

La poesia di Saint-John Perse

La parola come patria

L'opera di un impeccabile maestro di versi intento « a sfuggire ad ogni riferimento storico e geografico »

Qualche giorno fa a Gien, una cittadina francese, è morto all'età di 88 anni il poeta Saint-John Perse, premio Nobel per la letteratura nel 1960.

Oltre al premio Nobel assegnatogli nel 1960, ricevette anche il Gran Premio internazionale di poesia (1959) ed il « Grand Prix national des lettres » (1959).

esilio? — esclamerà. Dall'adolescenza che manifesta meraviglia allo spettacolo del mondo (Eloges) davanti all'azzurro mare delle Antille, all'indagine sui fenomeni del pianeta (Vents) al racconto di se stesso (Amers) all'addio alla terra della tarda età (Chronique) all'uomo, al tempo, fusi in una stessa atemporale, come in Oiseaux (1962), l'opera di St.-J. Perse è — come ha scritto Pierre de Boisdefre — « una interminabile liturgia ». I suoi versi illuminano con lampi improvvisi i luoghi inesplorati dell'immaginazione, dove tutto è possibile. Il tono è solenne, i ripetuti vocativi assumono la cadenza salmodiaca dei versetti biblici, a vantaggio di una poesia — come egli stesso scrive in Enzî — « nata dal nulla ».

Si entra nell'Arcadia

Un periodo importante, questo, nella formazione del poeta: un periodo in cui egli tenta di conciliare diverse esigenze: della vita, della poesia, della carriera. Ma non si pensi ad una diretta influenza degli amici appena conosciuti, di Claudel, per esempio, con il quale, pure, ha qualche affinità. Semmai è a Pindaro, ai poeti greci, i suoi versi maestri, che bisogna pensare. Alle lezioni di morale di Claudel egli preferiva l'epigrafia cinese, l'orientalismo, al quale lo avevano iniziato, in Cina, Pelliot, Granet, e Victor Segalen.

Mentre i poeti dell'impegno cantano il dramma del loro paese occupato, la Storia, la Rivoluzione, i poeti della « tradizione », invece, particolarmente attenti alla perfezione formale, riprendono temi antichi: l'amore, il tempo che passa, la tristezza, e quindi si distaccano dai problemi del loro tempo. Come si può intuire, nel caso di Arcadia. Questi poeti, che si definiscono del « linguaggio nuovo », e di cui St.-J. Perse è il massimo rappresentante, sono impegnati in un lirismo che vogliono ridefinire tanto nel vocabolario quanto nella sintassi, nella metrica come nella filosofia dell'espressione verbale, e, poiché essi sono per l'analisi delle condizioni più profonde dell'individuo, non fanno che creare le condizioni per il trionfo dell'oscuro e del possibile.

Costante predilezione per lo stile iterativo attiene alla dinamica del suo pensiero, che si fa immagine e significato di archetipi nuovi, o almeno trasformati, come appare intuibile, la riscoperta di un mondo opposto al nostro, di chiara ascendenza platonica.

Nel 1914, con un concorso, entra al ministero degli Esteri. Dal 1916 al 1921 lo troviamo segretario d'ambasciata a Pechino. Sono di questo periodo i frequenti viaggi in Cina, Corea, Giappone, nell'arcipelago malese, in Polonia. Le sue impressioni le affida alle lettere a familiari, incluse, con altri scritti e testimonianze, nei due volumi delle « Opere complete », pubblicati, nel 1972, sotto la direzione dello stesso poeta, dalla prestigiosa collana della « Pléiade » dell'editore Gallimard.

Per concludere, fatte le nostre riserve sulla sua astoricità della visione del mondo, è giusto riconoscere a St.-J. Perse, nel contesto di una sensibilità per molti aspetti debitrice della irripetibile esperienza di Rimbaud, una considerevole capacità di cogliere i tesori di un magistero poetico spirituale, al di là del suo sottile e raffinato uso di una prosa disciplinata, articolata da sapienti cadenze musicali.

Intuibili le difficoltà di realizzazione in esterni e in uno dei tre studi di Barcellona, dal giugno 1938 al gennaio '39, quando le truppe franchiste occuparono la città. In un paese in guerra, con scarsità assoluta di mezzi, fu in tutti i sensi un'operazione di fortuna; e anche il montaggio lo fu, perché certi episodi essenziali e previsti mancavano, e l'autore fu costretto a ricorrere a lunghe distacche e a mezzi tardare anche decenni, anche quella volta l'attenzione della stampa non fu pari all'importanza dell'evento.

Serata antifranchista a Milano con due film sulla guerra civile

LA SPERANZA DELLA SPAGNA

Presentati « Guernica » di Resnais ed « Espoir » di Malraux girato nel 1938-39 nella Spagna repubblicana - Il film fu proiettato in Francia nel 1945, ma successivamente lo scrittore, divenuto ministro di De Gaulle, pose l'embargo sull'opera - Uno stretto legame con la grande tradizione del cinema sovietico ed il preannuncio della «nouvelle vague»



Un'immagine del film « Espoir » di Malraux proiettato a Milano

Dalla nostra redazione

MILANO, 25. Con rara sensibilità per gli avvenimenti spagnoli attuali, la Cineteca italiana di Milano (Archivio storico e Museo del film) ha inaugurato la sua nuova stagione con una serata antifranchista. Vi sono stati proiettati, e ripetuti nelle due serate successive per la grande affluenza di pubblico, un cortometraggio del 1959, «Guernica» di Alain Resnais, e un film del 1938-'39, «Espoir» di André Malraux.

De Gaulle, a escluderli il film dalla selezione ufficiale francese. Ma oggi, sotto il profilo storico, «Guernica» ed «Espoir» convivono ottimamente e occupano la stessa trincea, accomunati come sono da una medesima tensione ideale e da un analogo lirismo.

Intuibili le difficoltà di realizzazione in esterni e in uno dei tre studi di Barcellona, dal giugno 1938 al gennaio '39, quando le truppe franchiste occuparono la città. In un paese in guerra, con scarsità assoluta di mezzi, fu in tutti i sensi un'operazione di fortuna; e anche il montaggio lo fu, perché certi episodi essenziali e previsti mancavano, e l'autore fu costretto a ricorrere a lunghe distacche e a mezzi tardare anche decenni, anche quella volta l'attenzione della stampa non fu pari all'importanza dell'evento.

Perché si tratta, è bene dirlo chiaramente, di un grande film, che col passar del tempo (sono trentasei anni che è stato realizzato) acquista vigore piuttosto che perderne. Un film che, da una parte, si ricollega alla migliore scuola realista di controrivoluzione, e dall'altra, preannuncia addirittura la «nouvelle vague», lo stesso neorealismo italiano (e in modo speciale

«La terra tremò» di Visconti, che non per niente si edifica cinematograficamente in Francia, proprio in quegli anni.

«Ecco perché, tra le tante avventure di penna, di cielo e di cultura, questa unica avventura cinematografica dell'autore della «Condizione umana» è raccontata.

Nel 1937 uscì il suo romanzo «L'Espoir» che aveva accentuato in lui il desiderio di realizzare anche un film sulla guerra civile spagnola. Qualche copia del libro circolò allora, via Svizzera, agli intellettuali antifascisti italiani; ma per il film la storia fu assai diversa e per fare un esempio, il musicologo Luigi Ronconi, uno dei fondatori della Cineteca italiana, conosceva il romanzo da allora, ma ha dovuto attendere l'altra sera per vederlo finalmente in «Espoir».

Lo scrittore non aveva mai lavorato prima per il cinema, ma ammirava Eisenstein e Pudovkin e si lasciò guidare da questa concezione: «Riprodurre la vita nella sua verità, nella sua nudità, e farne sprigionare la portata sociale, il senso filosofico (e politico), possiamo oggi tranquillamente affermare. Non lasciarci da alcun altro trascrivere per lo schermo il suo libro, ma impadronirsi egli stesso del cinema, per trasferire nel nuovo linguaggio e per nuova forma esperienze da lui vissute nei ranghi dell'aviazione repubblicana.

Intuibili le difficoltà di realizzazione in esterni e in uno dei tre studi di Barcellona, dal giugno 1938 al gennaio '39, quando le truppe franchiste occuparono la città. In un paese in guerra, con scarsità assoluta di mezzi, fu in tutti i sensi un'operazione di fortuna; e anche il montaggio lo fu, perché certi episodi essenziali e previsti mancavano, e l'autore fu costretto a ricorrere a lunghe distacche e a mezzi tardare anche decenni, anche quella volta l'attenzione della stampa non fu pari all'importanza dell'evento.

Perché si tratta, è bene dirlo chiaramente, di un grande film, che col passar del tempo (sono trentasei anni che è stato realizzato) acquista vigore piuttosto che perderne. Un film che, da una parte, si ricollega alla migliore scuola realista di controrivoluzione, e dall'altra, preannuncia addirittura la «nouvelle vague», lo stesso neorealismo italiano (e in modo speciale

partenza dei bombardieri dell'ultima squadriglia. L'azione è, nella prima parte del film, per necessità spezzata in vari capitoli, ma basta una piccola nota «alla Bunuel» — quello zoppo sempre arrancante dietro gruppi che si muovono — a suggerire l'idea d'insieme, una continuità tematica.

Poi interviene un personaggio esemplare: il contadino che ha visto l'aviazione nemica acciuffata in un bosco della sua Teruel, osserva le linee per arrivare a informare i «suoi», con la giusta diffidenza di chi non vuol sbagliare destinatario. E vola anche, lui che non ha mai volato, in un'azione di pura pigrizia, per guardarsi nella eliazione di sorpresa, nella eliazione del campo aereo segreto e nel bombardamento di un posto che nel film si affaccia. Senonché dall'alto delle nubi, non sa più riconoscere la propria terra e si disperde («nella disperazione — scriveva Time — è solo, come un gregge laggiù in basso che l'azione è, nel film, si affaccia decisivo, che restituisce all'uomo l'orientamento.

Questo personaggio, come gli altri (il vecchio comandante della squadriglia internazionale, il tedesco con una guerra mondiale arrugginita in miniera, il figlio di un gerarca fascista che si è conquistata la fiducia dei partigiani), fa però parte di una collettività che nel film si affaccia in modo sempre più incisivo. Aperto con un omaggio a un pilota italiano caduto, «Espoir» si chiude su una simile immagine: un spirito corale in una sequenza che per intensità si avvicina a quella della scalinata di Odesa nel «Potemkin».

Dopo le scene di guerra, segue un periodo di sobrietà e tensione, un vultoso repubblicano si è sfasciato su una montagna. Al telefono il comandante, rientrato alla base, risponde: «Sì, portate gli altri morti».

Immenso, angoscioso, feroce, il corteo si muove lungo la terra, invade, si spande — liricamente — per la Spagna intera.

Dalle nevi all'ambulanza qui nella valle, la gente di Spagna, che nel film si affaccia, è ferita dal voto martoriato su barile improvvisato, le dà re infiorate; in fila interminabile, sempre più pressa, sempre più stretta, un altro corteo di maschi e donne, in un'atmosfera di tenerezza, li trasporta «con un fratello ondeggiante»; e non potendo dar altro, per loro, così può chiuso, un altro corteo, rendono loro onore, con silenziosa grandezza.

Qui la fotografia in bianco e nero di Louis Pape, la partitura musicale di Darius Milhaud, il montaggio di Malraux, attingono un vertice epico. Citiamo ancora la corrispondenza di Suzanne Chantal, testimonia californica e ineccepibile: «Non so in quale film sia stata raggiunta un tale apoteosi nel grandioso, un tale pathos nella semplicità. Gli è che forse nessun regista, per ispirato che fosse, ha potuto disporre di simili mezzi. Malraux non possiede nulla di ciò che si può acquistare. Ma, in cambio, gli viene portato tutto ciò che si dona e non ha prezzo.

E come sembrano ridicoli allora i film che, secondo una pubblicità orgogliosa, costano un capitale, paragonati a questo che ebbe, come unico o nipotente aiuto, la fede, l'enfasi e la speranza di un popolo».

Ugo Casiraghi

Attacchi da destra

Dopo la pubblicazione di «Anni d'oro» (1974) sotto lo pseudonimo di St.-J. Perse si impone di non pubblicare altro per tutta la durata del suo mandato diplomatico. Diviene direttore politico agli Affari Esteri nel 1929 e poi, ambasciatore nel 1933. Per più di sette anni è, successivamente, segretario generale al Quai d'Orsay, rappresentando l'eminenza grigia della diplomazia francese tra le due guerre.

«L'aspetto fondamentale della questione ci sembra consista in un dato di fatto politico, prima che culturale: le grandi sconfitte politiche e militari che l'imperialismo USA subisce una dietro l'altra, dalla guerra di Corea alla liberazione di Saigon, segnano il progressivo ed inevitabile crollo anche della sua egemonia culturale in tutto il mondo; un crollo che ben esprime la disillusione e la rottura della cultura dell'imperialismo, che da anni ha perso qualsiasi caratteristica progressiva, qualsiasi capacità di rinnovamento e di apertura verso il futuro».

La discussione sulla musica popolare in Italia

Il signor Capitale non prevede tutto

La discussione sulla musica popolare in Italia prosegue con questo intervento di Umberto Mosca, redattore di «Realismo», rivista di cultura diretta da Raffaele De Grada.

A livello di produzione e di studi musicali ci sembra che i fenomeni che hanno avuto origine da ciò siano soprattutto tre: la diffusione, in modo assai più largo che in passato, da parte dei musicisti di orientamento politico democratico, dell'interesse verso i materiali musicali di derivazione folklorica; la diffusione e l'approfondimento degli studi sul folklore musicale; l'interesse, da parte dei musicisti, a dare un'idea di genere e di stile in generale, di tutta l'organizzazione di un'opera della musica ad offrire dei materiali che in qualche modo tengano conto di questa nuova, crescente richiesta.

Il primo di questi fenomeni si manifesta in maniera evidente in larga parte anche gli altri: è questo che, più degli altri, è da questo che derivano le osservazioni di Settimelli, e su questo che, a nostro avviso, si è voluto, da più parti, fraintendere l'intervento di Settimelli stesso.

La discussione sulla musica popolare in Italia prosegue con questo intervento di Umberto Mosca, redattore di «Realismo», rivista di cultura diretta da Raffaele De Grada.

La discussione sulla musica popolare in Italia prosegue con questo intervento di Umberto Mosca, redattore di «Realismo», rivista di cultura diretta da Raffaele De Grada.

Delitto di «leso-folk»

Di fronte a questo movimento, infatti, si può, come è stato fatto, assumere l'atteggiamento di deprecazione per il delitto di «leso-folk», oppure si può cercare il capirci di questo movimento, e si possono fare i giochi di parole sul termine «popolare» come la Pietrangeli.

Lavoro scientifico

D'altra parte solo un lavoro scientifico di questo genere può impedire la dissoluzione e la negazione della cultura e del ruolo dell'intellettuale d'avanguardia, in ultima analisi dell'organizzazione politica di classe, come elemento di riferimento e non come registro del catalogo di una cultura «alternativa» che contiene in sé ad obo tutto ciò che le è necessario per rovesciare il capitalismo.

Sindacato e sistema democratico

Interventi di: Aris Accornero, Giuliano Amato, Nino Andreatta, Guido Baglioni, Guido Bodrato, Leopoldo Elia, Antonio Giolitti, Gino Giugni, Pietro Ingrao, Luigi Magano, Franco Marini, Giancarlo Mazzocchi, Umberto Romagnoli, Tiziano Treu

IL MULINO

a cura del Centro Studi CISL

Umberto Mosca

«Ma tutto ciò, invece di nuocere al film, gli torni drammaticità e sechezza, e un rigore superiore a quello del romanzo. «Raramente — scriveva la rivista americana Time nel febbraio '47 — abbiamo visto scene, che meglio di queste rappresentavano lo stato d'animo l'aspetto e le azioni dei combattenti. Il film è pieno di ispirata documentazione, più realistica e poetica di qualsiasi descrizione di Hemingway».