

La "Villa" di Bartolini: il libro del ritorno e della crisi

La parabola letteraria di Bartolini è rappresentata da cinque romanzi che si collocano in un arco di tempo piuttosto ampio, dal 1950 al 1967. Tutti testimoniano un'attività di scrittore esemplarmente seria, sobria, consapevole, aliena da ogni faciloneria e da ogni concessione al gusto dei fruitori.

I primi tre (*Icaro e Petronio*, *Due ponti a Caracas*, *La bellezza di Ippolita*) sono storie intense, epico-esistenziali, di uomini e donne impegnati in una totale e drammatica lotta col proprio ambiente e con se stessi. Scritti nel periodo del neorealismo trionfante, essi, pur mutuandone le tecniche narrative, non ne condivisero neppure alla lontana l'ingenuità ideologica, la visione manichea del mondo e la speranza messianica di rinnovamento totale.

Bartolini era caratterizzato da un individualismo agonistico, ma in pari tempo disincantato, permeato da una consapevolezza esistenzialistica della fatalità della sconfitta, e dell'impossibilità di soluzione definitiva dei mali e delle insufficienze dell'uomo. Credo che, nel vastissimo panorama della produzione neorealistica, i romanzi di Bartolini siano tra i meno politicizzati. Anche se egli condivideva gli ideali politici comuni allora a quasi tutti gli intellettuali, il suo sicuro istinto di scrittore lo distolse dal sostanziare di essi la sua narrativa. Mi pare che in nessuno dei tre romanzi citati sia penetrato neppure quello che è il minimum irrinunciabile della poetica marxista, ossia la convinzione che il mondo è perfezionabile.

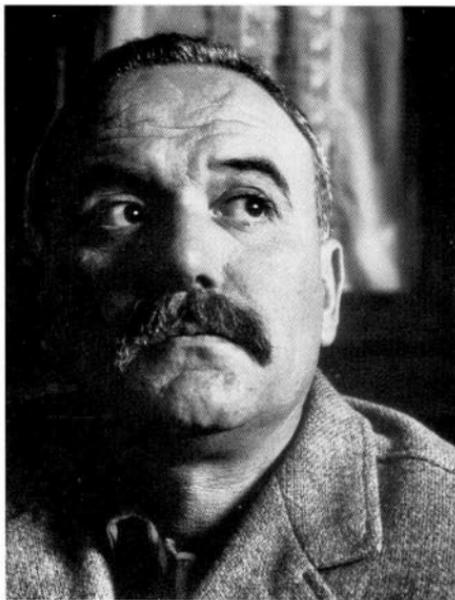
A Bartolini non si addiceva la speranza, neppure negli anni in cui essa era un sentimento condiviso da tutti o quasi, ma piuttosto la disperazione. Non una disperazione romantica, scarmigliata e urlante, che costringesse il lettore a *teurs de force* emozionali, ma virile, asciutta, essenziale. Anche i risultati della sua collaborazione con Antonioni ne sono la riprova esemplare, altissima di risultati poetici (basti pensare al *Grido*).

Se si ha presente tutto questo, diventa più facile intendere l'ultima opera di Bartolini, *Chi*

abita la villa, e più agevole introdurre il discorso su di essa.

Ma prima bisogna accennare anche alla *Donna al punto*, un passaggio importante per capire come egli sia approdato alle audacie strutturali del suo ultimo libro. In Friuli la *Donna al punto* non è stato nè capito nè amato. Forse ci è parso che con quel libro Bartolini si fosse anch'egli, come Pasolini, integrato nel mondo romano, e che fosse definitivamente perduto per il Friuli. Ciò non era del tutto vero poichè in fondo Jenny, la protagonista, era di origine veneto-friulana, e poteva essere dimostrazione sufficiente che Bartolini non aveva troncato completamente il cordone ombelicale che lo univa alla sua terra.

Ma lasciando da parte questi argomenti, che possono valere sul piano affettivo, non su quello critico, *La donna al punto* era importante per-



Elio Bartolini

chè mostrava l'inizio di un nuovo corso nella narrativa di Bartolini. Lo scrittore rinunciava infatti al semplicismo dei mezzi espressivi del neo-realismo e alla matrice epico-esistenziale delle sue opere precedenti. La protagonista non dominava più la scena, ma era piuttosto un personaggio-pretesto per indagare sottilmente un certo ambiente della capitale. Da una parte era aumentata grandemente la scaltrezza tecnica e stilistica del narratore, e dall'altra era già in atto quel processo di attenuazione del rilievo di protagonisti e sentimenti, che l'ultimo libro avrebbe portato alle estreme conseguenze.

Chi abita la villa ebbe in Friuli accoglienze migliori del precedente. Bartolini era tornato, la villa descritta era quella di Passariano. Nel libro apparivano qua e là brandelli dispersi, strani rigurgiti di storia friulana. V'erano persino brevi *flashes* di vita paesana. Bastava perchè i lettori friulani avessero la sensazione di aver recuperato Bartolini.

Ma i più avvertiti non si fecero molte illusioni. *Chi abita la villa* era il libro del ritorno, ma anche il libro di una crisi radicale e di un salto qualitativo dello scrittore verso le tecniche di avanguardia. Era il romanzo dell'apocalissi dell'umanesimo, già avvenuta e quasi scontata, la quale rendeva insignificante il ritorno dello scrittore e quasi vanificava il suo senso di appartenenza ad una terra e ad una storia. La grande crisi ideologica degli anni '60 aveva raggiunto anche Bartolini, in modo tanto più naturale e pro-

fondo in quanto egli non si era mai fatto illusioni.

La crisi ebbe in lui i caratteri compatibili con la fondamentale sobrietà e asciuttezza della sua personalità. Non ci furono in lui furori iconoclastici, nè mattane avanguardistiche, nè laceranti sentimenti di *desengaño*. Semplicemente, la crisi accentuò, portò agli esiti estremi elementi che già esistevano in lui. *Chi abita la villa* è stato uno dei libri meno chiassosi dell'avanguardia letteraria degli ultimi anni, ma anche uno dei più seri, più stilisticamente impegnati, più strutturalmente eversivi, più ricchi di allusioni e di significati.

Bartolini ama ormai dire le cose attraverso gli schermi di una sorvegliata attenuazione. Si direbbe che la litote sia ora la figura retorica a lui più congeniale. Il suo libro non rappresenta con espressionistiche accentuazioni la catastrofe in atto, ma è piuttosto la registrazione attenuata di un naufragio già avvenuto, testimoniato soltanto da spezzoni archeologici galleggianti sopra tragiche acque. Non descrive il «turbo» che ha fatto inabissare la nave di Ulisse. Piuttosto osserva con montaliana asciuttezza, con disperazione tutta mentale, il mare già richiuso sopra di essa.

Quale sia la catastrofe, Bartolini lo fa intendere chiaramente: è il crollo della storia, intesa come vicenda solenne, eroica, come un Pantheon temporale di spiriti magni e di *res gestae* che si snoda nei tempi, edificando una superba costruzione sopra la quale l'uomo si sente sempre più in alto e più fiero di sè. E' l'apocalissi della civiltà dell'uomo, nata coi greci, con la convinzione di Protagora che l'uomo sia la misura di tutte le cose, e portata avanti dall'Umanesimo cristiano, dal Rinascimento, dall'Illuminismo, dall'Idealismo, dal Comunismo. E' l'abdicazione totale alla superbia di mettere l'uomo al centro dell'universo, di vedere tutto in funzione di lui.

L'atteggiamento di Bartolini è innanzitutto un atto di modestia nei confronti della totalità dei rapporti dell'uomo con le cose. E' perduta in lui la nozione rinascimentale dell'uomo come microcosmo, come sintesi dell'universo, come orgoglioso *faber fortunae suae*.

L'uomo non è veduto più come il centro dell'accadere e dell'esistere, ma come un episodio insignificante nell'infinita vicenda biologica e geologica del mondo, in definitiva assai più potente e vittoriosa dell'accadere propriamente sto-



rico. Infatti nel romanzo di Bartolini si ha la sensazione che la natura, la realtà biologico-geologica, si stia prendendo una totale rivincita sulla villa, la complessa costruzione dell'uomo, il fastoso, superbo teatro della storia.

La villa ha un impianto architettonico suggestivo, geometrizzante, che si ramifica in una successione (insistentemente, quasi ossessivamente inquadrata) di barchesse, balaustre, peschiere, tetti, corridoi, nicchie, pinnacoli, statue, stemmi, capitelli, porticati, archi, etc. Ma è minata da una preoccupante decomposizione. Si ha la sensazione viva e costante di muri che si sgretolano, di cornicioni che cadono, di calcinacci che ingombrano i pavimenti, di statue che si sfarinano; quasi che la villa fosse un enorme animale di pietra (a volte essa ha il biancore spettrale di un osame) minato da una lebbra misteriosa. Il suo vuoto labirintico, i suoi squallidi silenzi sono rotti da tonfi, sgretolii, scrosci, picchietti, sfrigolii, crolli improvvisi, da tutta un'orchestrazione sonora, misteriosa e sospensiva, di cui Bartolini riempie sapientemente le sue pagine.

Anziché essere il luogo in cui si programma il futuro, la villa sembra regredire verso un confuso passato, verso gelide e informi stratificazioni geologiche. Ad un certo punto suggerirà anche l'immagine del masso erratico, e finirà per sembrare non molto diversa dai materiali della morena, descritti con spettrale suggestività nelle ultime pagine.

Solo tangenzialmente il tema della villa cadente si apparenta con quello del disfacimento che occupa le pagine di tanti scrittori veneti (Fogazzaro, Comisso, Piovene, Parise, ed ora anche Della Corte).

C'è indubitabilmente una componente «veneta» nelle pagine di Bartolini: la villa, l'atmosfera settecentesca e rococò (la più diffusa, forse, nella caotica sovrapposizione delle epoche storiche nel romanzo), la leggerezza mozartiana di certe pagine, la magia crepuscolare di alcune descrizioni, gli oggetti inquadrati (i tavoli, le credenze, i quadri, le porpore, i ventagli, le specchiere che riflettono il nulla). Ma essa non è fine a se stessa. E' solo un mezzo di cui l'autore si serve per raggiungere risultati che eccedono di molto i loro limiti di spazio e di tempo. E' il simbolo di una catastrofe assai più vasta.

La villa è una squallida testimonianza di opulenze passate, che sopravvivono ormai solo allo stadio di ricordi lacerati e lacunosi. E' una stratificazione confusa di epoche storiche, ha subito nel corso dei secoli infinite trasformazioni. E' stata un castelliere neolitico, poi romano, poi longobardo. E' stata castello medioevale, assistendo alla tragicomica litigiosità di irsuti e spietati signori feudali. Poi, finalmente, villa veneta. E' un passaggio obbligato della storia friulana, uno dei crocicchi storici sui quali i fatti hanno depositato le loro confuse incrostazioni.



Bartolini ne ha fatto la protagonista del romanzo. Il luogo ha sostituito il personaggio umano.

Ciò era già stato fatto da altri, ad esempio da Ivo Andrić, con *Il ponte sulla Drina*, ma con scopi esattamente opposti. Il ponte di Andrić unisce infatti con le sue grandi arcate non solo due sponde di fiume, ma soprattutto due lontanissime sponde del tempo, e si erge a testimoniare un epico fluire storico. La villa di Bartolini, invece, è la scenografia in disfacimento di una storia decomposta, i cui brandelli svolazzano incoerenti, strappati e gettati alla rinfusa come una manciata di cartacce. La storia si è ridotta ad una sincopata fantasmagoria archeologica: la morte del beato Bertrando, Napoleone, Caporetto. Sono nomi buttati là a caso, assolutamente privi di suggestione, non alonati neppure da un minimo di epica solennità, ancorati a spezzoni di vecchie cronache inseriti di peso nel testo, in uno strano collage che ha indotto un critico a parlare, infelicemente, di romanzo materico. Oppure ritornano, in maniera altrettanto casuale e disordinata, nei ricordi della problematica figura di donna che abita la villa, confusi con i suoi ricordi personali (la zia Bice, la zia Carlotta, lo zio Leonardo).

Ma Bartolini va anche più in là. Dissemina le sue pagine anche di sospetti e di dubbi nei confronti della storia. Il suo stile prezioso, lieve, elaboratissimo, sembra coagularsi a volte in figure ironico-satiriche nei confronti di essa. Saltano fuori falsi documenti, falsi santi, falsi martiri, contraffazioni di ogni genere. La storia non sembra più il vero vichiano (« verum ipsum factum »), il certo della filologia, ma il regno dell'aleatorio e del falsificato, nel quale è per lo meno difficile collezionare certezze, porre cartelli indicatori e pali di confine. Ci si forma l'immagine di un mondo umano labile e incerto, continuamente logorato da guerre, contese, catastrofi provocate dall'uomo e dalla natura. Il Settecento, che predomina nei materiali plastici della narrazione, sembra aver lasciato su Bartolini anche il segno di un ironico antistoricismo illuministico. Solo che egli non crede che la storia sia stata soltanto un seguito di falsi, di violenze e di superstizioni. Semplicemente, non crede più alla storia né al futuro.

Tutto sembra organizzarsi in modo da comporre una polemica demitizzazione della storia. Si può stabilire una specie di progressione: si

comincia dalla gente del paese, alla quale non importa niente della villa, dei suoi splendori mummificati, dei suoi letti che sembrano catafalchi, ma, casomai, del parco annesso, che potrebbe diventare buona terra da lavorare. Già questo significa una svalutazione della storia intesa come « opus magnum » a vantaggio di quella più umile e minuta, che è la vita di ogni giorno della gente qualunque. Poi c'è il mondo biologico-vegetale (la civetta, il muschio, le radici delle piante) che invade la villa. Poi quello fisico-geologico: i fiumi cambiano corso, le alluvioni mutano il paesaggio antropico e travolgono le insignificanti difese umane; si intravedono le grandiose sistoli-diatoli degli evi, costituite dalle glaciazioni e deglaciazioni. (Infatti, come la storia sembra mineralizzarsi, la geologia per contro sembra storicizzarsi). Infine, è la storia stessa che irride sé medesima, colle sue contraffazioni che corrispondono ai falsi e alle contraffazioni della villa.

Il romanzo di Bartolini è un racconto archeologico. Non un pretesto per fare dell'archeologia, come il *Platone in Italia* del Cuoco o *Le notti romane* di Alessandro Verri; è un romanzo archeologico perché la storia sembra non esistere più. Come in una delle allucinanti ipotesi metafisiche di Borges, essa pare già tutta trascorsa, tutta rifluita e rinsecchita in un passato incoerente come un mucchio di cianfrusaglie rifiutate.

Eppure questa sua esistenza mummificata è uno degli aspetti che diversificano profondamente il mondo di Bartolini da quello degli scrittori della « école du regard », che esso presuppone, e in particolare quello di Robbe-Grillet. Il nome dello scrittore francese è stato fatto spesso a proposito del libro di Bartolini. E' indubbio che esista tra i due un comune denominatore, costituito dal naufragio dell'umanesimo, dalla oggettivazione dell'uomo e dalla venuta degli oggetti in primo piano, quali protagonisti di una nuova visione del mondo. Ma in Robbe-Grillet la storia non esiste nemmeno a livello archeologico. E gli oggetti hanno spessore, forma, colore, ma sono oggetti-enigmi, assolutamente neutri, presenze fenomenologiche inquietanti di un mondo indecifrabile.

Gli oggetti di Bartolini sono diversi. Essi sono ancora sentiti in qualche modo, appartengono ancora a un mondo nostro, familiare, e per defi-



nirli servono ancora aggettivi ed avverbi. In Bartolini le rovine del tempo della storia sono ancora rivestite di un senso umano, storico-quotidiano. Il suo non è un mondo del tutto indecifrabile, ma piuttosto in decomposizione. Nelle sue stratificazioni archeologiche vivono ancora zone ben riconoscibili, anche se sfrangiate, stracciate, sbiadite. Basta pensare ai frammenti di vita friulana, che guizzano ancora vivi nello sfaldamento generale, e captano di colpo la nostra attenzione e la nostra simpatia.

Certo, essi non sono sufficienti a comporre uno sfondo, un insieme centripeto e coerente. Ciò avviene soprattutto perchè il mondo di Bartolini non è cementato dal regolare fluire del tempo. In certo modo si può affermare che in esso la spazialità (la villa, per quanto in decadenza, è un punto fermo) predomina nettamente sulla temporalità. I fatti non si allineano lungo la direttrice unidirezionale del tempo. E' venuta meno anche quella che secondo l'esistenzialismo fenomenologico di Enzo Paci è l'unica certezza del mondo, ossia l'irreversibilità del tempo. La vecchia meridiana che sta sulla facciata della villa è di più inutile di uno strumento guasto.

Il tempo, piuttosto che flusso ordinatore di fatti, è un ghirigoro disordinato lungo il quale il medesimo fatto (il ragazzo che pesca coi vermi nel barattolo, la gentildonna che va ad aprire il cancello) può essere inquadrato più volte.

Come il filo d'Arianna del tempo è venuto meno per orientarci nei fatti storici (la storia ini-

zia solo quando noi possiamo cominciare a sistemare i fatti cronologicamente; prima non c'è che il magma confuso della preistoria), così esso si è spezzato anche per il presente, e non riesce a dare una linea progressiva all'azione dell'abitatrice della villa. Il tempo non ha più alcun potere agglutinante sui fatti, che si svolgono perciò in un inquietante anarchismo cronologico. Forse Bartolini non ha realizzato il progetto primitivo, secondo il quale le stanze della villa dovevano crollare una dopo l'altra, finchè la donna si ritirava nell'ultima, e i suoi occhi finivano per fissarsi su quelli tondi e misteriosi di una civetta, perchè questo avrebbe significato creare nel romanzo una progressione temporale, cioè conservare ad esso la rassicurante dimensione del tempo.

Come manca il pilastro narrativo del tempo, così manca anche quello della psicologia. La donna che abita la villa non è un personaggio nel senso tradizionale. Non ha un volto, un'età, una psicologia. La sua azione a volte febbrile (il furore iconoclastico contro l'intonaco della parete) a volte «cosificante» (il diventare come una statua tra le statue, nei voli frenetici del crepuscolo), è di una gestualità neutra ed ossessiva, della quale niente si può dire se non che è, o è possibile. I ricordi familiari che sembrano sfiorarla in qualche momento sono insufficienti a darle un volto umano, anche se, in certo modo, ne impediscono la oggettivazione totale. Come l'occhio di Bartolini è ancora lontano dal giungere alla freddezza geometrizzante del *voyant*, così il naufragio dell'umano in lui non è totale come in Robbe-Grillet, e la nobildonna conserva almeno un certo guscio, se non la sostanza, di umanità.

Ma per lo più essa è soltanto un supporto, un puntello che serve al narratore per muoversi con agilità dentro le stanze e i corridoi della villa. A volte sembra soltanto l'occhio vitreo di una macchina da presa che si sposti sopra un carrello. E' così oggettivata e neutra da non riuscire a dar vita a ciò che accade nella villa, a riempire in qualche modo il suo vuoto franoso.

Quella che si svolge nella villa non è vita, ma solo una sbiadita parvenza di essa. E' un andirivieni di gesti senza sbocco, privi di sostanza. Ogni cosa, ogni gesto, ogni evento ha perduto la sua precisa individualità. E' un brandello sfilacciato di un accadere problematico.

Un'altra dimensione dell'antiromanzo di Bar-

tolini è rappresentata dalla categoria della possibilità. La villa non è tanto il luogo dell'accaduto, quanto del possibile. Ad ogni momento è lasciata al lettore libertà di scelta tra possibilità diverse. Ogni gesto della donna è un gesto alternativo, ogni situazione del tempo e dello spazio è solo probabile o possibile. Si tratta di un altro punto di intersezione con la tecnica narrativa di Robbe-Grillet.

Quello di Bartolini è dunque un mondo aperto, aleatorio. Lo scrittore reclama per sé l'assoluta libertà e l'indipendenza dal cosiddetto mondo oggettivo (non più in grado di fornire certezze) che l'artista figurativo si è preso dal futurismo e dal cubismo in poi. Anche Bartolini è convinto, come lo era Vittorini, che la narrativa è terribilmente attardata rispetto alle arti figurative e alla musica, che la maggior parte dei narratori è ancor oggi nella situazione degli indiani nelle riserve, legata com'è alla concezione tradizionale dello spazio e del tempo di cui la scienza, e la teoria della relatività in particolare, hanno dimostrato l'invecchiata convenzionalità.

Parlando di Bartolini, bisogna tenere presente l'importanza dell'influsso che Vittorini ha esercitato su di lui. Bartolini è in qualche modo prole vittoriniana. Fece le sue prime prove sul Politecnico; ha sempre rifiutato il concetto umanistico di arte consolatoria, ha sempre preferito una arte a tensione intellettuale ad una a tensione emozionale. Scrivendo un libro secondo le progettazioni letterarie di Vittorini, Bartolini ha voltato le spalle a un mondo inteso secondo le categorie spaziali e temporali della concezione aristotelico-tolomeica, per concepirne uno che possa essere messo veramente in relazione con gli approdi della scienza moderna; a un mondo concepito secondo la vecchia ontologia del certo, del fisso, dell'assoluto, dell'essere parmenideo, per approdare a un'ontologia « congetturale », possibilistica, come quella di Uwe Johnson e di Robbe-Grillet.

Forse della categoria del possibile Bartolini non è riuscito a provocare tutte le possibilità. Essa è introdotta con un procedimento quasi uniforme, il « se » dubitativo che crea continue alternative all'azione della gentildonna (« fa bollire due uova, se sono uova quelle che prima le hanno portate »), che finisce col produrre una certa monotonia. Ma la presenza di questa categoria è importante, e senza dubbio sarà questa la dire-

zione nella quale Bartolini scaverà in futuro. Ed è importante che Bartolini, senza averne l'aria, senza clamorose prese di posizione, limitandosi a suggerire le cose in maniera sfumata (e forse pretendendo troppo dall'intelligenza del lettore comune) si ponga attivamente di fronte al contingentismo e al fenomenologismo del mondo; essi non generano in lui una « nausea » sartriana, ma l'atteggiamento di chi li supera per mezzo di una struttura letteraria che ha assimilato le risultanze della scienza moderna.

Bartolini non crede più ai vecchi mezzi d'indagine per conoscere il mondo, e si sforza di usarne di nuovi, anche per distruggere in sé e attorno a sé il troppo tentante ma sterile della abitudine. Non si è drogato colle esaltazioni magiche dei surrealisti, non ha tentato di evadere dalla realtà oggettiva attraverso la tangente misterica, magica, allucinatoria. E' rimasto fedele alla sua vocazione realistica, salvando del reale e dell'oggettività del mondo quel tanto che gli pareva salvabile.

Ma la posizione attiva di Bartolini è solo nei nuovi mezzi d'indagine, non, o non ancora, nei fini di essa. Bartolini non crede, o non crede ancora, all'avvento di un nuovo umanesimo scientifico, a cui credeva invece Vittorini. Non si coglie nel suo libro il sentore di un andare verso il futuro, ma piuttosto, come si è visto, un regredire verso il mondo biologico e geologico, rappresentati dalla civetta e dalla morena.

Alla civetta è affidato l'elemento suggestivo del libro. Si tratta indubbiamente di una civetta; sbrana i topi con gli unghioni, lanciandone qua e là la pelle appallottolata, suggerendo l'idea della forza vitale della natura, della lotta crudele e indifferente per l'esistenza. Per essa non valgono le categorie di bene e di male (un altro degli strumenti invecchiati per classificare la realtà, secondo Bartolini); ha bisogno soltanto di topi.

Eppure essa ha una semanticità che va oltre, forse, gli intendimenti dell'autore. La civetta è un animale emblematico per eccellenza. Nessuno può usarlo come materiale narrativo senza far pensare all'uccello sacro dei greci, all'alone notturno di morte e di mistero che reca con sé nella poesia pascoliana o nelle credenze popolari. La inquietudine dei suoi occhi tondi dentro le orbite, i suoi stridi, le sue unghie raschiate contro la pietra, i suoi voli nel crepuscolo, tra gli

alberi e le statue della villa, diventano perciò il veicolo di un'inquietudine non solo a livello biologico, ma assai più vasta. Forse l'inquietudine del mondo moderno, la sua precarietà totale, la sua paura per il fatto di tenere in mano il mezzo della propria possibile distruzione. Forse anche un'inquietudine metafisica.

Certo, la visione di Bartolini è rigorosamente immanentistica. Come Sartre respinge l'idea di un Assoluto al di là del contingente, egli respinge quella di un noumeno al di là dei fenomeni. Non è uno degli scrittori che «continuano a portare il lutto per la morte di Dio», come si è espresso Vittorini a proposito di Samuel Beckett. Ma poiché c'è nel suo libro anche quella che proprio Vittorini ha chiamato, parlando di Uwe Johnson, la dimensione «congetturale», egli deve lasciare ai lettori diversamente orientati la libertà di ricavare dalla sua immagine il significato che vogliono: anche quello di una inquietudine metafisica.

Con la civetta la problematica nobildonna tenta di stabilire un impossibile colloquio. Ma nei confronti della natura, come nei confronti della storia, l'uomo non può che recitare un monologo. L'essere, come l'evento, ci respinge in noi stessi, e conserva la sua problematica misteriosità. Così la civetta mantiene intatta la sua semantività arcana, e un'aria di sospensione polivalente è diffusa un po' in tutto il libro, benché Bartolini abbia cercato di ridurre al minimo il senso del mistero che poteva scaturire dalla novità della sua rappresentazione.

Nonostante ciò, il libro rimane profondamente ambiguo, o meglio caratterizzato da un continuo bifrontismo, che in una cultura come quella di oggi non può che significare vitalità e ricchezza. E' geometrizzato, oggettivato, ed è anco-

ra suggestivo. Rappresenta il naufragio dell'umanesimo, e quasi tutti i suoi materiali sono ancora fortemente alonati di significato umano. E' scaricato di ogni tensione emozionale, eppure è ancora ricco di suspense. Vuol essere puramente fenomenologico, ma il noumeno cacciato dalla porta vi rientra dalla finestra. Vuole irridere la storia, anche quella quotidiana, eppure v'è ancora in esso una forte simpatia per l'umile realtà friulana, anzi, in nessun altro libro Bartolini aveva mostrato una così scoperta carica di friulanità. Sembra una discesa negli inferi inerti della materia, eppure la modernità abilissima delle tecniche usate lo rilancia verso il futuro. La sua scrittura vorrebbe tendere al «grado zero», all'oggettività del *voyant*, e invece è un gioco abilissimo di allusioni, di variazioni, di rimandi, che costringono il lettore a rimangiarsi continuamente la voglia di correre, che lo obbligano a ripercorrere daccapo i meandri e a rivedersi le cesellature e le alchimie dello stile. Anzi, è proprio la struttura stilistica, in mancanza dei tradizionali puntelli narrativi, a costituire il glutine più valido che organizza questa realtà in decomposizione.

Ci si può domandare: perché questo continuo bifrontismo? Forse Bartolini non ha voluto compiere il salto fino in fondo, o a metà di esso gli è mancato il coraggio e lo slancio? Piuttosto che azzardare la risposta, preferisco attendere il suo prossimo libro. Nel frattempo mi auguro che questo costituisca il capostipite più illustre (tutti sanno che per un soffio non fu laureato dal «Viareggio») di una nuova narrativa friulana, moderna ed europea, di cui si scorgono finalmente gli inizi.

CARLO SGORLON



NO ÀI MAI BEVÛT LICÔR DI STELIS

No ài mai bevût licôr di stelis
turclât cun mans di frut tai foledôrs.

No ài mai cjarezât butui di rosis
cressûz tal umit de' murais
sul ôr de viarte.

'O ài cjaminât discolz sore le' spinis
cul cos di fiâr strenzût jenfri le' orellis
e un jôf di acassie, grês, tra cuel e schene
come un nemâl di cjamp dentri l'agâr.

NO STA DISMENTEÂTI

No sta dismenteâti,
Diu,
che jo 'o soi
une scjele dal to jessi,
ancje se rimpinât
sore arbui di glerie.

IL TIMP AL MI À MUARDÛT CUN DINC' DI TAUR

Il timp al mi à muardût cun dinc' di taur
fin te' medolis
sburtant le mê carcasse a sun di cuârs
cuintri i pâi de lûs sul ôr de strade.

Te cjase dai miei siuns
il frêt al jentre ormai come un spirtât
a incrostâ i mûrs di glace.
Le none 'e polse in pàs tal simiteri...
sul pat de' scjalis
nissun nol pree par me.

IL VUARZENON DAL TIMP CUN PONTE LUSTRE

Il vuarzenon dal timp cun ponte lustre
al à arât a fons le' mê' zornadis
viargint neri' cumieris...
Di tanti' arbi' altis che cressevin
no son restâz che quatri zufs par ajar,
pinsîrs di lûs imberdeâz sul orli.