

NANA BOGDANOVIĆ, *Futurizam Marinettija i Majakovskog (Il futurismo di Marinetti e di Majakovskij)*, Beograd, Prosveta, 1963, pp. 326.

Già dai primi anni della sua avventurosa esistenza il futurismo italiano suscitò un vivace interesse nella critica e nel pubblico straniero, soprattutto negli ambienti d'avanguardia del primo dopoguerra. In Italia, invece, la sovversione e l'iconoclasmo dei futuristi sono stati presto svuotati della loro carica «rivoluzionaria» e imbrigliati dal trionfo dell'estetica crociana e dal «ritorno all'ordine» nelle lettere e nella vita politica del paese. In una fase posteriore, com'è ben noto, nonostante i «meriti» politici di F. T. Marinetti e il riconoscimento accademico, le sue teorie e i suoi esperimenti saranno tacciati di cosmopolitismo e di ispirazione estranea alle genuine tradizioni nazionali, per cui verranno accomunati, più o meno, alla «entartige Kunst» da evitare e combattere.

Ma essendo la poetica del futurismo tra le espressioni più chiare ed elementari dell'alienazione dell'uomo nella moderna civiltà industriale e i poeti di fede futurista convinti e tenaci assertori delle loro idee (troppo spesso, però, con espressioni e manifestazioni alquanto superficiali, e a danno dei risultati poetici), il movimento fondato da Marinetti ebbe un ruolo non secondario nella divulgazione e nella maturazione dei tentativi più estremi dell'avanguardia artistica e letteraria in più d'un paese d'Europa e d'oltremare. Quasi tutti gli

-ismi posteriori avrebbero qualche debito verso il futurismo italiano (non fosse altro che per il modo rude di presentarsi al pubblico, per il gusto pubblicitario dei manifesti, per la predilezione verso una disciplina settaria e un'organizzazione in *clans* combattivi...) o verso quei canoni avanguardistici assimilati da Marinetti durante il suo tirocinio parigino e presentati da lui in una maniera precisa e rigorosissima. Si tratta di un debito da tempo riconosciuto da parte di molti rappresentanti e teorici dell'arte d'avanguardia (Kandinsky, Pound, Moholy-Nagy e tanti altri). Questo stimolo avanguardistico del futurismo lo riconoscevano anche gli «zenitisti» jugoslavi, i quali ebbero, tramite il loro «capo» Ljubomir Micić e il suo fratello Branko V. Poljanski contatti diretti con Marinetti, oltre che con Ivan Goll, i dadaisti, gli espressionisti tedeschi e i futuristi e costruttivisti russi. Ma già prima della guerra, lo scrittore e regista Tito Strozzi aveva fondato a Zagabria una effimera «rivista futurista» intitolata *Krik (L'urlo)*, 1913), mentre il pubblicitario Joe Matošić, anch'egli in corrispondenza con Marinetti, aveva preparato il primo numero di un'altra rivista di orientamento futurista, *Zvrk (La trottola)*, 1914), rimasta però inedita a causa dello scoppio della guerra e dell'arresto del giovane nazionalista jugoslavo Matošić (cfr. la recensione di B. Donat, pubblicata in *Delo*, Belgrado, X/1964, n. 3, pp. 472—473). Negli stessi anni lo scrittore croato più rappresentativo dell'epoca, Antun Gustav

Matoš, conobbe il futurismo in uno dei suoi centri più vivi, a Firenze. Un brillante saggio sul futurismo (*Obzor*, Zagabria, 1913), più volte ristampato, un volume della *Bataille de Tripoli* (Milano, 1912) con annotazioni in margine, una breve lettera di Marinetti e un volume dei *Poeti futuristi* con la dedica del capo-scuola, sono le testimonianze del suo interesse per l'ismo più clamoroso di quegli anni. Aggiungiamo che nel 1931 l'italianista Mirko Deanović, il quale conobbe personalmente F. T. Marinetti ed assistette ad alcune sue burrascose apparizioni in pubblico, tenne a Zagabria una conferenza sul futurismo, esauriente ed informatissima (pubblicata poi nella rivista *Savremenik*, Zagabria, 1931). Gli scrittori Janko Polić Kamov e Vladimir Čerina visitarono l'Italia, conoscendo direttamente il clima rovente in cui nasceva il futurismo e le altre tendenze artistiche d'avanguardia di quel periodo. Nelle loro opere, perciò, sono presenti riflessi o illuminazioni parallele di uno stato d'animo moderno (soprattutto nella vivace prosa narrativa e saggistica di J. Polić Kamov e nella monografia di V. Čerina dedicata a Kamov).

A queste ed altre prove del nostro interesse per il futurismo italiano viene ora ad aggiungersi il libro di Nana Bogdanović, il quale appartiene, idealmente, a quelle tendenze contemporanee che mirano a una rivalutazione parziale o, comunque, a un'attenzione critica più obbiettiva delle cosiddette «avanguardie storiche». Si tratta di un fenomeno che è agevolato dall'insorgere degli sperimentalismi e neoavanguardismi moderni e, da noi, dalla rivincita della poesia modernista e dalla grande fortuna che il surrealismo e altre scuole d'avanguardia godono da tempo. Ciò rende ancor più interessante il libro della Bogdanović, il quale non è soltanto un'analisi spassionata e obbiettiva, appartenente all'area degli studi di letteratura compa-

rata, ma vorrebbe essere, anche, una rivalutazione delle radici futuriste e «moderniste» della migliore poesia di Majakovskij, fenomeno così tenacemente negato dalla critica sovietica degli anni trenta e quaranta e, giù giù, fino a quella più recente (e anche da quella italiana, ma su ciò, purtroppo, la Bogdanović non pare sufficientemente informata). La nostra autrice tocca, di necessità, alcune questioni particolarmente significative per la letteratura d'avanguardia, come, ad es., il problema della relazione interiore tra poetica ed esperienza creativa del poeta, quello dei contatti reciproci tra correnti e poeti geograficamente lontani e appartenenti a strutture politiche e sociali radicalmente diverse e, soprattutto, quello dell'evoluzione poetica e stilistica di uno scrittore che, precedentemente legato a una corrente d'avanguardia, accetta, poi, su un piano cosciente ed emotivo, la nuova realtà rivoluzionaria, coi suoi stimoli ed esigenze imperative. Ed è, quest'ultimo, un problema che non interessa esclusivamente Majakovskij e la critica sovietica.

Nella parte introduttiva (pp. 7—25) la Bogdanović ci da notizie degli studi su Marinetti, Majakovskij e le influenze italiane sul futurismo russo. Sempre stando all'autrice, i numerosi saggi che trattano il grande poeta russo sarebbero, in gran parte, piuttosto tendenziosi e ingiusti rispetto alla sua prima fase, cioè quella futurista, che qui ci interessa in primo luogo, mentre quelli toccanti il futurista italiano sono lacunosi o apologetici. La Bogdanović si sofferma pure sulle condizioni storiche e sociali dell'Italia borghese e della Russia zarista agli inizi del secolo, presentando un panorama generale della letteratura italiana. Ma come i giudizi sulla realtà storica dell'Italia richiederebbero un'informazione più precisa (basata sulla conoscenza dei più recenti studi sociologici e storici) così anche le poche pagine sulla let-

teratura italiana dei primi anni del Novecento dovrebbero essere approfondite con cenni sulle riviste fiorentine d'avanguardia e la disintegrazione del verismo letterario con le conseguenze ben note (l'affermazione del verso libero, del frammentismo lirico, dell'autobiografismo di confessione e moralistico, della prosa fantastica ecc.). Più generico è il discorso sulla letteratura russa dell'epoca.

Il capitolo intitolato «Futurizam i budetljanstvo» (pp. 27—97) è un ampio saggio sulla poetica dei futuristi italiani e quelli russi, svolto con una paziente attenzione analitica che è giustificata non tanto dai risultati poetici del futurismo marinettiano, certo, poverissimo in questo campo, ma dal rigore e coraggio degli esperimenti, valida testimonianza delle aberrazioni dello spirito umano agli inizi della civiltà industriale novecentesca e alla vigilia della guerra. I futuristi russi, invece, pur avendo accolto con entusiasmo sincero alcuni concetti generali del futurismo e dell'arte d'avanguardia occidentale (l'antipassatismo in nome di una modernità viva e attuale, il culto della tecnica, della guerra e di un primitivismo barbarico), hanno dimostrato un'inclinazione preponderante per la concreta realizzazione poetica e linguistica del nuovo verbo, mettendo in disparte la definizione teorica dell'arte «dell'avvenire». Quasi di regola, gli adepti russi del movimento futurista, partendo dalle tesi italiane conseguivano risultati opposti alle premesse da loro accettate (p. 47). Un esempio valido, citato dalla Bogdanovič, sarebbero le opere dei poeti Hlebnikov e Majakovskij, i quali diedero una risposta diversa all'intuizione marinettiana dell'avvento trionfale dell'era delle macchine — cioè una visione angosciosa dell'alienazione e dell'immagine terrificante della «rivolta delle cose» —, denunciando l'essenza antiumanistica del fenomeno. L'analisi comparativa dell'autrice comprende anche le teorie futu-

riste sulla lingua poetica. Non insistendo su atteggiamenti ben noti dei manifesti marinettiani e i suoi esperimenti, dalle «parole in libertà» al tentativo di una «verbalizzazione astratta» dell'espressione, osserviamo che anche qui vengono messe in risalto alcune differenze fondamentali tra i due futurismi. Marinetti non riuscì comunque a superare i limiti di una «rivoluzione» superficiale linguistica, basata sull'abolizione dell'aggettivo, dell'avverbio e della punteggiatura, e puntava soprattutto su una registrazione meccanica e diretta dei rumori (il celebre *zang-tumb-tumb!*); i futuristi russi invece teorizzarono una rivoluzione essenziale del linguaggio, che si avvicinava, a volte, a consonanze irrazionali e astratte (il forse meno celebre *dyr-bul-ščel* di Kručonič, però rivalutato dai letteristi francesi). Infine, mentre le innovazioni marinettiane non avranno conseguenze significative nella poesia italiana del Novecento, il futurismo russo, grazie all'ingegno di alcuni suoi seguaci, rappresenterebbe «una tappa unica e singolare nell'evoluzione della poesia russa moderna» (p. 97).

Il capitolo su F. T. Marinetti (pp. 99—150) è uno degli studi più completi sull'attività poetica del fondatore del movimento futurista. Ci pare utile sottolineare alcune conclusioni critiche della Bogdanovič, che, pur non cercando di capovolgere l'ormai comune giudizio negativo su Marinetti-poeta, riesce ad isolare qualche suo frammento non privo di afflato lirico. Nella gamma dei motivi poetici della lirica e della prosa marinettiana l'ambiente cittadino non è poi tanto frequente quanto ci si aspetterebbe dopo la lettura dei manifesti. Sono assai più frequenti le visioni, piuttosto tradizionali, del mare e di paesaggi esotici, la glorificazione della guerra e dell'erotismo sensuale. Il suo linguaggio poetico è un'altra spia di una mediocrità piccolo-borghese; in esso vi cercheremo

quasi inutilmente l'analogismo moderno e le associazioni autenticamente irrazionali. E, pur avvertendo l'uso degli aggettivi, Marinetti dovette accontentarsi di un aumento del tutto quantitativo del loro uso. Le sue similitudini e le sue metafore sono in gran parte tradizionali, mentre le onomatopее non oltrepassano i limiti di un puro «naturalismo fonico» (p. 139). È invece sincera e persuasiva l'oratoria dei suoi manifesti, stilisticamente tanto diversi dalle pagine caotiche e illeggibili delle «parole in libertà». Un discorso più completo sul teatro sintetico di Marinetti sarebbe stato necessario e giustificato.

A V. V. Majakovskij è stata dedicata un'analisi ancora più estesa ed approfondita (pp. 151—257). Polemica rispetto alla critica sovietica del periodo socialrealista, la Bogdanović rivaluta parzialmente l'esperienza delle avanguardie, che sarebbe contrassegnata dalla «ricerca di una espressione nuova, dallo spostamento di forme fossilizzate, schematiche, dalla tendenza verso una più piena realizzazione della sempre diversa e nuova figura dell'uomo» (p. 153). Conseguentemente, la Bogdanović identifica alcuni aspetti nuovi della complessa poesia dell'avanguardista russo, in primo luogo la continuità fondamentale della sua poetica ed espressione lirica, dagli inizi futuristi a una piena maturità rivoluzionaria, e ciò senza fratture profonde o rinunzie radicali. Fedele alla poetica, ai motivi e ai procedimenti stilistici di stampo avanguardistico, il poeta rivoluzionario seppe unire la componente modernista e quella ideologicamente impegnata e, superando le remore della scuola, affermarsi come poeta il più significativo ed autentico della sua epoca. Cosa che non riuscì, invece, a F. T. Marinetti...

Il compito principale che la Bogdanović si era prefissa non fu la scoperta e l'inventarizzazione degli influssi e stimoli

estrinseci, certo presenti o possibili in questo campo, ma un'analisi comparata dell'evoluzione del futurismo in due «spazi» geografici e culturali tanto lontani e diversi. Le manifestazioni letterarie di un'atmosfera spirituale parallela possono permettere il confronto tra i necessari e logici superamenti individuali di premesse intellettuali più o meno comuni. Però, un metodo sociologico-ideologico chiaro e rigoroso avrebbe permesso una più precisa collocazione di questi fenomeni entro strutture più vaste, europee. Perché, «... i legami di Marinetti con l'area culturale francese... dimostrano che il futurismo non può essere giudicato al di fuori di un quadro europeo; nel senso, però, di un movimento che si è imposto all'attenzione, in un breve periodo, della cultura europea per la violenza delle sue negazioni e gli aspetti della sua 'ribellione', più che per l'autentica ricerca intellettuale e gli esiti concreti delle opere...» (G. Scalia in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, Torino, 1961, vol. IV, p. 51). Il poeta alienato, appartenente alla società borghese contro la quale è in rivolta, corrode i miti antiquati e i sistemi stilistici che li riflettono, anche e soprattutto quando rappresenta o esalta l'estraneazione come unica possibilità di esistenza nella società industriale capitalistica. In ciò sta la ragione del limitato interesse che il futurismo marinettiano potrebbe destare come poesia autonoma, ma non ci soddisfano neanche i tentativi di una rivalutazione umanistica di alcuni atteggiamenti futuristici, in quanto testimonianze di una rivolta generica, e la loro separazione, alquanto arbitraria, dagli atteggiamenti anti-umanistici di F. T. Marinetti e dei suoi seguaci.

La bibliografia citata è assai ricca (258 titoli) e comprende opere ed edizioni oggi quasi introvabili anche nelle biblioteche più grandi. Tuttavia, nell'elenco delle pubblicazioni critiche più recenti

c'è qualche lacuna (dal *Futurismo* di A. Moretti, del 1939, e *Il Futurismo. Il Novecentismo* di E. Falqui, del 1953, alla *Piccola antologia di poeti futuristi* di V. Scheiwiller, del 1959; dal già citato volume quarto della *Cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, in cui troviamo accenni e notizie bibliografiche sulla questione della contrastata fortuna di F. T. Marinetti in Russia, ai libri di C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, del 1960, di R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, del 1962, e di G. F. Vené, *Letteratura e capitalismo in Italia dal '700 ad oggi*, del 1963).

M. Zorić

NICOLA MANGINI, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 212, «Saggi di letteratura italiana» a cura di Umberto Bosco, XIX.

I saggi goldoniani del Mangini in parte rielaborati e ampliati rispetto alla stesura originaria e riuniti in volume costituiscono un contributo attuale e sicuro agli studi sul commediografo veneziano, la cui opera continua, specie negli ultimi anni, a stimolare gli studiosi italiani e stranieri alle ricerche, analisi e valutazioni nuove: basti citare oltre alle ristampe dei saggi del Mommigliano e dell'Ortolani (rispett. *Saggi goldoniani*, Venezia-Roma, 1962 e *La riforma del teatro nel Settecento e altri saggi*, Venezia-Roma, 1962) i volumi di M. Dazzi, *C. G. e la sua poetica sociale*, Torino, 1957; J. Bukáček, *C. G. Osobnost a doba*, Praga, 1957; E. Caccia, *Carattere e caratteri nella commedia del G.*, Venezia-Roma, 1959; N. Mangini, *Bibliografia goldoniana 1908-1957*, Venezia-Roma, 1961 e *gli Studi goldoniani. Atti del Convegno internazionale di studi goldoniani*, Venezia-Roma, 1960.

Dei cinque saggi il primo è quello che può attirare particolare attenzione pure degli stranieri, tra l'altro in quanto permette un confronto della fortuna del Goldoni nei diversi paesi del mondo, quindi anche nel nostro. L'autore non si è lasciato sedurre dalla ricca bibliografia goldoniana da lui raccolta e sistemata, che avrebbe potuto imporgli di dare un panorama vastissimo, esauriente e analitico della materia, tentativo interessante e utile senza dubbio, ma per molte ragioni e soprattutto per quelle di ordine metodologico, quasi irrealizzabile. A una tale indagine quantitativa e positivista, inconvenientemente in primo luogo per le difficoltà di una sistemazione organica degli aspetti multiformi, ma spesso volte anche uguali, della fortuna goldoniana in diverse culture e in vari periodi, egli ha quindi a ragione preferito un sintetico profilo storico, in cui seguendo il principio cronologico ha potuto «storicizzare in modo più persuasivo, anche se necessariamente panoramico, le varie fasi che hanno contraddistinto nel corso di duecento anni l'eccezionale diffusione del teatro goldoniano nel mondo» (p. 6). Metodo, dunque, diverso da quello che ha portato frutti inapprezzabili delle fatiche di E. Maddalena, l'unico studioso che nel periodo precedente si sia occupato con amore e impegno delle ricerche bibliografiche goldoniane e che insieme con varie relazioni, spesso solo informative, presentate al Convegno goldoniano del 1957, ha agevolato la buona sintesi fatta dal Mangini.

Lo studioso comincia con l'esame della prima fortuna del Goldoni nel mondo, quella di autore di testi per musica, intermezzi e drammi giocosi, della quale il Maddalena non si è occupato. Tra le molte città d'Europa dove furono rappresentati questi lavori, talvolta prima che a Venezia stessa, viene ricordata anche Lubiana. Si nota la presenza dell'arte del Goldoni nelle nostre parti

anche quando si esamina la fortuna del suo teatro vero e proprio nella stessa epoca, cioè dal 1751 (anno in cui fu tradotta in tedesco *La Vedova scaltra*) al 1800, periodo in cui ci furono ben 303 traduzioni in 14 lingue, tra le quali figura pure il serbocroato. Non mancano cenni relativi alla fortuna del Goldoni in Jugoslavia anche per i periodi posteriori.

Per quanto riguarda quest'epoca, l'interesse maggiore del saggio sta in molte osservazioni precise: sul carattere e sullo spirito talvolta arbitrario delle traduzioni e recite, come pure dei rifacimenti e adattamenti, condizionati spesso dalla popolarità della commedia dell'arte e quindi da un'erronea concezione dell'arte goldoniana; sulla scarsa conoscenza delle opere maggiori del Goldoni e sul parziale accoglimento del suo teatro in Francia; sulla sua fortuna eccezionale nell'area culturale di lingua tedesca (nel periodo 1767—77 il Saal tradusse ben 44 commedie), il che si spiega con la mancanza di un teatro nazionale in Germania e in Austria dove l'opera del Goldoni «era vista come un utile punto di riferimento e come il modello di un teatro comico» (p. 20); sull'importanza delle compagnie tedesche, francesi e italiane il cui repertorio comprendeva anche testi goldoniani giunti così per la prima volta nei Paesi Bassi, in Belgio, in Polonia, in Scandinavia, in Russia, in Ungheria, in Serbia, in Croazia e altrove.

Passando al sec. XIX si constata una sensibile flessione nella diffusione dell'opera teatrale del Goldoni rispetto al periodo precedente (212 le traduzioni, ma si passa da 14 a 22 lingue diverse) e si rileva la sensibilità romantica della prima metà del secolo per cui anche le commedie goldoniane furono subordinate al gusto del romanzesco e del patetico. L'autore si occupa particolarmente dei giudizi critici nelle diverse fasi di questo periodo, notandone pregi e difetti, o meglio limiti, a partire dalle cen-

sure dello Schlegel e, sulla scorta delle sue asserzioni, del Sismondi, che non solo criticò romanticamente la poesia goldoniana per mancanza di sensibilità e di sentimento, ma puntò anche sull'«immoralità» del suo teatro, accusa che accompagnava stranamente il commediografo sin dalle critiche del Baretti. Ricorda poi «influssi e stimoli di varia natura» esercitati dal Goldoni su alcuni scrittori di diverse nazioni (Moratin, Fredro, Molbech, Frida, Fulda, Nicolay, Ostrovskij) e si sofferma sulle interpretazioni e riduzioni e sui rifacimenti più curiosi di un numero di commedie, scelte alle volte con criterio di «un mal inteso senso moralistico», per cui furono spesso trascurate le migliori opere del Goldoni. Più favorevole l'accoglienza e più maturi i giudizi nella seconda metà del secolo, il che si rispecchia, tra l'altro, nei vari scritti del critico americano William Howels, nell'interesse per il Goldoni dimostrato da A. Ostrovskij, E. Emnescu, A. S. Kok, H. A. Lüder, J. Škola, J. Merz, nel capitolo dedicato al teatro goldoniano dall'inglese Vernon Lee (anche per lei, però, il Goldoni fu in primo luogo il continuatore e il perfezionatore della commedia dell'arte), specialmente nella monografia del francese Charles Rabany («l'opera di maggior impegno e la più importante testimonianza del rinnovato interesse della cultura europea nei riguardi del nostro autore») e finalmente nelle sempre più frequenti *tournées* all'estero delle compagnie dei più grandi attori italiani (ad es. A. Ristori, E. Duse, T. di Lorenzo, E. Novelli) che rappresentarono il Goldoni in molti paesi e, direi, furono molto probabilmente, come pure potrebbero essere ancor oggi, il miglior correttivo nei confronti delle interpretazioni straniere delle commedie goldoniane, talvolta intese arbitrariamente dai registi.

Per quel che concerne la critica straniera del secolo, potremmo concludere che per quanto inte-

ressanti e importanti, nemmeno i migliori tra i contributi citati riuscirono a offrire con un'accettabile approssimazione un giudizio complesso, storicamente motivato, privo di pregiudizi di qualsiasi genere e quindi più duraturo e universale. Ci sembra che tale «difetto» sia spiegabile non solo con i limiti della critica determinati sul piano generale da presupposti teorici oggi superati, e sul piano particolare, da specifici aspetti di singole culture nelle quali si rifletteva la fortuna del Goldoni, ma deve attribuirsi anche alla peculiarità del fenomeno dell'arte goldoniana, che venne criticamente discussa da posizioni non sempre consone pure nel ricordato convegno veneziano, nei citati lavori recenti dedicati al commediografo e negli stessi allestimenti italiani e stranieri delle sue commedie rappresentate negli ultimi anni.

Nel sessantennio del Novecento si notano ulteriori progressi della fortuna del teatro goldoniano conosciuto ormai su tutte le ribalte del mondo. Ne sono la testimonianza eloquente le oltre 350 nuove traduzioni, quasi tutte edite, anche in molte nuove lingue; un maggiore impegno filologico di traduttori, non più solo uomini di teatro, ma sempre più critici e studiosi di ben altra preparazione; la scelta delle commedie in veneziano, tra le quali ad es. il capolavoro *I Rusteghi*, prima quasi sconosciuto fuori d'Italia, è nell'ultimo trentennio apparso in 11 versioni, a cui posso ora aggiungere anche la dodicesima, croata, fatta da Vojmil Ra-badan.

Il Mangini fa poi cenno di alcuni famosi allestimenti, dalla *Locandiera* russa del 1914 al *Servitore di due padroni* giapponese del 1962, e passa all'esame della critica di questo periodo, cioè dei volumi del Monnier (1907), del Kennard (1920) e di alcuni altri, ma particolarmente dell'opera significativa e intelligente dell'americano H. C. Chatfield-Taylor (1913).

Per l'attualità e la discutibilità di giudizi, interesse speciale suscitano due studiosi del paese dove l'eccezionale fortuna del Goldoni detiene il primato delle traduzioni e delle rappresentazioni, cioè i sovietici S. S. Mokul'ski e A. K. Givelegov, i quali, soprattutto il primo, mettono in rilievo, con insistenza alquanto unilaterale, lo sfondo e l'impegno sociale dell'opera e della riforma teatrale goldoniana. Il Mangini giudica a ragione discutibili (e si dovrebbe leggere: sbagliate) le punte estreme di tale orientamento, pur riconoscendo «a questi studiosi il merito di aver favorito l'acquisto di quella dimensione sociale, che indubbiamente è tutt'altro che trascurabile per una completa valutazione del teatro goldoniano» (p. 51). Ma quando, mosso da alcune affermazioni di questi studiosi, insiste con una certa esclusività a considerare che la straordinaria popolarità del teatro goldoniano nell'Unione Sovietica è di natura politica, ci sembra che non colga tutta la verità, in quanto con un simile indirizzo limitativo rifiuta aprioristicamente la realtà di una specifica situazione teatrale e di un orientamento critico, il quale, a prescindere dalla sua determinazione ideologica, può e deve essere confutato, ma sul piano teorico e non sul piano politico. Ciò non significa che il Mangini abbandona intenzionalmente la posizione puramente critica: i seri problemi di queste indagini sono evidenti, ed è giusta la sua iniziale affermazione «che un tale genere di ricerca... non può prescindere dalla conoscenza del particolare tessuto culturale» (p. 3), il che non riesce sempre facile. Non possiamo accettare, ad es., l'opinione che lo spettacolo delle *Baruffe chiozzotte* del Teatro Nazionale Croato di Zagabria (collocato dall'autore nella sfera d'influenza ideologica sovietica) si sia ispirato al modulo interpretativo del realismo socialista.

Il Mangini ha comunque dato prova di essere lo studioso più

competente di fare un lavoro di sintesi sulla fortuna del Goldoni nel mondo, documentata «da oltre 800 traduzioni in almeno 40 lingue diverse e da un numero incalcolabile di rappresentazioni... primato che ben pochi altri autori, siano italiani che stranieri, possono vantare» (p. 53). Egli ha dedicato alcuni anni alle ricerche e al raccoglimento di numerose fonti e alla confrontazione degli svariati risultati della fortuna goldoniana, tenendo conto delle particolari condizioni storiche e culturali degli ambienti che accolsero l'arte del grande commediografo veneziano.

Il secondo saggio si occupa della fortuna goldoniana sulle scene italiane dell'Ottocento, scarsa nei primi decenni del secolo, anche se il Goldoni, adattato spesso al gusto del momento, non fu dimenticato. La sua arte dipendente innanzi tutto dall'attività di varie compagnie stabili che proteggevano il repertorio nazionale e da alcuni cultori famosi quali Francesco Augusto Bon e Luigi Duse, dovette tuttavia subire nel corso del tempo diverse vicende, favori di pubblico alternati periodicamente con l'oblio, ottenendo e perdendo il posto che le spettava nei repertori contraddistinti dal forte influsso del teatro straniero, specie francese. Questo studio bene documentato, ricco di dati e giudizi, è un contributo non solo alla fortuna del Goldoni, ma anche alla storia del teatro italiano del sec. XIX.

Nel terzo saggio l'autore studia con l'ottima conoscenza di tutta l'opera goldoniana e del costume veneziano un tema particolare, quello della villeggiatura, che stimolava la fantasia del commediografo in diversi modi e tempi e che fu realizzato artisticamente nei seguenti suoi lavori: *Il Prodigio o Momolo sulla Brenta*; *L'Arcadia in Brenta*; *La Castalda*; *La Cameriera brillante*; *I Malcontenti*; *La Villeggiatura*; *La Vendemmia* e nella famosa trilo-

gia: *Le Smanie, Le Avventure e Il Ritorno dalla villeggiatura*, alla quale il critico dedica naturalmente la maggiore attenzione. Analizzando ampiamente la struttura di queste commedie, i personaggi e gli aspetti umani, sociali e morali riflessi nella loro tematica, egli si attiene coerentemente a un'interpretazione storicamente adeguata e raggiunge una giusta misura di giudizio nei riguardi dell'attualità o modernità, in una direzione romantica, di questa trilogia del Goldoni (illustrata anche dall'allestimento del Piccolo Teatro di Milano con la regia di G. Strehler nel 1954), la quale «costituisce una delle più valide creazioni del suo repertorio 'nazionale' e borghese».

Altrettanto interessante e importante l'interpretazione dei *Mémoires*, convincente e nuova, che parte dalla dichiarazione dello stesso Goldoni di voler dare una ricostruzione fedele della sua vita di uomo e di commediografo e dai problemi del valore documentario o d'arte dei quali si occuparono i critici precedenti, relativamente pochi, ma corregge molti pregiudizi tradizionali, individuando l'ispirazione fondamentale dell'opera nel processo di idealizzazione, da parte dell'autore, della propria vita e della propria attività teatrale e convalidando tale tesi con l'analisi di una serie di aspetti, temi e caratteristiche di questo tardo prodotto del commediografo.

Concludono il volume due contributi all'epistolario goldoniano, cioè due lettere inedite di interesse notevole, in quanto la prima si riferisce all'importante carteggio del Goldoni con F. Vendramin, proprietario del teatro di San Luca, e la seconda al periodo francese della vita dell'autore, sul quale l'epistolario goldoniano risulta particolarmente lacunoso.

F. Čale



GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ, *Neorealizam u talijanskoj prozi (Il neorealismo nella prosa italiana)*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965, pp. 234.

All'estero la letteratura italiana contemporanea è rappresentata soprattutto per il vigore e la novità del movimento neorealista che, germogliato durante gli anni '30 e il periodo bellico, diede i suoi frutti più maturi nel primo quinquennio del secondo dopoguerra. Ed era naturale che l'Europa, appena uscita dall'immane catastrofe della guerra e avviata verso una ricostruzione difficile ma necessaria, guardasse con tanta simpatia a questo messaggio di umanità e di virile speranza, ispirato dalla condanna del male e dalla fiducia in un avvenire migliore della società italiana. Perciò, le opere dei registi e narratori neorealisti hanno suscitato, in Jugoslavia e altrove, interesse e apprezzamenti positivi sia del lettore comune che degli critici specialisti e *italianisants*. Da noi, le prime traduzioni di scritti neorealisti apparvero dapprima in riviste, e ciò dal 1948 (Calvino, Jovine, Pavese, Pratolini), e, subito dopo, in volumi a parte (C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, 1951; D. Rea, *Gesù, fate luce*, 1951; E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia. Nome e lacrime*, 1951; V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, 1952, ecc.), preceduti o accompagnati da articoli critici e recensioni (cfr. il contributo di F. Čale: «Bibliografia delle lettere italiane in Jugoslavia 1946—1955», estr. da *Letterature moderne*, Bologna, VIII/1958, n. 3), che diedero rilievo al rinnovamento poderoso della narrativa italiana non solo come riflesso della dura sorte del popolo italiano, ma anche come alta espressione artistica di fresca vitalità e senso di giustizia, trionfante sopra le forze retrograde, mentre alla realtà contemporanea veniva riconosciuto il ruolo di «elemento maschile» della storia, necessario a creare «il 'nuovo uomo', cioè nuovi rapporti sociali» (A. Gramsci, *Letteratura e*

*vita nazionale*, Torino, 1954, p. 11) e, di conseguenza, anche nuove superstrutture, liberatrici della letteratura dal suo isolamento accademico e decadentistico. E anche dopo l'esaurirsi dell'ondata neorealista e il sopravvento di altre tendenze, realistiche, naturalistiche, mimetiche, espressionistiche e neosperimentali, venne mantenuto il fondamentale interesse positivo per la narrativa italiana in generale, ormai affermata come una delle più vive e rigogliose tra quelle moderne, ricca di succhi vitali e umanistici in una stagione che pare più propizia a freddi esperimenti intellettualistici.

Pertanto si sentiva da tempo la necessità di un volume monografico e riassuntivo sull'esperienza neorealista nella prosa italiana, tanto più che un libro sul film lo si aveva già da qualche anno (S. Turconi, *Neorealizam u italijanskom filmu [Il neorealismo nel film italiano]* Belgrado, 1961). La Rabac-Čondrić, professore di letteratura italiana alla Facoltà di Lettere di Zara, vi ha dedicato più anni di letture e indagini pazienti, soprattutto in Italia, dove ebbe anche colloqui con alcuni critici e scrittori tra i più noti (G. Devoto, G. Petronio, A. Seroni, R. Bilenchi, A. Moravia, E. Vittorini e altri). Guidata da una simpatia profonda per la materia, — tanto ricca di autentica umanità e di impegno etico-ideologico, — l'autrice del libro *Neorealizam u talijanskoj prozi* è riuscita a superare molte di quelle difficoltà che necessariamente impone lo studio di una letteratura viva e attuale, e per giunta così feconda di opere e di personalità artistiche. Aggiungiamo che contributi del genere non sono frequenti (citiamo, come esempio, un tentativo parallelo compiuto altrove e apparso prima del volume della Rabac-Čondrić, il libro di E. M. Potapova, *Neorealizam v italijanskoj literaturi [Il neorealismo nella letteratura italiana]*, edito a Mosca nel 1961). D'altra parte, l'opera più bella e più

significativa, dedicata alla letteratura italiana del neorealismo e pubblicata all'estero, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne* di D. Fernandez (Parigi, 1958; traduzione italiana, Milano, 1960), è centrata, di necessità, su alcuni scrittori fra i più rappresentativi della narrativa contemporanea.

All'ambizione monografica del libro corrisponde la sua composizione e la ricca materia che vi è inclusa. Vi sono studiati, infatti, circa cinquanta scrittori e gli aspetti fondamentali del neorealismo, dalle cause sociali e storiche della nuova letteratura ai suoi risultati di natura stilistico-linguistica e strutturale, pur essendo predominante l'interesse per la componente ideologica e, in primo luogo, quella etico-psicologica delle singole opere. Il capitolo primo, oltre a un'utile rassegna sulla letteratura del periodo fra le due guerre, comprende un paragrafo sugli «influssi dei fattori esterni sulla generazione dei giovani scrittori», uno sul «racconto, forma letteraria precorritrice» e un'altro infine sull'«avvento del romanzo nuovo». Qui si accenna ad alcuni fenomeni storici e culturali il cui significato è generalmente riconosciuto (la guerra civile di Spagna, l'interesse per il romanzo americano moderno, ecc.), ma non vi dovrebbero mancare neanche cenni più precisi su alcuni fatti economici e politici dell'epoca (l'espansione dell'industria nel 1923—1928; i riflessi della grande crisi economica; la depressione degli anni 1929—1932, cfr. G. F. Vené, *Leteratura e capitalismo in Italia dal '700 ad oggi*, Milano, 1963; e, perché no, la situazione politica e ideologica dal 1936 al 1941, con la crisi dei giovani e la recrudescenza delle condizioni generali dell'attività letteraria). Invece di insistere su un «filone realistico», sorretto da Pirandello (e assai dubbio, come ci suggeriscono gli studi più recenti sulla narrativa e il teatro del grande Siciliano), sarebbe stata utile, a nostro parere, un'indagine

sulla disintegrazione del verismo e l'avvento del decadentismo, fenomeno letterario e spirituale che largamente precede la letteratura del ventennio e ne crea le premesse (soprattutto nelle ricerche anarcoindividualistiche e retoriche delle riviste fiorentine). È interessante il significato che la Rabac-Condrić attribuisce al racconto degli anni '30: «Molti fatti inducono alla conclusione che il primo rinnovamento è stato annunciato dal racconto, il quale, cambiando le proprie dimensioni, conduce direttamente al romanzo. Grazie alla sua modesta forma iniziale, il racconto s'insinuava quasi inosservato nella dominante prosa retorica, così che dapprima passò inosservata la sua missione sovversiva...» (p. 31). Ma in questa sede, naturalmente, oltre a un'analisi strutturale più impegnata e chiara, non dovrebbero essere dimenticate neanche le vivaci polemiche sul contenutismo e la prosa d'arte, il capitolo, il frammento, come pure la presenza del romanzo sin dall'inizio del terzo decennio (*Gli indifferenti* di Moravia, ma anche *Le sorelle Materassi* di A. Palazzeschi, opera che, con tutte le forti tracce del decadentismo nello stile e nella motivazione psicologica, non è priva di serie ragioni umane e forse anche di un moralismo amaro sotto le apparenze ciniche e divertite). Pertanto, la trattazione separata del romanzo dell'anteguerra, offertaci dalla Rabac-Condrić (G. A. Borgese, *Rubé*; A. Moravia, *Gli indifferenti*; C. Bernari, *Tre operai*; F. Jovine, *Un uomo provvisorio*; E. Vittorini, *Il garofano rosso*; I. Silone, *Pane e vino*; A. Meoni, *La ragazza di fabbrica*), anche se giustificata da un punto di vista quantitativo, sottolinea forse troppo rigidamente una dubbia discrepanza tra i due «generi» principali della narrativa e la loro funzione, mentre non pone sufficientemente in risalto il processo evolutivo interno della struttura narrativa, cioè la prima apparizione del «racconto lungo» e del «romanzo breve», forme

letterarie generalmente legate ad alcune tendenze realiste o neo-realiste non soltanto italiane. È giusta la contrapposizione che la Rabac-Condrić fa qui e altrove tra la nuova prosa «contenutistica» e socialmente impegnata e quella decadente, fredda, frammentistica e povera di umanità, dominante negli anni '20 e '30; ma non ci pare tanto necessario il richiamo a un'«arte demagogica, piena di colori rosei» (p. 60 ad es.), in quanto simili tentativi di promuovere una letteratura ufficiale, ottimistica, ebbero scarso rilievo. Il contrasto polemico fondamentale si svolgeva più che altro nell'alternativa di un'arte impegnata (entro i limiti permessi dalla censura) e quella «neutrale» e scettica.

Il capitolo sul film italiano nel periodo del neorealismo è un utile *excursus* che illumina meglio alcuni aspetti dell'evoluzione della narrativa neorealista. Ma perché non soffermarsi di più sulle relazioni stilistiche e tecniche tra le due grandi forme dell'arte neorealista (e forse anche su altri legami, oltre al «reciproco sostegno morale, necessario nei momenti di stanchezza o depressione», ad es., p. 69)?

Il capitolo terzo («La poetica del neorealismo») è uno dei più importanti del libro. Oltre a numerose citazioni dei rappresentanti più qualificati fra gli scrittori e i registi (ma non stonerebbe neanche qualche affermazione dei teorici della pittura impegnata dell'epoca), vi sono precise e giuste definizioni degli atteggiamenti fondamentali di una comune «visione del mondo» dell'arte neorealista. Il capitolo è concluso da una rassegna su alcune componenti strutturali e procedimenti stilistici peculiari della narrativa d'ispirazione neorealista. La trattazione, certo, non è completa, ma possiamo addebitarlo alla nostra autrice, se lavori preliminari in questo campo di studi sono piuttosto scarsi e poco sistematici? Qualche passo caratteristico, in versione serbocroata,

tratto dai romanzi o racconti più noti e più belli (ad es. i paragrafi introduttivi delle *Cronache di poveri amanti*, qualche frammento dal *Sentiero dei nidi di ragno* o dai racconti lunghi di Pavese e, soprattutto, dalla prosa ritmica e moderna degli *Uomini e no*), avrebbe illustrato meglio le asserzioni sulla nuova tecnica narrativa.

Tra i capitoli più vivi e più interessanti sono quelli dedicati alla fioritura del neorealismo nei primi anni del dopoguerra, alla grande arte narrativa di V. Pratolini (cap. IV: «Gli scrittori alle sorgenti della vita») e ai fenomeni letterari nel periodo immediatamente successivo (cap. VII: «La fedeltà della nuova generazione al neorealismo», diviso in due parti, dedicate rispettivamente al tema della guerra e del Sud italiano). In altri due capitoli è presentato «il caso Pavese» (V) e il problema di «Alberto Moravia sul bivio» (V). Si sente, qui, l'influsso della stimolante lettura del libro di D. Fernandez, tuttavia l'ampia trattazione delle opere dei due scrittori è giustificata dall'alto significato umano e letterario dei loro contributi e dalla complessità delle loro relazioni con la poetica della «scuola» neorealista.

Nei due capitoli conclusivi («Alla ricerca di una tematica nuova» e «Le possibilità espressive e i limiti del neorealismo») è compresa la narrativa italiana fino agli inizi degli anni '60 (Pasolini, Testori, l'ultimo Gadda, Parise, Strati, Palumbo e altri). Malgrado un ritengo prudente dell'autrice, qui traspare fin troppo la sua tendenza di «annettere» al neorealismo anche fenomeni della narrativa contemporanea che sono nati, pur accettando la comune ispirazione realistica, in opposizione alla poetica e alla prassi stilistica della prosa dei primi anni del dopoguerra (tipo *Cronache pratoliniane* o, generalmente su un piano artistico inferiore, dei «Gettoni» vittoriniani). La predilezione, forse un po' troppo esclusiva, per la poetica del

periodo eroico del neorealismo, non permette tuttavia alla Rabac-Condrić di assumere un atteggiamento meno «moralistico» e più equo davanti a certi fenomeni della narrativa più recente, la quale, d'altronde, esula dal campo magnetico del neorealismo e non entra, di necessità, nel periodo trattato in questo libro. Inoltre, anche la «depressione», osservata da C. Muscetta fin nel 1955, non significherebbe, secondo la Rabac-Condrić, «un'esaurirsi dell'attività del neorealismo nella sua ricerca di fatti e materia documentaria», ma soltanto «un'aspetto della produzione letteraria che comincia a cedere il posto a nuove meditazioni e ricerche più fresche...» (p. 209). Quest'affermazione è resa più chiara nelle parole conclusive del libro, stando

alle quali le tendenze degli scrittori più recenti non sarebbero una conferma «che il neorealismo si trovi in una situazione che implichi il superamento delle sue formule e della sua tematica» (p. 220). È un atteggiamento suggerito da una generosa inclinazione per la materia trattata e non diminuisce, di certo, il nostro complessivo giudizio positivo su quest'utile contributo a una maggiore conoscenza della narrativa italiana in Jugoslavia.

Troviamo in fine in quest'opera, valido esempio della grande fortuna del neorealismo fuori dei confini dell'Italia, una bibliografia selettiva con 100 titoli e un elenco di libri, saggi e articoli sul neorealismo pubblicati in Jugoslavia (in tutto 92 titoli, che tuttavia non esauriscono l'argomento).

*M. Zorić*

---

La rédaction du présent fascicule a été achevée le 15 avril 1966.