vecchi (e, pur-

reggiato; e per la trasposizione artistica valida, occorre in certo qual senso una conoscenza assoluta dell'argomento, che non vuol dire conoscenza totale, ma per arrivare alla quale conoscenza assoluta, per la quale il fatto si stacca come un oggetto a sé stante, occorre sapere molto intorno a quel fatto o almeno averne individuato il nucleo, per così dire l'anima.

Il narratore autobiografico non si attiene ai dati esterni di una vicenda, ma ha bisogno di rimanere fedele a una strada profana che gli è guida e garanzia di autenticità, cioè di verità. Lo scrittore autobiografico, cioè quel che assume la materia del suo narrare dalla propria esperienza, non è che manchi di argomenti fuori della propria esperienza, ma si attiene a quelli che ha costati di persona per un bisogno appunto impellente di controllare continuamente il fondo di verità del suo racconto: per sfuggire cioè all'imitazione.

Come poi lo scrittore autobiografico passa, cioè che talvolta accade, alla narrazione più vastamente mitica, cioè al racconto o al romanzo che vuol dare un'idea del suo tempo o di un ambiente non tutto direttamente sottostante alla sua esperienza? Come arriva insomma al vero romanzo?

A me sembra che questo processo si svolga gradualmente per un ampliarsi della propria facoltà

di osservazione, e per analogia. E' dono del narratore e del narratore sviluppato, l'attitudine a immettersi negli altri, a entrare nella pelle degli altri e a vivere o rivivere i pensieri, i sentimenti, le emozioni, dalle più comuni alle più sottili. Senza questa facoltà non esiste narratore vero: i suoi racconti avrebbero un personaggio unico, lui.

Certo che costui immettersi in un certo senso, lo scrittore trasfonde un poco di se stesso anche in quelle persone fuori di lui che gli servono a creare un personaggio: fatalmente, direi. Ma è anche certo che una particolare capacità intuitiva gli permette di leggere dietro le fronti gran parte dal pensiero di quelle persone che diventeranno personaggi: scopre forse soltanto la meccanica del pensiero di una persona, attraverso i suoi atti esterni ed interni nella sua mente e nel suo animo, talvolta impercettibilmente, talvolta in modo solo approssimativo; presta un poco di sé stesso ai suoi personaggi, ma anche, è cosa certa, sapendo guardare, sapendo ascoltare, riesce a sentire il battere del cuore e il pulsare del sangue degli altri e può quindi trasferire in una vicenda non solo se stesso, ma le varie immemorabili persone che egli ha conosciuto.

**PIO ORELLI**  
ma dopo più... lontan da sti pais, la surà na cilegna a passari or in compagnia di sant e del Signor senza fua più noat... gnanca più Pn bris? Poi, di colpo, la realtà con le sue preoccupazioni, con il suo intimo impiego morale:

«*Però, Pieren, a gh'è da fà, e teguu ment, che prima da morir, u gh'è inzi fann da vitt, da sacrifici...*»

E chi la sospirava, pöra noma, e la m'cordava fisa, par fann che intant a Pöra diura e l'era...

Potrebbe parere d'avvertire, nell'ultimo verso, la negazione ironica del sogno di Paradiso: che invece non c'è. Perché quell'impiego morale ha collegato il Molino lontano da sti pais con le Colonne a guardia del Verbanò, dove intant a Pöra diura e l'era...

La pöra gent non è sole, nel libro del Tamò non è disperata. Per essa la legge morale che ne regola le azioni, il dovere, l'onestà, non sono nomi vani, né sono estrema imposizioni: sono il mezzo per infrangere ciò che è triste e trattenente perché ingiusto, cattivo, brutto; sono vie e forza di liberazione.

A Piero Tamò qualche volta, per Pöra gent, potrà essere mosso l'ippunto di essersi mantenuto troppo legato al titolo, di averci voluto dare, quasi programmaticamente, in certe composizioni, una poesia esclusivamente da povera gente, mortificante del suo *humour*, sottocodando la battuta mordace che accende, insospettita, l'ultimo verso.

Ricordiamo di avere detto, di lui, con amici, alcune poesie, non incluse nel libro, in cui la stoffatura era frizzante e gustosa nella sua maliziosa schiettezza popolare.

D'altronde, per questa rispondenza al proprio tema, c'è quello dell'esperienza di situazioni e sentimenti veri e costanti del...

**ARUSPEX**

**FOGLIE ROSSE**  
Foglio rosso! Sono embrieti, Signore, per la casa dei morti.  
Noi roviavamo in esse le illusioni che qui tenemmo dentro gli occhi assorti.

Come un droppo è quest'erbo, di velluto che chiamo i vivi e i cari estinti od addu e il veste di un sonno sconosciuto.

Ma la notte ci overtò che il giardino del gron silenzio oltre la terra bruna albergia ed è fiorito.  
**IDILIO DELL'ERA**

L'anima nostrana, il libro acquisita una sua unità e una sua individualità artistica.

Tale individualità si fa avvertibile in un'atmosfera: che è la nostra quotidiana, di tutti noi povera gente, ma con dentro una sì concessa l'immaginazione contorta — il fermento di un sorriso.

Un sorriso il quale lievita cioè che nella nostra realtà è troppo greve, da colore a ciò che troppo grigio, e — talvolta — attraverso una lacrima getta un accendole. Se dovessimo trasferire in termini di cinematografia il giudizio critico su Pöra gent, potremmo parlare di neorealismo: ma di un neorealismo ricco d'anima, che — pensiamo ad Emmer di *Domenica d'Agnò* — dal documentario si giungere al canto, alla poesia.

Forse, da questo punto di vista, il senetto più indicativo è quello che s'intitola *Ma dopa più...*, con la mamma che dipinge in modo commoventemente ingenuo la conclusione del Paradiso. Un gran riposo dopo tanta fatica:

«*Se dopo marit suren in paradis, m'flessa la mè mon, a strepen scior, d'avea a s' vie col saranno or...*»

«*S' a s' dev stant, trebiloa, diventò l'gris.*»

È uscito in elegante edizione — in un numero limitato di copie — il **DIARIO INGLESE** di Pio Orelli, che il «*Giornale del Popolo*» ha pubblicato a puntate nel corso del 1952 e che ha suscitato vivo interesse. Chi desidera possedere una copia, la richiede inviando fr. 3.— sul C.C. N. 213, Amministrazione del «*Giornale del Popolo*», indicando a tempo della cedula lo scopo dello inviato.

to presso la Commerciale S. A. pure di Lugano il suo saggio su «*Dieci-relli*» (scuso ed esauriente, che attende ancora una volta le doti di critico del *giornale lariano*).

Del punto di vista tipografico non possiamo non rilevare un contrasto, dovuto certamente a contingenze pratiche, nel libro del Tamò: sono stati usati due diversi tipi di caratteri, tra loro irrilevanti, e il carattere scelto per il testo è, mi sembra, troppo pesante. In complesso, si può dire la copertina.

Il volumetto del Tamò, che ha approfittato dei risultati del precedente, è invece, si può dire, appunto. Molto bella la copertina, illustrata da un disegno di Firenze Fontana, ben scelta il carattere e in accordo con quello del testo, che essendo già uscito sulla rivista *Colombio* condizionava tutto il resto della pubblicazione.

Fare ben risalto tipograficamente è il «*Diario inglese*» di Orelli, pubblicato dalla tipografia «*La Buona Stampa*» di Lugano.

Anche qui si tratta di sistemare un testo già composto, e anzi già stampato per le stampe colonne di un giornale (infatti il «*Diario inglese*» è uscito a puntate, nel corso del 1952, sul «*Giornale del Popolo*»). Eppure la difficoltà è stata superata dando una sottile cornice alla pagina la quale arrugia certo della bella cosa del Remondini di Cologne, detto la *borca*, e hanno reso partecipi i loro amici e coloro che li interessano di arte, dell'accostamento. Intanto una cartella contenente cinque riprodotti in bianco e nero, una per ciascun artista del gruppo: una cartella intesa con gusto e natura risonanti.

Ma l'oggetto più prezioso è stato lo scorcio dell'anno passato e il quaderno stampato dalla tipografia Leus e Vescoi di Bellinzona, che contiene una lunga dipinta per via di Giorgio Orelli e due disegni di Giuseppe Balzani. Qualcosa sobrio, ispirato forse alle estetiche esterne purgane di Tullaro, nel quale la disposizione del nero sul bianco è posto giusto dove aver richiesto colori nitidi e occhi vigili.

**ARUSPEX**

**FOGLIE ROSSE**  
Foglio rosso! Sono embrieti, Signore, per la casa dei morti.  
Noi roviavamo in esse le illusioni che qui tenemmo dentro gli occhi assorti.  
Come un droppo è quest'erbo, di velluto che chiamo i vivi e i cari estinti od addu e il veste di un sonno sconosciuto.  
Ma la notte ci overtò che il giardino del gron silenzio oltre la terra bruna albergia ed è fiorito.  
**IDILIO DELL'ERA**

## Tipografie ficesini

Alcune tipografie nostre si sono impeginate seriamente a dar bella veste a pubblicazioni che sono uscite alla fine dell'anno e sono arrivate come gradite stampe natalizie e di Capodanno agli amici degli autori.

Evidentemente gli autori hanno ordinato i tipografi, hanno dato qualche consiglio, in qualche caso hanno diretto la delicata operazione del vestire tipograficamente il libro, e, mi par di capire, riuscendo per lo più a far accettare qualche difficile o sempre ovvia semplicità che non si avvertiva.

Tarcisio Poma, con Pier Ricardo Frigeri direttore della rivista «*Colombio*», ha stampato presso Ojetti-Artori di Lugano le sue «*Sottare*» di Pevilo (che in questa *Pagina* ha già recensis Giuseppe Itzcacos, giudicando meticoloso il silicio il sapere di pregante attualità di alcuni passaggi della bella e faticosa traduzione).

Sotto la protezione ancora di Pier Ricardo, Pio Fontana ha stampa-

«*S' a s' dev stant, trebiloa, diventò l'gris.*»

È uscito in elegante edizione — in un numero limitato di copie — il **DIARIO INGLESE** di Pio Orelli, che il «*Giornale del Popolo*» ha pubblicato a puntate nel corso del 1952 e che ha suscitato vivo interesse.

Chi desidera possedere una copia, la richiede inviando fr. 3.— sul C.C. N. 213, Amministrazione del «*Giornale del Popolo*», indicando a tempo della cedula lo scopo dello inviato.

to presso la Commerciale S. A. pure di Lugano il suo saggio su «*Dieci-relli*» (scuso ed esauriente, che attende ancora una volta le doti di critico del *giornale lariano*).

Del punto di vista tipografico non possiamo non rilevare un contrasto, dovuto certamente a contingenze pratiche, nel libro del Tamò: sono stati usati due diversi tipi di caratteri, tra loro irrilevanti, e il carattere scelto per il testo è, mi sembra, troppo pesante. In complesso, si può dire la copertina.

Il volumetto del Tamò, che ha approfittato dei risultati del precedente, è invece, si può dire, appunto. Molto bella la copertina, illustrata da un disegno di Firenze Fontana, ben scelta il carattere e in accordo con quello del testo, che essendo già uscito sulla rivista *Colombio* condizionava tutto il resto della pubblicazione.

Fare ben risalto tipograficamente è il «*Diario inglese*» di Orelli, pubblicato dalla tipografia «*La Buona Stampa*» di Lugano.

Anche qui si tratta di sistemare un testo già composto, e anzi già stampato per le stampe colonne di un giornale (infatti il «*Diario inglese*» è uscito a puntate, nel corso del 1952, sul «*Giornale del Popolo*»). Eppure la difficoltà è stata superata dando una sottile cornice alla pagina la quale arrugia certo della bella cosa del Remondini di Cologne, detto la *borca*, e hanno reso partecipi i loro amici e coloro che li interessano di arte, dell'accostamento. Intanto una cartella contenente cinque riprodotti in bianco e nero, una per ciascun artista del gruppo: una cartella intesa con gusto e natura risonanti.

Ma l'oggetto più prezioso è stato lo scorcio dell'anno passato e il quaderno stampato dalla tipografia Leus e Vescoi di Bellinzona, che contiene una lunga dipinta per via di Giorgio Orelli e due disegni di Giuseppe Balzani. Qualcosa sobrio, ispirato forse alle estetiche esterne purgane di Tullaro, nel quale la disposizione del nero sul bianco è posto giusto dove aver richiesto colori nitidi e occhi vigili.

**ARUSPEX**