

# L'APPRODO

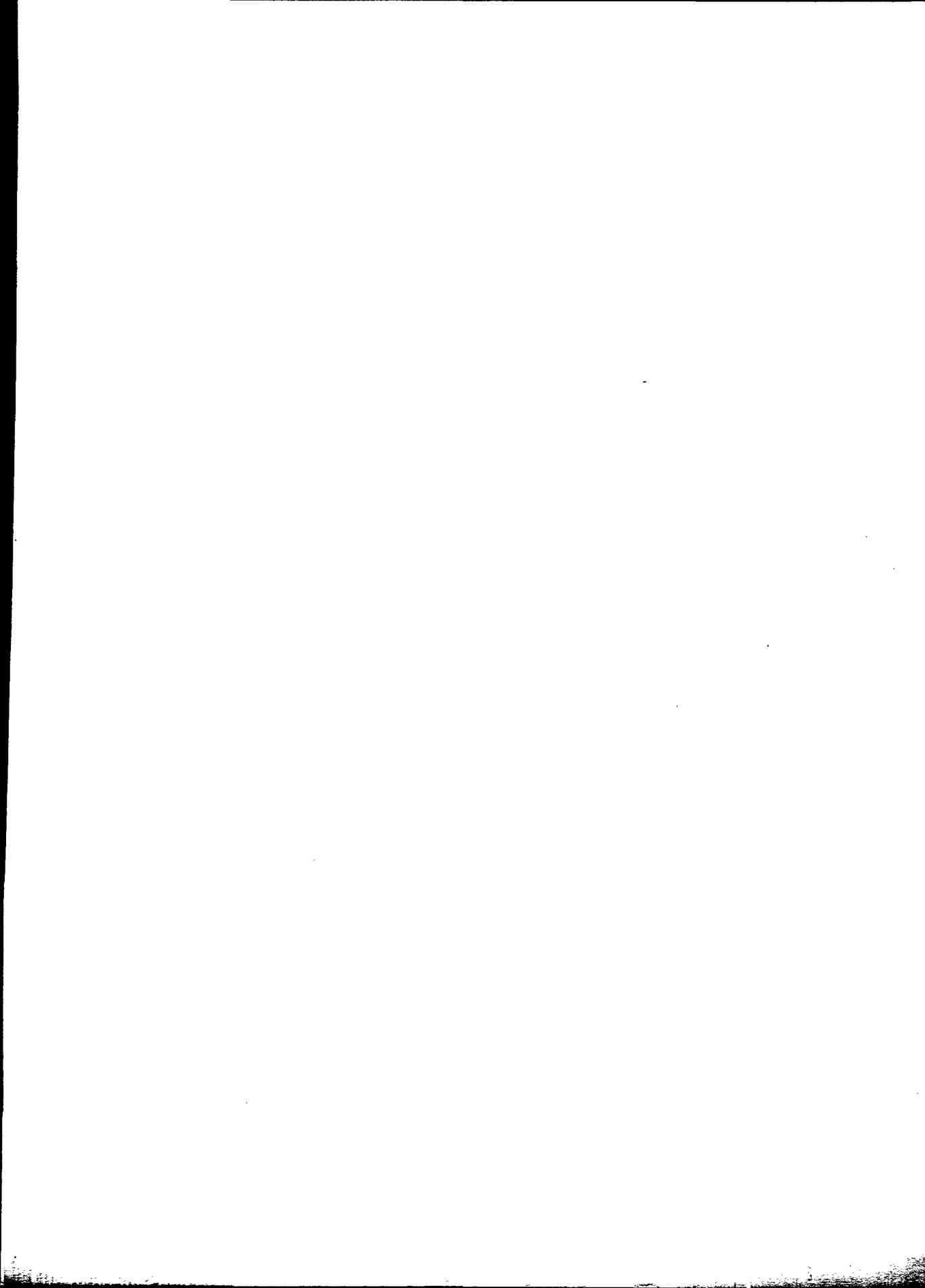
*Rivista trimestrale di lettere ed arti*



Anno I - Numero 3 - Luglio-Settembre 1952

---

EDIZIONI RADIO ITALIANA



# L'APPRODO

*Rivista trimestrale di lettere ed arti*

COMITATO DI DIREZIONE:

RICCARDO BACCHELLI, EMILIO CECCHI, GIUSEPPE DE ROBERTIS, NICOLA LISI  
ROBERTO LONGHI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI

DIRETTORE:

G. B. ANGIOLETTI

REDATTORI:

LEONE PICCIONI E ADRIANO SERONI

DIREZIONE: ROMA - Via Botteghe Oscure, 54 - Telefono 6-64

AMMINISTRAZIONE: TORINO - Via Arsenale, 21 - Telefono 41-172

PREZZO DI UN FASCICOLO: in Italia L. 500, all'Estero L. 750

ABBONAMENTO ANNUO: in Italia L. 1750, all'Estero L. 3000

---

EDIZIONI RADIO ITALIANA

## SOMMARIO

NICOLA LISI, LUIGI SANTUCCI, LUIGI FALLACARA: <i>I mesi dell'Approdo</i>	pag. 3
EMILIO CEGCHI: <i>Pietro Toesca scrittore</i>	» 8
RAFFAELE SPONGANO: <i>I « Ricordi » del Guicciardini</i>	» 12
LEONE TRAVERSO: <i>Incontri a Parigi</i>	» 15
GIUSEPPE UNGARETTI: <i>Svaghi</i>	» 19
ALDO CAMERINO: <i>Frederick Rolfe (Frederick Baron corvo)</i>	» 22
NICOLA LISI: <i>Dialogo col Beato Angelico sui Ss. Cosimo e Damiano</i>	» 25
EUGENIO GARIN: <i>Giovanni Pico della Mirandola</i>	» 34
PIERO BIGONGIARI: <i>Mérimée il diffidente</i>	» 39
ENZO CETRANGOLO: <i>L'Italia</i> (traduz. dalle « Georgiche » di Virgilio, II, 136-175)	» 47
FEDELE D'AMICO: <i>Sui piccoli teatri di musica</i>	» 49
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Idea delle «Grazie» con un esempio di lettura</i>	» 51
ADELIA NÖFERI: <i>Immagine di Sainte-Beuve</i>	» 56
RICCARDO BACCHELLI: <i>Esperienze confortanti</i>	» 59
ELIO VITTORINI: <i>La città non visitata</i> (frammento di romanzo)	» 61
DIEGO VALERI: <i>Apollinaire vivente</i>	» 71
VITTORIO SERENI: <i>Breve antologia dell'ultimo Saba</i>	» 75
FREDI CHIAPPELLI: <i>La novella del Grasso Legnaiolo</i>	» 79
BONAVENTURA TECCHI: <i>Clemens Brentano e gli animali</i>	» 83

NOTE E RASSEGNE: *L'indicatore librario* (a cura di CARLO BETOCCHI, PIERO PUCCHI, DIEGO VALERI) - VITTORIO SERENI: *Rassegna di poesia* - GENO PAMPALONI: *Romanzi e racconti italiani* - CARLO BO: *Letteratura francese* - BONAVENTURA TECCHI: *Letteratura tedesca* - LANFRANCO CARETTI: *Critica e filologia* - FRANCESCO ARCANGELI: *Le arti figurative* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - EMILIA ZANETTI: *La musica* - MARINO PARENTI: *L'approdo dei bibliofili* - G. B. BERNARDI: *Notizie della Radio.*

Illustrazioni e disegni di CONSOLAZIONE, MANZÙ e VAGNETTI - Tavole da: BEATO ANGELICO, PIETRO LORENZETTI, GUIDO CAGNACCI e IL ROSSO FIORENTINO.

*L'Approdo è trasmesso da Firenze sul Programma Nazionale il lunedì alle 19,30*

# *I Mesi dell'Approdo*

NICOLA LISI

**Ballata di luglio**

*Quando si svegliaron le ragazze, dissero le mamme:*

*— Oh, che bellezza il vostro sonno!*

*— Ieri sera siete andate a letto presto e pur non vi han riscosso le grida dei contadini all'alba nè poi la battitrice in moto.*

*— Già fa caldo. Il venticello che spira non serve ad altro che a diffondere nell'aria la polvere del grano. Io, per essere uscita un sol momento, sento, alle spalle, pizzicore.*

*— Bambine, vi do un consiglio, andate al fiume.*

*Le ragazze dettero assieme in esclamazioni di tale contento che divertirono le mamme, anche nel tacito ricordo di altri tempi.*

*Saltarono seminude fuor dei letti; nel vestirsi sembrava giocassero coi panni.*

*Le ragazze sono cinque e figliole di sorelle; perciò cugine fra di loro. L'età varia, in equilibrio, sui vent'anni. Sono fatte a contentar gusti diversi: in realtà tutte e cinque sono belle. Hanno anche sì appropriati nomi che ne rivelan la figura senza necessità di descrizione. Valeria, Silvia, Nori, Emma e Camilla.*

*In Luglio il frinir delle cicale giunge al fiume attenuato; gli olivi, che nella distillazione delle linfe, come l'olio dà prova, sono molto riservati, terminano là dove il terreno, per venature, certe, d'acqua, può nutrire piante, per legname e foglie, prosperose. E il canto delle cicale che, udito da vicino, riesce, talvolta, ossessionante, si unisce, in sinfonia, con l'altro, infinitamente più variato, e perciò assai più degno di stare in primo piano, dei merli, dei fringuelli, dei passerottù e, anche, degli usignoli e delle capinere.*

*In un breve spazio, fra piante umorali così fitte da intrecciarsi con le rame a gradual altezze, cosicchè, in basso, perde calore anche il raggio solleone, sull'erba fresca, stan sedute le ragazze. Chi legge, chi ricama e chi lavora.*

*Di tanto in tanto avviene che con le mani fanno sosta. E' per partecipare al discorso di una, che improvvisamente si è distratta. Per lo più, allora, parlano di mode; perchè a dire dei propri amori, quasi sempre, da un inaspettato sospiro restano interdette.*

*Così, press'a poco, sino alla fine del meriggio. Risvegliatesi da un sonno concorde, la Valeria stese subito la mano sulla pagina del libro, che aveva riaperto la Camilla.*

*— Dobbiamo divertirci...*

*E l'Emma: — Un'idea...*

*E la Valeria: — Parla: tu sei l'ardimento e la saggezza.*

*E l'Emma: — Facciamo il bagno.*

*Disse la Nori: — Non abbiamo nulla per coprirci.*

*Rispose l'Emma: — Qui è impossibile esser viste.*

*E la Valeria, facendo seguito alla Nori: — Nè per asciugarci.*

*La Silvia accennò, sulla sponda, un breve spazio su cui batteva il sole.*

*Disse la Camilla: — Va bene, però ci si entra una alla volta.*

*La Silvia dette l'esempio: tutte presero a spogliarsi. I rami bassi, graziosamente, accoglievano le vesti.*

*Le ragazze altalenavano sull'acque. Il fiume era fondo a sufficienza per nuotare.*

*Disse la Silvia: — Facciamo il giuoco della escursione nella grotta.*

*Replicò l'Emma: — E' grotta soltanto per un tratto; guardate come dopo brilla il verde.*

*E la Valeria: — Non so se mi sorprende più l'oscurità dell'antro o lo splendore che ne segue.*

*E la Camilla: — Oh, come sarà bello entrar nel sole tutto a un tratto!*

*Disse l'Emma: — Incominci la Silvia, che ha fatto la proposta.*

*Subito la Silvia si allontanò in un susseguirsi di belle spalle e belle anche.*

*Le amiche, per un poco, stettero a guardarla; poi con una cantilena, regolata, nel tempo, dalla mano della Valeria in giro, fissarono l'ordine in cui sarebbero partite.*

*La Silvia, al passaggio nella luce, fece per sua soddisfazione, come si dice, il morto, proseguendo con stratte concordi delle gambe e delle braccia. Ma la sorpresa poi fu tanta che con i piedi cercò il fondo.*

*Soddisfatto, sembrava, della impeccabile perfezione del suo corpo, un uomo nudo, seduto su l'erba, al piede d'una quercia, fissava il declinante sole senza sforzo.*

*La Silvia si piegò sulle ginocchia per essere coperta dalle acque sino al collo.*

*Fu con un profondo sospiro che si sottrasse all'influsso dell'uomo, sebbene egli restasse concluso in raccoglimento. Nel nuotare di ritorno la Silvia rifletteva che narrando dell'incontro sarebbe avvenuto uno scompiglio.*

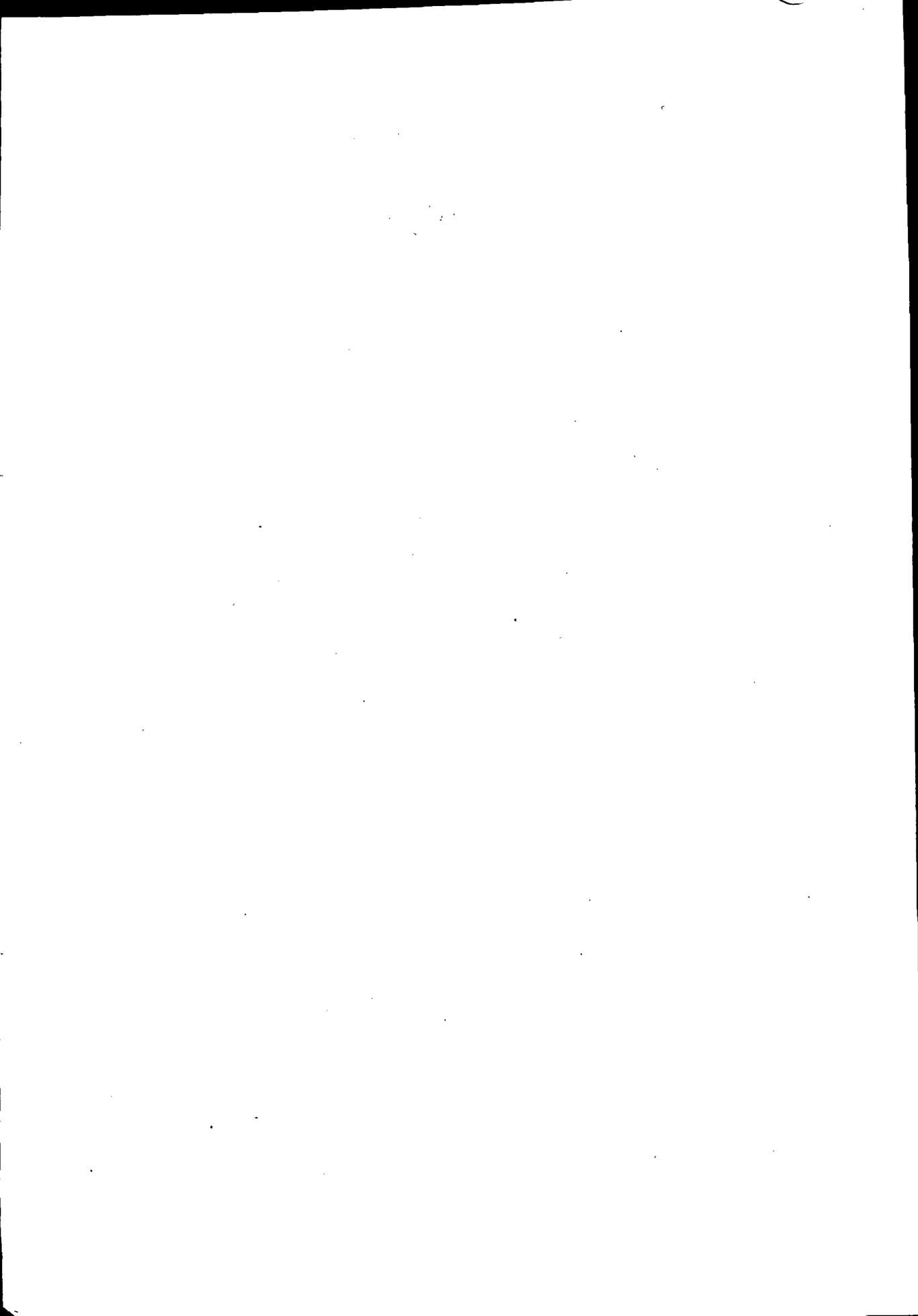
*La Nori, in procinto di partire alla sua volta, chiese perchè si fosse intrattenuta fuor dall'antro. La Silvia si illuminò il viso; ma rimase muta.*

*La Nori, nei confronti della virile apparizione, fece come la Silvia. Ugualmente, poi, la Valeria e la Camilla.*

*L'Emma era vergine ritrosa. L'uomo, di onesta e persino classica bellezza, aveva cambiato posizione. Volto verso la grotta, al sole, ora offriva il fianco. Dunque l'Emma, affortunata, ne incontrò lo sguardo. Con le mani incrociate sul petto,*



GIANNI VAGNETTI: *Ballata di luglio.*



*aveva desiderio e timore insieme di parlargli. Egli la prevenne col sorriso e poi col canto di una ottava:*

Son Luglio che riparo alla verzura  
dalle fatiche dei mietuti grani  
l'amore è un gran miracol di natura  
la castità l'è un fiore alle sue mani.  
Venite al fiume, donne, d'acqua pura  
e bagnatevi all'ombra dei bei rami  
tenete fresco il corpo e non mangiate  
che agresti cibi e tenere insalate.

*Mentre cantava, di verso in verso, alzava un braccio. L'Emma, che ne subiva il fascino, in punta di piedi e a passo di danza gli si avvicinava. Aveva già scorto un ciuffo di felci per aggrapparsi e così salire sulla sponda, quand'egli aggiunse l'indice disteso alla lunghezza del suo braccio.*

*L'Emma vide allora ciò che le mostrava: la nuvoletta, sola sola, che gravida di oscurità andava per il cielo con irrequietezza. Subito un tono secco squarciò l'aria. L'Emma ne fu tanto sorpresa che avvenne in lei uno sconvolgimento: non vide più l'uomo.*

*Ecco le ragazze in corsa, verso casa. Dal grande arco di cielo che han dinanzi, masse di nuvole cupe avanzano compatte. Esse recano seco tuoni raffrenati; come immensi carri le cui ruote si muovono in contrasto. Nella fonda lontananza il rapido passaggio della saetta, sembra la frusta che li scuote.*

*Su Emma e Silvia, su Valeria, Camilla e Nori. La viottola che avete da percorrere è tutta in salita. Le vostre mamme, affacciate al recinto limitato dalla siepe, vi chiamano con i gesti e con la voce. Nell'aria, che di momento in momento si raffresca, non c'è più il rumore, da balocco, della battitrice.*

*Su, su, leste mie ragazze, la tempesta incipiente che vi avvolge è il frutto maturo di quel Luglio che, in sembianza bellissima di uomo, forse, per sempre, in cuore porterete.*

LUIGI SANTUCCI

Agosto

*Delle stagioni, dei mesi, non si può narrare che in dialetto, e per proverbi. L'Agosto lo fulmina questa sentenza di Lombardia, sprizzante come una scheggia di pietra focaia: Agoust - giò el soul l'è fousc. I giorni d'Agosto, le albe che nascono già sudate, le lunghe ore di luce estuosa impastate di cicale, insomma la mitologica siesta del creato nel vittorioso bivacco del sole: tutto ciò un uomo un po' grosso di sensi lo può trovare eguale al Luglio. Ma i tramonti, lo vedi, han qualche cosa di lupesco, di orsigno; il sole strapiomba come per un tradimento nel trabocchetto improvviso della sera, sembra vada ad annegare sinistramente dietro le schiene montuose che, fino a pochi giorni fa, parevano accoglierlo come un letto. Giò el soul l'è fousc.*

*Così, per me l'Agosto non è nelle lagune di luce afosa che stagnano sui campi dal dilúcolo al vespro. Non è il calabrone gonfio, le mosche mature, la spiga croc-*

*cante; non è la gran cicala che succhia i pomeriggi, non è il bruco che se la svigna nudo dalla susina spaccata dal coltello, simile a un fauno sorpreso nell'alcova della ninfa; e non è nemmeno nelle sue notti già alquanto più lunghe, dove le stelle si scrostano dal cielo per una demente stanchezza.*

*L'Agosto per me è in certe sue nuvole improvvisate, ammantellate come cavalieri nibelungi impennantisi sui crinali: avamposti di orde boreali che preparan la guerra dietro i monti.*

*E' nei suoi temporali rabbiosi, fragorosi di piastre e nitriti, che calano con acque fulmini e spari a far vendetta di tanta placida lussuria, cui la terra risponde come un martire esalando più acuti i suoi aromi; e partorendogli, bastardi figli del breve amplesso, prole di funghi velenosi e mangerecci.*

*Ma è sopra tutto, l'Agosto, in quell'ora che si diceva: il tramonto. Che viene più presto, sempre più presto, con una senile impazienza. Addio, giorni lunghi come poemi antichi: nell'ora bella della merenda sul prato, già il gufo si sgranchisce nel tronco, già sbatacchia i suoi ventagli il pipistrello. Giù il sole è fosco. Il bosco fa paura, salda le rame dei suoi abeti in inchiostri compatti. E' l'ora in cui Pollicino si perde nella foresta per tutti i bambini che non vogliono perdersi, ma solo rincasare con un brivido di avventuroso sgomento. E in quest'ora breve qualcuno già circola fra noi e tutti lo riconoscono: il suo nome è inverno.*

*Così, per me l'Agosto non appartiene all'estate e neppure all'autunno. E' un mese invernale, come Dicembre, come Gennaio. E' un favoloso ponte che la fantasia presaga degli uomini getta, scavalcando i dolci mesi autunnali, nel cuore dell'inverno. Certe sere d'Agosto, se Dio mi faceva la grazia che fossero umide e fredde, attorno al camino acceso con furtiva vergogna ho celebrato dei Natali più crepitanti, più inebrianti di quelli che mi delusero poi, alla giusta ricorrenza, quattro mesi dopo. Di queste precocità inverosimili, e di remotissimi ricordi, vive l'uomo. E l'Agosto è il mio mese solo per questo, perchè ha nei suoi calori stemperati il barlume della stagione più civile e più umana: l'inverno.*

*Sì, addio estate, di già. La donna nuda, dopo la lunga e spensierata impudicizia delle sue forme al sole, oggi ha un brivido, si copre. E' Agosto. E Agosto è già cristiano. Dopo la Rinascenza inghirlandata e profana dell'Aprile e del Maggio; dopo il Paganesimo tripudiante del Giugno e dell'empio Luglio, Cristo torna nell'anno, batte come un viandante questi viottoli improvvisamente cupi e spauriti: suoi sono questi tramonti di sangue, queste piaghe viola, queste penombre da calvario; suoi questi rimorsi.*

*Ecco perchè in questi giorni i sistri delle cicale si tramutano, per chi abbia orecchi da intendere, nelle cornamuse bianche di Betlemme.*

LUIGI FALLACARA

Settembre

*Non è vero che al sommo di una salita cominci la discesa, non è vero che al culmine della maturità si inizi la vecchiaia, non è vero che il mezzogiorno segni il principio della sera. C'è, in tutte le parabole della vita, un punto dove pare che avvenga una*

sosta, dove non si sale più e non si discende ancora, dove si sta librati in una durata che ha quasi imagine d'eternità.

*E' questo un punto d'intenso equilibrio, in cui confluiscono tutte le esperienze, in cui s'incontrano e coesistono passato e futuro, in cui finisce l'affanno e non è ancora cominciato il rimpianto; l'unico momento che l'uomo può considerare con serenità e quasi con appagamento.*

*Tale è, nella parabola dell'anno, il Settembre, mese perfetto, piantato come una guglia di diamante a sommo dell'ardente estate. Esso non si annuncia con nuove costellazioni, con fiori e foglie, con tuoni e bufere. All'improvviso, senza che nessuno se ne accorga, cala sulla terra un nuovo cielo, un silenzio di alte solitudini invade le piazze e le campagne, tutti i colori diventano trasparenti, ed è come vivere in un cristallo, attraverso il quale si vedono le montagne diventare celesti, i fiumi scorrere tra veli che hanno perduto la vena, le distanze avvicinarsi, ma come incantate dalla loro collocazione nello spazio.*

*E tutto, anche la memoria, è così in lontananza eppure presente all'anima; tutto conserva l'aspetto dell'ardore, i colori dell'estate, la forza della vita; ma in quell'ardore si è insinuata una dolcezza, in quei colori una luce, in quella forza una fermezza.*

*E, come per il passato, così è per l'avvenire. Si va incontro all'autunno, all'addio, a tutti gli addii, ma essi non hanno la tristezza della rinuncia; sono come una chiarificazione, una lenta e solare maturazione.*

*L'effetto di questo mese nelle donne è languido. Esse si accorgono di come Settembre le dori, le adagi nell'aria e nella nuvola, sposate a questi elementi condensatori della loro bellezza. Tornano i loro seni che l'estate ha visto prorompere, in fragili custodie di seta, e vi si addensano. Tornano a onde nei capelli i venti notturni alimentatori, e un'umidità celeste le bagna, cancellando le vampe sulla pelle delle abbronzature.*

*Negli uomini Settembre diventa la loro serenità incredibile, il loro essere, per un mese, un giorno, staccati dalla terra, silenziosi ed estatici. Essi si sentono attraversare dall'equinozio, in una condizione di straordinario equilibrio, come se la notte e il giorno così eguali, così insinuati l'una nell'altro, li temperasse e li ponesse equidistanti tra la vita e la morte, l'attività e il riposo, l'amore e l'amicizia.*

*E intanto, nelle campagne maturano i frutti. Tutta la dolcezza che pesa sui rami e sui tralci, mentre l'aria diventa vuota di uccelli, è il significato di questo mese di passaggio e di sosta. Settembre mese celeste, settembre mese contemplativo.*

EMILIO CECCHI

## PIETRO TOESCA SCRITTORE

Critica e storia dell'arte figurativa, nell'esatto senso del termine, sono un acquisto piuttosto recente. I nostri vecchi scrittori seguivano soprattutto un concetto biografico, o un concetto tecnico ed artigiano. Ed è probabile che il tentativo di penetrare più addentro nell'essenza di un'opera, riuscisse meglio nel vivo discorso, fra gente del mestiere e mecenati e patiti di pittura e scultura; in quei modi e quei toni di cui forse si sorprende qualche eco in certe lettere dell'Aretino o nel *Dialogo* del Dolce.

Un'altra cosa che non va dimenticata, è che la parte sostanziale del lavoro critico, organicamente intrapreso a partire dalla seconda metà del secolo scorso, venne consumata, prima di tutto, a vagliare e ricostituire, pezzo per pezzo, il repertorio dei singoli artefici, il loro catalogo imbrogliatissimo, misto di attribuzioni chimeriche ed insostenibili, e pur spesso apparentemente fornite dei più bei crismi tradizionali. Lavoro addirittura gigantesco, ed anche ora tutt'altro che compiuto; se mai esso potrà dirsi veramente compiuto.

In Italia, i due veri pionieri, in successione di tempo, furono il grande Cavalcaselle, di cui ogni tanto torna ad imporsi qualche opinione che sembrava scaduta, e Adolfo Venturi. Nelle sue *Memorie*, il Venturi lasciò appunti e schizzi per un ritratto del barbuto Cavalcaselle: intrepido patriotta, « console » della Repubblica Romana; impiccato in effigie dall'Austria, ma poi decorato da Francesco Giuseppe per talune sue critiche e stime di dipinti delle gallerie imperiali; riscopritore della antica arte italiana, ma incapace a scrivere in un italiano ammissibile; e fra tante e tante stranezze, ostinato come Sarah Bernhardt a voler dormire con la propria cassa da morto sotto al letto.

Un profilo del vecchio Venturi non presenterebbe tratti di romanticismo così spinto; benchè a sua volta, il Venturi, di bizzarie ne avesse la sua parte. E mentre il suo occhio acutissimo pareva sempre che sonnecchiasse dietro lenti azzurrognole, e massicce come quelle di una batisfera, le anticipazioni critiche, le intuizioni sorprendenti, talvolta rivoluzionarie, andavano nei suoi libri ad accagliarsi dentro una prosa sciopposa, fra aggettivi di colore messi un po' a vèrvera, e di un vago gusto « liberty » e floreale. Il che non toglie che la massa di lavoro dal Venturi portata a buon punto sia presso che incalcolabile; e così il forte impulso da lui dato a intiere legioni di studiosi e professori.



Una delle storie del *Polittico della Beata Umiltà* (Uffizi, Firenze)  
restituito dal Toesca a Pietro Lorenzetti



Una delle storie del *Polittico della Beata Umiltà* (Uffizi, Firenze)  
restituito dal Toesca a Pietro Lorenzetti

Di Modena era il Venturi. Il Cavalcaselle era di Legnago. Malgrado le illustri tradizioni estetiche e storiche di tante altre zone del territorio nazionale, è curioso dover constatare che anche il terzo gran promotore della nostra storia dell'Arte figurativa, Pietro Toesca, proviene dall'Italia del nord; ed è infatti ligure-piemontese. Si potrebbe qui aggiungere che Roberto Longhi è nato ad Alba, in Piemonte.

Ma già col Toesca si sente che siamo fuori dell'epoca pioniera. Su quella *Storia dell'arte italiana nel Medioevo* che, apparsa nel 1927, era rimasta finora la sua opera principale, una generazione di studiosi ha affilato le proprie erudizioni ed irrobustito il proprio senso critico. Dopo venticinque anni di nuove ricerche, un altro libro monumentale del Toesca: *Il Trecento*, riprende il discorso dove il precedente l'aveva lasciato; iniziandosi con gli splendori dell'alba che si irraggia su tutta l'arte europea, nei nomi di Duccio di Buoninsegna, di Giovanni Pisano e di Giotto.

Non si può qui entrare nei particolari d'una trattazione come quella di questo *Trecento* di Pietro Toesca, soffermandoci ad illustrarne i luoghi dove essa convalida con nuovi argomenti attribuzioni ed interpretazioni ormai tradizionali, e gli altri luoghi nei quali invece risolutamente se ne distacca e fa punto e daccapo. Anche limitandoci alla parte dedicata alla pittura, da Giotto a Lorenzo Monaco, e da Duccio di Buoninsegna a Taddeo Bartoli, troppo ci vorrebbe a dar solo un ragionevole sommario delle questioni più dibattute, e di altre credute risolte, e qui riattizzate e fatte nuovamente divampare, magari con l'innesco di una semplice noterella a piè di pagina.

Per indicare qualche esempio concreto: tutta la cronologia di uno dei principali maestri del Trecento, il senese Pietro Lorenzetti, è rimessa in discussione con grande arditezza; ed è probabile che la chiave dell'annoso e spinoso problema l'abbia ora trovata proprio il Toesca. Altra questione riguarda la più valida pittura fiorentina succeduta a Giotto; e che nel gruppo, finora poco esplorato, degli artisti tradizionalmente noti con i nomi di Maso, Stefano, Giottino, si innalza a ben altri fastigi che nella stanca pratica dei Gaddi e nel secco simbolismo del Bonaiuti. Altra ancora, e di non minore risalto, per la importanza e la fama delle opere coinvolte, è la questione dell'anonimo Maestro del *Trionfo della Morte* al camposanto di Pisa; benchè allo stato presente, lo stesso Toesca, sia nei riguardi biografici che in quelli stilistici, non si sia sentito di andare oltre la certezza che, contrariamente alle ipotesi più diffuse e autorevoli, si tratta di artista non senese, nè fiorentino, nè emiliano, nè tanto meno confondibile con il pisano Traini.

Viziati dai romanticismi, dai barocchismi e dagli astrattismi che, almeno altrettanto e forse più della critica letteraria, ormai infestano la critica delle arti figurative, taluni giudicano il Toesca scrittore freddo, generico, che evita d'impegnarsi. In realtà mai alza la voce. Mai o quasi mai introduce affermazioni teoriche. Non è di suo gusto tentare sintesi liriche di questa o di quella personalità. Ed i passi nei quali il corso della storia figurativa non può a meno di riflettersi in quello della poesia, della letteratura, del costume o del sentimento religioso, anche in un libro

delle dimensioni del *Trecento*, si riducono a scarsissime pagine, come d'indispensabile incorniciatura.

Ma chi porti, leggendo, una pratica quanto più stagionata e consumata delle diverse opere d'arte, e dei caratteri quanto più intrinseci d'uno o d'un altro stile, ha tutto l'agio di accorgersi come, nell'apparente povertà e frigidità, la scrittura del Toesca sia invece internamente sensibile; e in un inciso, nel risvolto di una frase, sappia evocare, precisare e graduare, con minime increspature e inflessioni.

La qualità del gusto è severamente italiana; e rifugge da contaminazioni più brillanti che proficue; come quelle in cui di frequente si scapriccia l'estetismo francese e anglosassone. Al medesimo tempo, sui singoli argomenti, la migliore letteratura critica d'ogni paese è chiamata ad intervenire nel dibattito (la critica, dice il Croce, è sempre critica della critica); in ben altro modo che non fosse ad esempio nel vecchio Venturi, rimasto per tale riguardo ad una informazione più approssimativa e casuale.

Non è facile scegliere, da volumi di mille pagine, esempi di questa scrittura, precisa, sommessata, che non mai indulge alle ambizioni del pezzo antologico, e non ha altra cura che di chiarezza e verità. Ma si veda questa caratterizzazione generale dello stile di Duccio:

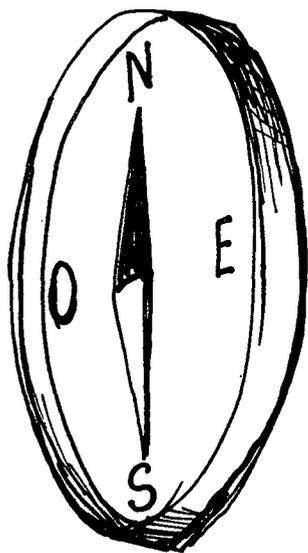
*« Da Giotto lo divideva il suo mondo interiore nel quale emozioni ed immaginativa erano limitate dalle tradizioni precedenti, ben altrimenti che nel fiorentino, e dirette ancora da un sentimento religioso chiuso all'ardente umanità che Giotto invece esaltava. La sua natura non lo portava al profondo degli animi e delle cose; aveva un senso di nobiltà atto ad apprezzare più la raffinatezza che l'emozione immediata ed ingenua, come era appunto lo stile bizantino aulico. Da questo aveva avuta la prima iniziazione, ma senza che fosse diminuita la sua virtù poetica di dar freschezza a quanto ne apprendeva e di trasfigurarla; ne era stato avviato a trovare un proprio temperamento tra forma e colore, che fu una delle qualità maggiori della sua arte. Dalla pittura bizantina gli vennero i più ricchi toni del colorito, purpurei e azzurri, ma ne trovò accordi nuovi in una gamma propria, con tinte prima inusate. Il chiaroscuro, tutt'altro che ignorato dalla pittura bizantina, lo rese ora di trasparente delicatezza, ora consistente anche con ombre dense; mentre nel lumeggiare, non senza qualche ricordo della lambiccata condensazione bizantina, avvolse di luminosità il rilievo, modellato saldamente ma in trapassi dolci di luci e di tinte ».*

O si veggano le descrizioni degli affreschi di Giotto ad Assisi ed a Padova, nello sviluppo della rispettiva tecnica; o questa lettura del ricordato *Trionfo della Morte*, dove appaiono in nitida interdipendenza le ragioni strutturali dell'opera, il tono sentimentale e morale della sua ispirazione, e i suoi rapporti di cultura e di gusto con l'ambiente:

*« Lo scenario è composto in forti contrasti: si assottiglia in preziosità di decorazione nel verziere dei gaudenti; s'innalza scabro nella rupe gialla a gradini, costruito con decisa ricerca di profondità. Gli attori sono estremamente variati di carattere, di atti, di costume; nè Ambrogio Lorenzetti o Simone Martini li ve-*

stirano con più diversità di fogge, o da queste trassero più occasione e varietà di colori; chè il Maestro del Trionfo della Morte, pur nel moto drammatico ch'egli imprime a tutto, e grottescamente perfino alle figure dei cavalli nell'episodio dei Tre Morti, ha comune coi senesi l'attenzione ai particolari esteriori... Nel gruppo dei poveri che dal rovetto invocano la Morte, l'orrido è ricercato con studio di particolari atroci. Nella Cavalcata, scena più complessa d'ogni altra, per spazio, per figure, per atti e forse più originale nell'invenzione, rinnovando in modo magnifico il soggetto popolare del « Detto dei tre vivi e dei tre morti », tutte le doti del pittore sono al massimo... Nè minori sono il potere immaginativo e la poetica suggestione dello sfondo di balze dirupate, ricetto degli eremiti, tra quieti animali selvatici; mentre nel cielo è la tregenda dei diavoli che rapiscono le anime, tragico finale della immensa sinfonia, i cui tempi sono così diversi e così legati insieme ».

Senza pregiudizio della gravità storica e didattica, dall'opera del Toesca si potrebbe comporre un ottimo florilegio, che fra l'altro varrebbe ad accostarla ad una più vasta cerchia di pubblico. Di tale possibilità qui non s'è preteso dare che un accenno sommario.



RAFFAELE SPONGANO

## I RICORDI DEL GUICCIARDINI

Pochi sanno che il Guicciardini dedicò diciotto anni di meditazione a un'opera tanto breve: dal 1512 quando, con piglio rigido e un fare sentenzioso, ne scrisse le prime 13 riflessioni, rivolte forse unicamente a se stesso, quasi breviario minimo di un politico esordiente, che incomincia a considerare la materia del suo mestiere — gli uomini e lo stato — al 1530, quando fermava in 221 splendide massime tutto il succo di un'alta esperienza, a tesoro non più unicamente suo ma di tutti e a specchio non meno di un'anima — la sua — che di una civiltà, quella di cui è documento il pensiero politico e il realismo morale del Rinascimento italiano.

Fra l'una e l'altra data il lavoro non rimase interrotto; anzi, questo che era il libro ideale e segreto di quel pensatore, crebbe anno per anno. Nel 1513 le massime erano 29; nel 1523 erano salite a 138; nel 1525 giunsero a 161; nel 1528, rivedute, riordinate, riscritte erano 181 e portavano in fronte un motto, che ne definiva forse impropriamente il carattere, chiamandole *ghiribizzi*, cioè concetti curiosi, osservazioni fuori del comune, di sostanza paradossale, di forma sentenziosa, d'intonazione arguta: tutto quello che i pensieri del Guicciardini non sono affatto, se noi li consideriamo, come pure dobbiamo, nel loro nucleo o centro di riflessione; e quello che divennero sempre meno, anche formalmente, quando, attraverso un lavoro testimoniato dalle stesure multiple — a volte fino a undici — di uno stesso ricordo, finalmente passarono nell'ultima redazione, dove quel motto venne del tutto omesso, e l'autore innalzò, con una fermezza di polso senza precedenti, la sostanziale bellezza di quei *Ricordi*, traendo in luce il solenne significato di ciascuno di essi e liberandolo — come artista che scolpisce e trae dal marmo con opera di progressiva purificazione ideale figure di pieno centro fantastico — liberandolo, dico, dalle scorie e difformità di tutte le precedenti formulazioni.

Una massima sentenziosa e stilisticamente concisa del 1513: « *Le regole si trovano scritte in su' libri: e casi eccettuati sono scritti in sulla discrezione* » sta e viene rilavorata nell'officina di quel fabbro più e più volte, ridistesa, allargata, battuta e ribattuta all'incudine in altre forme, che quasi la distemperano invece di rinvigorirla, finchè nel 1530 diviene un capolavoro di eleganza e riposo stilistico, con una pienezza di pensiero, che la rende ben più profondamente vibrata e sostenuta di un motto conciso, e con una giustezza di parola, che ne solleva da sola, senza sforzo, tutta l'intonazione:

« *E' grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per dire così, per regola; perchè quasi tutte hanno distinzione e eccezione* »

*per la varietà delle circostanze, le quali non si possono fermare con una medesima misura: e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna le insegnare la discrezione ».*

Via via l'artista-pensatore non solo ripulì, rifece, riordinò, aggiunse, ma anche scartò. Dalla cernita finale caddero 55 ricordi, di complessive 107 stesure diverse. Si sfrondevano dall'albero del suo pensiero, quasi da sè decidue, le foglie ingiallite, i pensieri venuti meno alla prova del tempo, di verità occasionale o non più attuale e, tanto meno, perenne. Ma egli stesso ne mondava con tocco sicuro anche quelle intristite e risecche, i pensieri d'ordine privato, municipale e familiare.

E se avesse avuto ancora tempo, avrebbe certamente potato ancora più di un ramo di quell'albero. Lo attesta la massima 210, una delle ultime da lui dettate.

Ma la verità è che l'ultima raccolta nasceva da una revisione, scelta e rifacimento delle precedenti, con nuove aggiunte; e le aggiunte superavano di quasi il doppio le eliminazioni: erano 91. Nulla però delle vecchie stesure rimaneva tale e quale; e tutto, nel rifacimento, veniva sollevato a un livello stilistico più alto, che era anche quello delle massime nuove. Mai come ora l'autore s'era ritrovato in una disposizione d'animo solenne. In tempi difficili ma eroici, mentre durava l'assedio di Firenze ed egli era ridotto nella condizione di spettatore, vinse forse tutte le angustie personali, fece oggetto di riflessione non più soltanto i casi propri ma anche i casi e gli eventi generali della vita umana, e la riflessione innalzò ad una forma spassionata, che suggella di vera e propria bellezza quasi tutti e singoli i 221 ricordi. Due anni avanti, nell'aprile del 1528, isolato e inoperoso, scontento di sè e della patria, in un impeto di amarezza, aveva chiamato « maligni e ignoranti » coloro che vi imperavano, e aveva dettato una riflessione che, sotto l'acuzie della forma, nasconde l'irritazione, il personalismo e la banalità dell'osservazione, una di quelle vendette all'arma della parola contro le situazioni di fatto ingrati: « *Quando e maligni e gli ignoranti governano, non è maraviglia che la virtù e la bontà non sia in prezzo: perchè e primi l'hanno in odio, e secondi non la conoscono* ». Ora, sgombrato di quella amarezza, ancora isolato ma raccolto in se stesso, considerando dall'alto la realtà, trovava « intrepidi e risoluti » al punto di destar meraviglia quegli stessi governanti e il popolo che li seguiva. Li chiamava ancora « pazzi », per essersi opposti a forze immensamente superiori alle loro in quell'assedio, ma riconoscendo che « qualche volta e pazzi fanno maggiore cose che e savî » e ammirando la loro forza d'animo. E quando cadde la repubblica, egli, trasformando con un tocco solo una sua vecchia massima, prima espressa in forma piuttosto trita, vi racchiudeva con un senso profondo, pieno di stupefatto riconoscimento, l'idea in lui dominante della fatalità della storia, dell'ineluttabile che essa reca con sè: « *Nè e pazzi nè e savî non possono finalmente resistere a quello che ha a essere: però io non lessi mai cosa che mi paresse meglio detta che quella che disse colui: Ducunt volentes fata, nolentes trahunt* ».

Queste osservazioni ci svelano un fatto fin qui ignorato: l'elevazione dello stato d'animo nel quale fu composta l'ultima raccolta, che è ciò che le imprime la stupenda fermezza e unità stilistica: l'alta meditazione cioè nella quale fu possibile

al Guicciardini risalire dalla considerazione della realtà contingente a quella dei segreti che ne governano il corso generale velando ai nostri occhi le ragioni profonde del suo sviluppo. La prima è tutta bisognosa di norme di condotta ed è il vero regno della prudenza dell'uomo, ma l'altro è troppo impenetrabile ed è piuttosto il campo dei suoi errori e dei suoi inganni. E per questo, non solo tutte le massime rifatte furono allora rivissute, ma si trovano soltanto nell'ultima raccolta quelle d'ispirazione più vasta e di intonazione più elevata: diremo di più, di senso malinconico, quando non è anche, a volte, lievemente commosso. Ci manca il tempo d'indicarle tutte, ma eccone alcune delle più salienti: « *Infelicità grande è essere in grado di non potere avere el bene se prima non s'ha el male* » (146); « *E' certo gran cosa che tutti sappiano avere a morire, tutti viviamo come se fussimo certi avere sempre a vivere. Non credo sia la ragione di questo perchè ci muova più quello che è innanzi agli occhi e che apparisce al senso che le cose lontane e che non si veggono: perchè la morte è propinqua e si può dire che per la esperienza quotidiana ci apparisca a ogni ora. Credo proceda perchè la natura ha voluto che noi viviamo secondo che ricerca el corso ovvero ordine di questa machina mondana: la quale non volendo resti come morta e senza senso, ci ha dato proprietà di non pensare alla morte, alla quale se pensassimo, sarebbe pieno el mondo di ignavia e di torpore* » (160); « *Tutte le città, tutti gli stati, tutti e regni sono mortali; ogni cosa o per natura o per accidente termina e finisce qualche volta. Però uno cittadino che si truova al fine della sua patria, non può tanto dolersi della disgrazia di quella e chiamarla mal fortunata, quanto della sua propria: perchè alla patria è accaduto quello che a ogni modo aveva a accadere, ma disgrazia è stata di colui abattersi a nascere a quella età che aveva a essere tale infortunio* » (189).

Quest'ultimo ricordo veramente ne ripiglia uno di molti anni avanti, di accento forse meno solenne ma non meno intimo, anzi forse più doloroso: ma è una altra riprova della progressiva continuità e intensità di riflessione con la quale l'autore lavorò e rilavorò quest'opera. E mentre fino a ieri, per l'inestricabile confusione in cui ne giacevano i vari testi, era impossibile scorgere il filo di questo progresso, oggi, dopo sei anni di studio, in seguito al quale abbiamo potuto fare piena luce sui singoli tempi, rapporti e stesure di ogni massima, quel progresso è chiaramente visibile nell'edizione critica che dell'opera abbiamo curata presso l'editore Sansoni fra gli « *Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca* », dove ogni lettore troverà finalmente, con questi da noi oggi indicati, gli innumerevoli altri elementi necessari ad ogni più sicuro giudizio intorno al glorioso libretto, fin qui tanto discusso e mai appieno compreso.

LEONE TRAVERSO

# INCONTRI A PARIGI

## I. - Tristan Tzara

Un ingenuo lettore di storie letterarie indotto naturalmente a immaginarsi Tristan Tzara come un iconoclasta, deve ricredersi appena un amico fregi di quel nome aspramente sonoro la figura che s'avvicina bel bello, in capelli grigi, con un sorriso mite ma avvertito dietro le lenti, da uomo che la conoscenza del mondo e le più crudeli vicende non hanno potuto spogliare di una nativa gentilezza e meraviglia. La conversazione s'avvia agevolmente, come se ci conoscessimo da tempo, senz'alcuna di quelle schermaglie che a volte infestano il primo incontro con altre celebrità. L'accesso a questo difficile poeta è il più semplice: sembra egli stesso aprir la porta, con ospitale cordialità, alla propria casa.

E nella sua casa ci invitò un pomeriggio: il marchese di Villanova, che ci aveva presentati, Vigorelli e me. S'arriva a rue de Lille, fra il Boulevard Saint Germain e la Senna, percorrendo una via ricca di seduzioni: quadri, stoffe antiche, autografi, libri rari. La scala ovale impone una nobile fatica ma nel piano inferiore a quello dove abita Tzara offre anche un riposo ingentilito dall'arte: una larga panca di legno intagliato. Nelle sue stanze luminose disegni quadri statue negre cimeli polinesiani, disposti ariosamente, che l'occhio passi di sorpresa in sorpresa avido e fresco: « nihil nimis »; da un castagno foltissimo, di un verde incredibile, nel mezzo del cortile, s'alzano voci d'uccelli. In quel cortile, ci spiega egli più tardi, entrava Lautréamont a ritirare dal banchiere corrispondente del padre i suoi mensili. Sorvegliamo una « mirabelle », mentre egli si informa dell'esito delle elezioni italiane. A Roma l'« iconoclasta » ha lavorato nel museo Pigorini, a Firenze in quello d'Antropologia; sull'arte precolombiana (che forma la sezione più stupefacente dell'attuale mostra messicana) ha scritto un saggio da perito. E di cose d'arte recentissime parla con la ricchezza di particolari di chi molte ne ha viste nascere e a molte ha offerto motivo o stimolo con i suoi versi, egli stesso. Matisse, Mirò, Picasso illustrano i suoi libri (superbo esemplare della Antitête in quattro parti, con fregi di quattro mani diverse). Ma ecco una delle pochissime copie superstiti della prima edizione d'Une saison en Enfer (Prix: un franc). Ecco il disegno originale di Rimbaud: le oche a passeggio, i comignoli gotici delle case, il curioso che dal letto si sporge verso la coppia abbracciata sulla strada. Ecco infine le bozze di Alcools folte di correzioni rapide, infallibili, di pugno d'Apollinaire.

*A noi, con graziose dediche, regala il finale del suo Poids du monde scritto nel '51 « au Colporteur » mentre si attende l'edizione che fregerà il segno di Picasso :*

certes je n'ai pas choisi de rester qui je suis  
feu et flamme sur la trace de mes pas  
m'ont suivi  
pauvre feu pauvre flamme  
à regarder de près  
bien mince le sillon des rêves ruinés  
ne m'a-t-il pas conduit à la bouche du jour  
au fracas du soleil  
tout emplis de criantes illusions  
et de fragiles richesses que prodiguent les espoirs  
à l'approche de l'hiver...

*Quest'uomo che ha spinto il tempo in una curva storica accetta la propria fatalità senza albagia, anzi con l'aria di scusarsene mentre continua il proprio lavoro. Naturalmente, come a ogni poeta, infanzia e adolescenza suggeriscono anche a lui (me lo confiderà più tardi in una trattoria verso l'Odéon che egli preferisce perchè sa di provincia) le immagini inevitabili; nè deve in Romania aver goduto, da membro di una minoranza tormentata, una fanciullezza felice. Non ne fa parola, schivo com'è di effusioni personali, ma credo di indovinarlo dal rapidissimo passaggio del discorso al tempo dell'occupazione tedesca della Francia. Braccato allora ha potuto provare il coraggio e la generosità ospitale di un popolo che ora a me sembra inaridito in un perpetuo cruccio di miseri calcoli.*

*Tzara ricorda con gratitudine quel tempo aspro in cui ha potuto gustare la vera solidarietà umana; e lo sguardo sempre benevolo, ma un po' allarmato, gli si riaccende di fiducia, mentre le rughe sottili intorno alla bocca confluiscono, si direbbe, in onde di pura cordialità. Da allora del resto l'ermetico poeta dalle edizioni inaccessibili viene tentando, come l'amico suo Eluard, un linguaggio più aperto, per avviare un dialogo coi suoi simili (e l'opera si può acquistare, in veste dimessa, per qualche franco).*

*Ma ecco un altro poeta, il massimo d'oggi in lingua tedesca, Gottfried Benn, revocare in dubbio « se il linguaggio abbia ancora, in senso metafisico, un carattere dialogico. Ristabilisce esso ancora un legame, reca superamento, reca metamorfosi, o è solo più materiale per trattare affari e pel resto il simbolo di una tragica decadenza?... L'intera umanità si nutre di alcuni incontri con se stessa, ma chi mai incontra se stesso? Soltanto pochi, e allora soli ».*

## **2. - Henri Mondor: « esprit de finesse » et « esprit de géométrie »**

*Al telefono m'aveva risposto una voce rapida (« In persona... Allora, mercoledì alle 7 ») e talmente neutra che subito pensai di rinunciare alla visita appena fissata. Perchè voler carpire del tempo a uno dei pochi uomini che ne sanno l'unico valore, disposto a difenderlo — si sentiva — contro amici ed estranei?*

*Ma quel mercoledì appunto arrivò dall'Italia la comune amica che egli aveva negli ultimi mesi pregata in affabilissime lettere di cercarlo appena giunta a Parigi: la giovane nipote di un famoso chirurgo italiano, morto da qualche anno, che con Mondor divideva, oltre alla professione della Medicina, la passione per i libri.*

*Dopo qualche secondo di attesa nella vasta sala luminosa dove alle pareti occhieggiavano miracoli d'arte, apparve l'ospite, s'arrestò sulla soglia un attimo con un inchino perfetto e già ci traeva nel suo studio. Ora è fra lui — vestito d'un completo bleu, che ravviva una cravatta rossa a farfalla — e noi, un tavolo grande, ma sgombro di ninnoli o fogli; alle pareti, scaffali altissimi di libri ordinati, sui cui dorsi preziosi a quest'ora, di maggio, ama « se traîner le soleil jaune d'un long rayon ». Egli è seduto in ombra, solo chiarissimi scintillano gli occhi; non un movimento del corpo agile, asciutto essenziale, che pure sviluppa ogni giorno serie di gesti pesati in operazioni precise; anche la bocca parla rapidissima, senza quasi muovere le labbra. Solo, tratto tratto, sfrega una contro l'altra le mani, silenziosamente, come nell'atto di lavarsele prima di un intervento. Ascolta con una attenzione concentrata, quale non ho finora scoperta in alcun francese, quasi raccogliendo sintomi per una diagnosi inoppugnabile? Nessun rumore fuori o dall'interno della casa: che ristoro, nella città che « trema di strepito perpetuo »! Ma non di Rilke ora si parla, ma di Mallarmé; lui, dell'ultimo volume del Cohn sul Coup de dés, noi del recentissimo studio di Luzi, che, dopo tanto lavoro altrui di esegesi minuta, raddrizza l'intera prospettiva per ultime conclusioni sulla natura stessa della poesia. Ai Propos sur la poésie da lui già editi, Mondor si propone di affiancare prossimamente altre testimonianze epistolari di Mallarmé, di cui egli possiede — come è noto — la più invidiata collezione di autografi. Mentre io ripenso a una frase in una lettera di Valéry a Mondor sulla sua Vie de Mallarmé (« monumento fondamentale per la gloria di Mallarmé, che è essa stessa il fatto per eccellenza paradossale nella storia dello spirito ») egli esce un attimo con fanciullesca animazione, come a prepararci una sorpresa. Torna con una busta da cui sceglie, fra altri fogli, un cartoncino avorio e un altro bizzarro lembo di carta più bianca, porosa, lacerata in fretta, pare. Nell'uno la quartina per Madame Whistler, nell'altro quella per l'Ouvreuse du Cirque d'Été, tutt'e due nei noti caratteri e firmate Stéphane Mallarmé. « Siete così gentili simpatici che voglio farvi un piccolo dono ». Inutile schermirsi con chi conosce e pratica insieme la passione del raccogliere e la gioia del donare. Senza ascoltare proteste o ringraziamenti egli accenna ora a una singolare ricerca, cui forse nessuno ha pensato: dell'influenza di Mallarmé sulla formazione del giovane Proust.*

*L'interrompe uno squillo del telefono: dall'altro capo del filo un richiamo ansioso; da questo la voce, che finora ci aveva intrattenuti con umanissima dolcezza, si fa rapida, brusca, quasi irritata (« Ma no; ma state tranquillo... Fra due mesi sarete guarito ») come avesse a lottare contro le vane fisime di un esaltato. Riposa alla fine il ricevitore e si rivolge a noi, accasciato. « Scusate: un paziente; è morto; il poveretto avrà due mesi di vita al massimo ». Lo sforzo, che ha sostenuto per regalare almeno l'illusione all'infelice, si è allentato all'improvviso, e ora si mostra*

a noi un volto scavato, quasi di reo confesso di non saper guarire un tumore recidivo. E con avidità ascolta l'amica che narra le disperazioni dello zio chirurgo se era costretto a cedere le armi davanti ad un male incurabile: per qualche ora non tollerava intorno presenza umana e seguivano notti insonni.

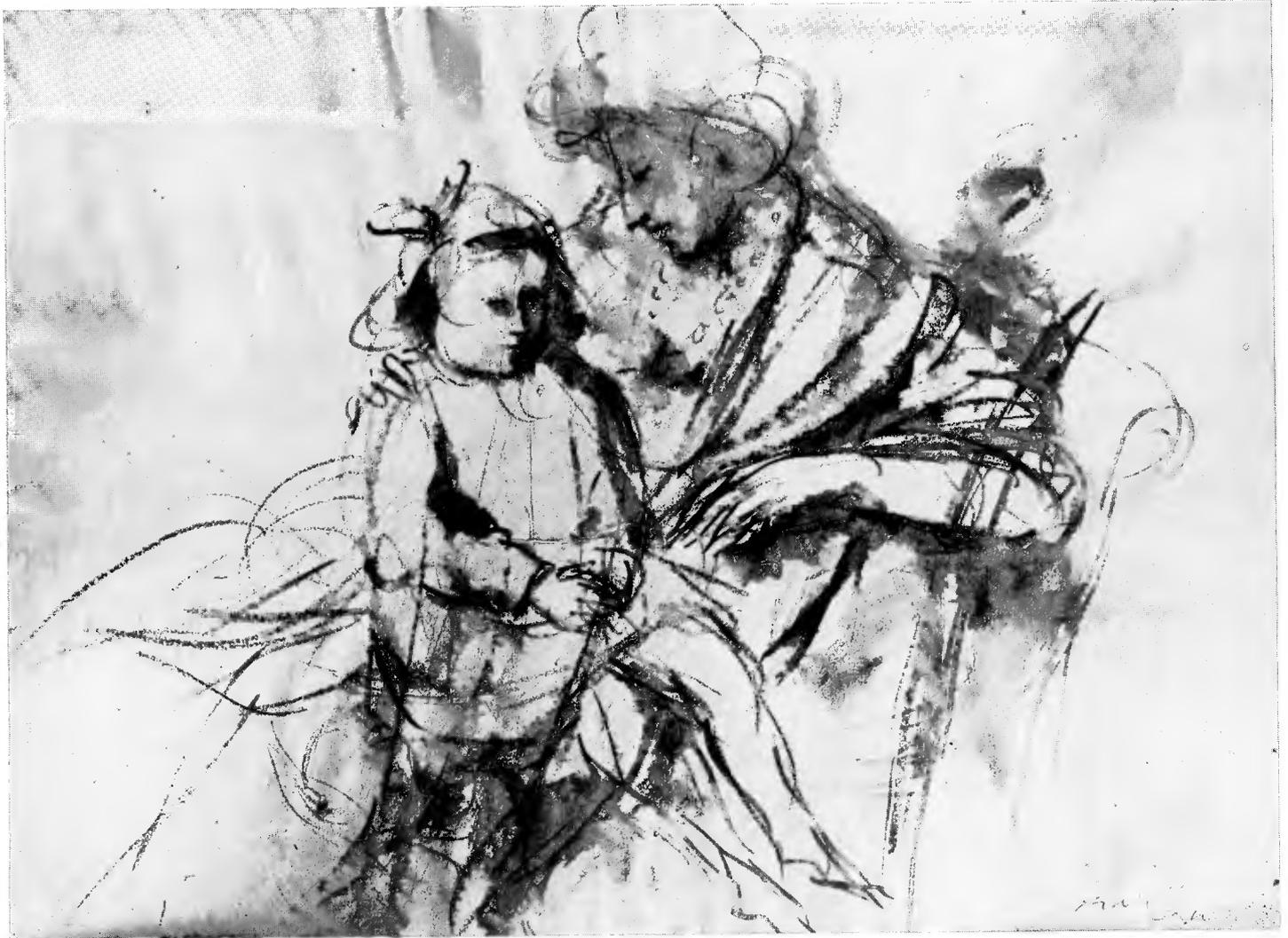
« Ah, l'insonnia... Verso mattina la tentazione del suicidio... Io non sopporto ormai più l'idea di una notte bianca. Perciò ho tanto bisogno della poesia ». E qui ricorda due famosi neurologi amici (ma non letterati) che a Parigi nell'inizio del secolo si abbandonarono quasi nello stesso tempo, e all'insaputa uno dell'altro, all'uso della morfina per godere qualche ora ogni notte il beneficio del sonno. « Ma che mestiere, il nostro! Avrei potuto essere un grande chirurgo — no, lasciatemi dire, io conosco i miei limiti — solo con un po' più di brutalità. Sì, sì, sarebbe necessaria la brutalità qualche volta. Che vantaggi ha potuto ricavare l'umanità da certi difetti, anche da certi vizi... ». Ma intanto egli si sgomenta che la giovane visitatrice abbia potuto leggere i suoi *Diagnostics urgents* che ogni buon medico tien sempre a portata di mano. « Ma quel libro vi avrà spaventata! ». Nè mostra di tener molto all'altro suo volume *Anatomistes et chirurgiens*, che è una delle più felici opere divulgative della scienza: una galleria di ritratti vivissimi dal Vesalio al Lécène, accampati sullo sfondo del loro tempo. Forse dall'uso delle tavole anatomiche gli deriva la passione pel disegno: preciso, minutissimo, sfumato per infinite gradazioni. E all'amica, che rimpiange un suo sorriso sparitole un giorno di casa, regala il ritratto (come dire altrimenti?) di un felino morbidissimo, che gli è costato durante una convalescenza ore e ore di applicazione (« un lavoro da pazzo » riconosce egli stesso) e a tutt'e due un volume di versi che gli ha suggerito il pretesto a una serie di rose colte in tutte le ore e, direi, in tutte le pose.

Ecco gli svaghi e i conforti di un uomo che, se non lotta a recuperare a questo versante creature sospese sullo scricimolo tra morte e vita, sta molto solo, benchè nulla gli sfugga di quanto si agita intorno a lui, e la sua parola intervenga, suasiva, elegante e — ove occorra — precisa come il suo bisturi, nelle questioni più sottili. Ma la saggezza dei morti l'attrae quanto e forse più che l'amore sincero e l'ammirazione dei vivi?

Nell'angolo di un « cabinet » per gli intimi — dove fanno compagnia ai libri, disegni e quadri d'insigni francesi da Corot a Manet e Matisse e un raro gruppo plastico di Gauguin (un satiro e due ninfe, come nell'« *Après-midi* », che egli delicatamente mostra a me solo) — spicca dentro pareti di cristallo una raccolta di vetri iridati d'ogni paese e di ogni tempo: alcuni sono vasi lacrimatori, piccole ampolle intrecciate a coppie pel gambo. Non è quella una sorte di notte azzurrina, graduata in mille sfumature, perennemente offerta all'insonnia?



MANZÙ : *Testa di donna*



MANZÙ: *Donna con bambino*

GIUSEPPE UNGARETTI

## S V A G H I

1

Questo trimestre non ho voglia di scegliere tra i miei appunti sulla *Difficoltà della poesia*, la quarta noterella. Lo farò la prossima volta.

Vogliate, questa volta, lasciare che mi dedichi a qualche svago.

L'altra mattina, le mie dita si sorpresero a sfogliare il registro dove conservo i ritagli dei miei vecchi articoli alla *Gazzetta del Popolo*, e m'attirò una descrizione della *Primavera*. Stagione bellissima, bella, ma crudele nel manifestarsi. Mi misi a rilavorare quel passo, tornai a meditare su quel tema. Certamente fu uno svago, e ci rimasi ancora impigliato quando, nel sogno a occhi aperti, la fila dei ragazzi in bicicletta già essendo davanti all'Aia e accelerando la corsa verso la Reggia, mi trattenni a riaspettare che ricalasse la notte olandese e, affaccendata nel silenzio, la riudissi. Ecco:

*Amsterdam, Marzo 1933*

### V O L A R O N O

*Di sopra dune in branco pavoncelle  
Volarono, e quella sera, troppo vitrea,  
Si ruppe con metallici riflessi  
A lampi verdi, turchini, porporini.  
Pavoncelle calate qui,  
In Sardegna svernato, l'altro giorno.  
Le odo, mentre camminano non viste,  
Che, frugando se capiti un lombrico,  
Per non smarrirsi, di già è buio, stridono.  
Tornate al nido, domattina,  
Lo troveranno vuoto,  
E la prima dozzina degli oveti  
Scovati dai monelli,  
Si porta in bicicletta a Guglielmina,  
E' Primavera...*

## E' DIETRO

*E' dietro le casipole il porticciuolo  
Con i burchielli pronti a scivolare  
Dentro strette lunghissime di specchi,  
E una vela, farfalla colossale,  
Ha raso l'erba,  
E, dietro le casipole,  
Gente va, con le vetrici s'intreccia,  
Va, nasse nascono dal sonno, va...*

### 2

Una ciliegia, s'usa dire, tira l'altra, e nella memoria — nella memoria e nel sogno a occhi aperti — una seconda Primavera accorse.

Fu a Ravenna, sul finire dello scorso Marzo. Nel Mausoleo di Galla Placidia, l'azzurro intenso fino alla disperazione, può, per l'intimo furore del fuoco, fondersi, e polverizzarsi in raggi; può, fuori, sbiadirsi l'azzurro, essere il cielo celeste, quasi bianco, ma senza macchia, e che non tollera a placarlo nemmeno il posarsi carezzevole d'un nonnulla di nube; l'azzurro può persino guastarsi, riflettendo la lastra d'acqua di già impaziente d'affiorare lucida sull'erba, o, nel Sepolcro di Teodorico, inviscidendo il muro, glauca oppure, secondo i momenti, colore occhio di triglia morta; può esserci attorno tutto questo vario azzurro d'inarrivabile bellezza, ma l'amore quando insorge nei giovani, è indifferente a tutto fuorchè a se stesso, ed ha ragione. Inoltre, mi torna poi a mente che il quadro, e anche qui, dove l'azzurro splende, s'varia, m'esalta, ebbe destinazione funebre. Ci si accorge dell'azzurro — è verità — quando l'amore non può più essere che malinconia, quando ogni luogo pare non ospitare più se non malinconia. Volete sentirla diramarsi in un canto, tale malinconia?

Ah, dimenticavo, i colombi qui non vogliono essere che colombi: per colore cangiante e per gesta, fremano essi dai sassolini del mosaico o corrano pei campi o, sui lastrici, sono animali veri, proprio animali — vi stupisce? — nel senso ornitologico del vocabolo anche se — si somigliano nella brama fisica tutti gli animali — arrivino a parermi antropomorfi, se fantastico.

*Ravenna, Marzo 1952*

## SALTELLANO

*Saltellano coi loro passettini  
E mai non veglieranno castamente:  
Essi sono colombi. Nè l'azzurro  
(Che da ori evade e mini,  
Si posa su erbe, avviva*

*Orme come di chiocciola,  
Viola stana, protrae)  
S'incanti tutto solo,  
O strisci, brancoli, persista cupo,  
Può giungere a distorli  
Dal mutuo folle loro dichiararsi.*

3

Mi soffermai poi a guardare *Pleiadi*, la recente raccolta di frammenti di lirica greca apparsa in Roma con l'ottimo commento di Filippo Maria Pontani, e, sempre, per svagarmi, mi provai a indovinare per eventuali miei versi qualche nuova combinazione metrica. Mi resi alla fine conto che una strofa formata d'endecasillabi e d'ottonari che trovassero la massima energia alla settima sillaba, e gli altri accenti alla prima, alla quarta e alla decima, poteva contenere uno sviluppo ritmico di straordinaria gravità. Fu, questo movimento ritmico divenutomi ossessivo nell'udito, che l'animo alla fine dovette esigere articolasse le parole che fra poco udrete. Esercizio metrico nel senso tecnico, esso è, e non solo. Mi vuole di più rammentare la misura che all'uomo è il suo corpo provvisorio. Indispensabile misura poichè il corpo è lo strumento con il quale l'uomo si foggia la sua realtà immortale; ma va in nulla a sorte definita di quell'umana persona cui appartiene e segna il tempo. E, se anche a un vecchio è terrorizzante l'ora della scissura, un vecchio è già tanto staccato dal corpo, lo sente tanto già come un peso che può succedergli di sognare la liberazione da quel peso, di sospirare il riposo finalmente per il corpo, l'acquisto per l'anima d'un'infinita leggerezza.

*Roma, il 15 Luglio 1952*

*ESERCIZIO DI METRICA*

*Temì perchè di in te udire,  
Senza più illuderti, avvisi  
Della rodente invadente  
Terra? La culla tua solo era immagine  
Di sepoltura, e credesti, gran frivolo,  
Te moscerino alla fiamma uguagliasse.  
L'urto patito che scinde,  
Sorte ripresati Eterno, se, già  
Fetida, l'alvo reclami che  
E' orrido a ingenui, la spoglia tua,  
Giù essa sarà, dal mistero suo libera,  
Sparsa nel sonno, non sozza, vera.*

ALDO CAMERINO

F R E D E R I C K R O L F E  
(F R E D E R I C K B A R O N C O R V O)

«Nicholas Crabbe, essendo Nicholas Crabbe, era duro come un diamante, di fuori. Tollerava i più tremendi oltraggi, le umiliazioni, le perdite, senza batter ciglió. Come non ne avesse. Perfino i suoi nemici (e' questo vuol dire tutti gli uomini e tutte le donne con i quali aveva avuto intimità) ammettono sinceramente (nei momenti di minore eccitazione) che nulla, mai, turbò la sua serenità di portamento e d'aspetto: crudele, senza pietà, e presente a se stesso in modo abominevole; e la addebitano alla sua natural cattiveria. Naturalmente sono idioti, imbecilli. Che cosa si può aspettarsi da un uomo rivestito, da capo a piedi, come un crostaceo, di una dura armatura a tutta prova? Un tal uomo non ha modo di manifestare i suoi sentimenti se non con i suoi artigli ricurvi, uncinati, ferocemente abbrancati; e (forse) con i suoi occhi cupi, rigidi, splendenti. Crabbe era odiato dalla gente che è avvezza a mostrare i propri sentimenti. Non poteva, lui, mostrare i suoi. E non li mostrava, i suoi veri, proprio per questa ragione. Ma gli sciocchi credevano che li mostrasse; credevano che la sua corazza, fragile ma inflessibile, fosse la sua espressione; un'orribile espressione, perchè non rivelava assolutamente nulla. E allora quando (del tutto inattesi) gli artigli che erano rimasti tranquillamente nascosti afferravano e stringevano e laceravano e abbattevano la presunzione, con una violenza improvvisa e terribile che rivelava una sensibilità da impaurire nascosta e insospettata dentro di lui, gli sciocchi sopra nominati erano gravemente scandolezzati o urtati e (quando si trattava di ecclesiastici) molto appenati e persino profondamente addolorati. Proprio addolorati! E i tormenti di Crabbe, che nessuno prendeva in considerazione, perchè nessuno li vedeva?

«Hai mai, affabilissimo lettore, sezionato un granchio? Se non lo hai mai fatto, fallo subito, se è possibile, tuffandolo prima a bollire per cinque minuti nell'acqua calda per evitare una barbarie non necessaria. Alza poi il coperchio del guscio, e guarda dentro. Lo troverai pieno di una sostanza simile al formaggio fresco; e una lente ti mostrerà che questa è tenuta insieme da una ramificazione reticolare infinitamente più fitta e sottile di quella delle tele di ragno. Sotto il suo guscio, infatti, il granchio è molle come burro; una massa labirintica dei più sensibili nervi. E da tale piacevole esperimento dovresti imparare ad essere misericordioso come il Signore Iddio con i poveri peccatori nati tra il ventun giugno e il ventiquattro di

luglio: perchè essi sono nati sotto la costellazione del Cancro; e la loro natura è la natura di un granchio. Sono i più intelligenti, i più teneri, i più infelici, i più temibili fra gli uomini.

« Gli uomini intelligenti e gli uomini temibili e gli uomini intelligenti e temibili non sono sempre invariabilmente infelici; ma gli uomini-granchi sono tutte e tre le cose, se non si verifica un'unica condizione. Questa condizione è la loro unione con un Saturnino, nato fra il venti dicembre e il ventun gennaio, che gli è diametralmente opposto, ed è suo complemento: molle di fuori, duro di dentro. Così le cose si fondono e si equilibrano; per lo meno, a quanto ne sappiamo. Perchè ne sappiamo assai poco; e la maggior parte di noi siamo troppo orgogliosi, e tutti noi siamo troppo incostanti, per metterci tranquilli a ricercare un metodo veramente soddisfacente per connettere le parti dell'enigma della vita. Qualcuno ci si provò, anticamente. Platone (ti imploro, o affabilissimo lettore, non fare lo sciocco) Platone ci si provò. La sua ingegnosa teoria era che, al primo principio di tutte le cose, il Padre e Re degli dèi e degli uomini creò l'uomo intero, *totus teres atque rotundus*, un uomo intero, liscio, rotondo, completo in sè e assolutamente atto al vivere, con due facce che guardavano davanti e dietro e quattro braccia che combattevano dietro e davanti, e quattro gambe che andavano in su e in giù: tutto al comando di un'unica volontà. E questo intero uomo rotondo, divenendo moltissimo presuntuoso della sua infinita potenza, fu tanto malaccorto da darsi delle arie e irridere agli dèi immortali: diventando un molto accentuato fastidio per i divini che abitano i palazzi d'Olimpo. Per cui Zeus, irato, tagliò la sua creatura in due, lasciando abbellire le due metà al buon gusto delle dita di Febo Apolline; e le metà cicatrizzate e guarite scagliò, a caso, nel mondo, dall'alto eccelso d'Olimpo, lasciando che ivi errassero fin che durasse lor vita, scontando il giusto fio del delitto di presunzione. Perchè ogni metà sapendo e vergognando, e alla fine malcontenta della sua condizione di bisezionata, agogna vivacissimamente e vaga con assai frenesia, cercando di congiungersi e annodarsi e intimamente unirsi e dissolversi nell'altra sua metà. Onde, dice Platone, riassumendo la sua teoria, " il desiderio e la ricerca del tutto son chiamati Amore ". E per quanto ne so (ammettendo, beninteso, che non ne so molto), io credo che davvero Platone abbia colto nel segno ».

Queste parole sono, a giudizio di chi lo conobbe, una specie di letterario, ma anche molto umano autoritratto di Frederick Rolfe, nato a Londra nel 1860 e morto a Venezia nel 1913, e che amò pubblicare i suoi libri col nome di « Frederick Baron Corvo ». La citazione è lunga. Ma si tratta di un brano, da noi inedito, di quello che fu forse l'ultimo libro scritto dal Rolfe; intitolato, appunto, *Il desiderio e la ricerca del tutto*; il quale dà ampiamente un'idea del modo di scrivere, ora lambiccato e ora smagliante e sempre ricercato e sempre letteratissimo, di uno degli ultimi eccentrici inglesi. L'editore Casini di Roma ha pubblicato in questi mesi *Adriano VII*: la storia di un laico che diventa papa; romanzo di straordinario interesse e di validità grande anche oggi, a quasi cinquant'anni da quando apparve in Inghilterra; romanzo il cui protagonista, George Rose, non è altri che l'autore stesso; il quale, nel lungo « Proemio », racconta parte delle sue molte avventure e

definisce acutamente il proprio carattere. Il libro sta avendo successo da noi, ed ha avuto numerose e anche illustri recensioni. E ai lettori piace quel misto di vero autobiografico e di fantasioso che, in quattrocento divertentissime pagine, varie e imprevedibili e spesso gagliardamente inverosimili, è adunato; e quasi si vorrebbe dire stretto: tanto la materia è ricca; tanto le rivelazioni sulla personalità dell'autore e il colore del tempo e le immaginate vicende fanno racconto vivo e solida narrazione.

Se di un'opera si può dire (e come sarebbe contento il Rolfe che lo si dicesse!) che chi la tocca tocca un uomo, questa è *Adriano VII*, dove il suo carattere, i suoi umori, appaiono scrutati e spiegati: con la benevolenza che un autore non può non avere per se medesimo. Bisogna sapere che la vita del Rolfe è fatta di contrasti nei quali il nero spesseggia. E occorre la simpatia che può nascere in chi ammira i suoi scritti (tra i quali le *Cronache della Casa dei Borgia*, e il romanzo *Don Tarquinio*, il migliore dopo *Adriano VII*) a far tollerare troppe cattiverie, troppi istinti malvagi, troppi colpi mancini e infinite trappolerie. Voleva essere sacerdote; sacerdote cattolico; e non vi riuscì. E fu pittore e fotografo, scrittore e insegnante; e fece molti altri mestieri e patì la miseria più nera; e visse di ricatti e d'elemosine imposte agli ex amici (perchè con tutti litigava) con minacciosa truculenza. Fu vivacissimo polemista; spietato e folgorante e pieno di efficaci perfidie. Un suo biografo, il Symons, parla, definendo il carattere del Rolfe, specialmente negli ultimi anni, addirittura di paranoia: tanto le cattiverie, parlate e scritte, dimostravano in lui una specie di mania di persecuzione. Ma il Rolfe fu scrittore vero; di quelli che aspettano i loro lettori e son destinati a venire scoperti (lo scoprono in Francia, proprio in questi giorni) e ammirati: per lo stile e l'invenzione; per le sbrillantature infinite e la bravura vivacissima; anche se la loro biografia è tutt'altro che ammirevole e andrebbe forse dimenticata. Ma chi ha letto *The Quest for Corvo* del Symons sa quanti motivi sono in essa e come dorrebbe tralasciarli; perchè la vita stessa del Rolfe fa vero, verissimo romanzo.

Certo non è facile trattenere, leggendo il Rolfe o scorrendo partitamente di lui, una specie di ironica precauzione. Pare che le opere di un uomo siffatto esigano maggiori cautele delle consuete, sia nella valutazione, sia nella pur limitata ma convinta espressione di un consenso. Può accadere di insistere nella critica per umana ostinazione; prevenuti, non si vuol cedere a costui che, abilissimo, ci conquista. « Pregate per il riposo della sua anima, era così stanco »: sono le ultime parole di *Adriano VII*; e si possono pronunciare anche per il povero Baron Corvo, il quale rimane nella memoria di chi lo lesse come uno scrittore non grande, ma che ha un posto ben preciso e ben suo.

NICOLA LISI

## Dialogo col Beato Angelico sui Ss. Cosimo e Damiano

*E' notte. Volata dai monti, la luna riveste della sua essenza alberi e case. Specie quelle assimilatrici di spazi, isolate fuori di città. Il Proconsole è nella villetta suburbana, dove, di tanto in tanto, si ritira a pensare alle cose di Governo che gli sembrano più gravi e dove anche, a notte inoltrata, è raggiunto, spesso, da una dama. Facile è dunque vederlo sulla terrazza o sotto il loggiato. Sull'imbrunire di ogni giorno giunge da lui il consigliere anziano. Gli fa il racconto, monotono e prolisso, di ogni novità. Ogni tanto, con improvvisate esclamazioni, che però nemmeno ravvivano il discorso, insiste sulla sua sorpresa per l'ostinato fanatismo dei cristiani nell'anteporre alla grandezza dell'impero e alla maestà dell'imperatore la memoria di un uomo crocifisso. Il Proconsole valuta da quelle parole quanto ci sia ancora da fare prima che la mala setta sia dispersa. Alla fine perciò approva con stanchezza. Egli è spesso insieme al Maggiordomo; un giovane sui trent'anni la cui presenza gli dà calma. Il Proconsole, il Consigliere e il Maggiordomo escono dalla villetta e si trattengono in terrazza.*

### PROCONSOLE

Ne convengo, ma una forza occulta li protegge. Si direbbe che promani da una nuova deità malvagia, la quale voglia scardinare la bellezza e la solidità dei nostri focolari. Voi sapete che non è stato possibile chiodare i piedi dei cinque cristiani. I chiodi trapassavano la carne, i nervi e le ossa senza resistenza e perciò senza dar dolore e senza fare uscire sangue. Furono dunque messi e tolti. I militi, per additare, comunque, una responsabilità, duramente li ho puniti. Però si parla ancora del mio scacco. L'autorità che rivesto richiede dunque una rivincita pronta e sicura. Il mancato effetto dei chiodi è indice certo che in una nuova condanna il ferro è, senz'altro, da scartare. Ne consegue che bisognerà escludere ogni arma. Tu, mio vecchio consigliere, sei sempre stato paziente indagatore e in gioventù coronasti il tuo sapere con i segreti dell'astrologia. Parla: dammi un buon consiglio.

CONSIGLIERE

Il ferro è della terra parte integrale : ne forma, dirò, la travatura interna. Qualsiasi mezzo dunque che abbia attinenza a quell'elemento io, senz'altro, escluderei. Resta dunque da considerare come tu possa servirti dell'acqua o del fuoco.

MAGGIORDOMO

O dell'aria anche... lessi una volta d'un filosofo che celebrava l'aria su gli altri elementi...

PROCONSOLE

Capisco che riflettere sul modo di far uso dell'aria per uccidere i cristiani sarebbe un passatempo istruttivo e divertente. Ma ora ho troppa fretta. Consigliere, rispondi tu, se puoi farlo in breve, al mio caro Maggiordomo.

CONSIGLIERE

L'aria? L'aria è un elemento così sottile la cui manipolazione, per levità e prestezza, si confà agli Dei.

PROCONSOLE

Presto, sempre, ha fine il giuoco e sempre più gravi ritornano alla memoria i riposti pensieri. Dopo aver presa una ben ponderata risoluzione, torneremo ai nostri piaceri e alle nostre occupazioni. Dunque, per dare ai cristiani morte sicura bisognerà o bruciarli vivi od annegarli. Consigliere, scelgo il fuoco.

CONSIGLIERE

Scegli bene.

PROCONSOLE

Il fuoco che disintegra la carne, mentre che nelle arterie e nelle vene bolle il sangue. Ho già pensato al procedimento da tenere. Attenti a quel che dico : non vi sfugga una parola. I cristiani siano condotti stanotte nel cortile. Vi sia sparsa a cerchio, in mezzo, tanta paglia quanto può contenerne, ben pressata, un carro militare. Quando giungerò io, ci affacceremo noi tre insieme alla balconata. Allora avrà inizio lo spettacolo che prevedo inebriante. I militi incendieranno la paglia da più parti. Le fiamme dunque avanzeranno sino a far torcia sui cristiani. Quando essi le rifuggiranno, nel fuoco dai militi, con i forcati che avranno servito per spandere la paglia, saranno ricacciati. Maggiordomo, va' dunque alla caserma. Farai il viaggio di andata in carrozza assieme al Consigliere. Dopo che avrai dato gli ordini ti sarà piacevole il ritorno. La luna invoglia a camminare nel ricordo dei voluttuosi piaceri. Sono certo che anche tu ne avrai. Arrivederci a domani, amici!

MAGGIORDOMO

A domani!

#### CONSIGLIERE

A domani, e la giornata ci dia soddisfazione!

*Il Consigliere e il Maggiordomo dalla terrazza, per una scaletta posteriore, scendon nella strada. Il Proconsole, rimasto solo, si dirige verso casa. Però si ferma quand'è sotto il loggiato. Ascolta il trotto dei cavalli. Così sinchè, quasi all'improvviso, è compenetrato dal rifluire del silenzio. Allora scuote la persona intorno al pernio della sua gelida superbia. Entra risoluto nella villa. Il chiaro di luna in pochi momenti ne campisce interamente la parete laterale, dov'è una piccola finestra in alto, spalancata. Il Proconsole vi si affaccia; sporge la testa in fuori e guarda la campagna. Si leva; dilaga, sino all'onda massima, il latrato di un cane. Il Proconsole si porta le mani all'altezza del cuore. Resta pur poco, oramai, anche in quella posizione. Alza un braccio; fa, per un paio di volte, a chi sta per venire, cenno di affrettarsi. Chiude la finestra. Alla donna che dalla scaletta entra in terrazza, sembra, tanto è bella, che il chiaro di luna faccia posto. Alta, con i capelli tenuti su dal nastro, avvolto il corpo in un manto il cui colore, al lume di luna, resta occulto, corpo veloce già pronto alla lussuria, spinge la porta, lasciata socchiusa, ed entra nella villa.*

*Il tinnire delle sonagliere al collo dei cavalli che si avvicinano col carico di paglia. Poi lo sferragliamento del carro e delle ruote. E le voci dei militi. I cavalli sono condotti a fermarsi sul lato del cortile. Scendono dal carro il Maggiordomo, il Capomanipolo e due militi. Questi ultimi, dal carro, tirano giù i forcati.*

#### MAGGIORDOMO

Lavorate più in silenzio che potete. Forse il Proconsole già dorme, e se dorme dà in ismanie ad essere svegliato. Nello spazio, press'a poco, che io ora a passi circoscrivo, spargete la paglia facendo attenzione che lo strato nel mezzo sia più alto. Sto a vedervi; fate alla svelta, perchè domani, quando canta il gallo, dovrò essere alzato.

*Il Maggiordomo indica i limiti dello spazio da coprire. Poi spinge il Capomanipolo al centro del cerchio. Si riavvicina ai militi e fa loro cenno di spargere la paglia. Essi l'accompagnano sui forcati sino ai piedi del Capomanipolo e poi proseguono a ingrandire il tondo. Non perdono tempo. Nessuno fa parola, come sicuramente avverrebbe se lavorassero di giorno. Il Maggiordomo si compiace, con un alternato spostamento dello sguardo, dello spazio coperto che cresce e del carro che si vuota. Quando hanno finito i militi rimangono fermi con i forcati in mano. Il Capomanipolo attraversa lo strato di paglia e va dal Maggiordomo.*

CAPOMANIPOLO

Così sta bene?

MAGGIORDOMO

Il Proconsole, domani, non appena i cristiani saran morti, per mio suggerimento, ti darà la promozione.

CAPOMANIPOLO

Dianzi, prima di lasciare la caserma, li ho avvisati di tenersi pronti. Uno di essi, di nome Damiano, mi ha chiesto se andavano al patibolo. Con un gesto ho confermato, senza dunque compromettermi a parole. Allora, quello stesso ha detto: « Son contento e più contenti di me saranno i miei fratelli, che mi aspetteranno tutti insieme sino al giorno del Giudizio ».

MAGGIORDOMO

Parole sibilline e fors'anche senza senso; ma che ci darebbero lo stesso affidamento se fossero sincere.

CAPOMANIPOLO

Allora spera bene. Non vedi che hanno negli occhi la stessa espressione dei bambini in fasce? Così mi rendo conto perchè si siano lasciati sedurre a far parte della setta che vorrebbe un morto crocifisso al posto dell'imperatore.

MAGGIORDOMO

Potete andare. Vi resteranno, per dormire, poche ore. Lasciate i forcati. E' cosa importante.

CAPOMANIPOLO

Salve!

*I militi salgono e si sdraiano sul carro. Il Capomanipolo dà il via ai cavalli, ma subito li trattiene perchè nella vicinanza della villa vadano di passo. Il Maggiordomo esce dal cortile. Gira intorno al fabbricato e dalla scaletta posteriore risale in terrazza. Poi si affaccia alla balconata. Guarda sul cortile e da solo parla.*

MAGGIORDOMO

I militi hanno compiuto il lavoro in compostezza di voci e di arnesi, cosicchè sono convinto che il Proconsole non si sarà svegliato. Se poi anche stasera giace con l'amante, allora non c'è nulla, lo so, che possa disturbare i suoi languori... Il cerchio della paglia, a vederlo di quassù, sembra tracciato con la corda. Ed è splendente come parto della luna.



BEATO ANGELICO : *Condanna dei Ss. Cosimo e Damiano* (Firenze, Museo di S. Marco)



*Il Maggiordomo va alla villa. Apre la porta e dietro a sè la chiude.*

*A fila cinque figure entrano in cortile. Sulla veste, tutte, hanno un mantello sino all'altezza della vita. Si assomigliano talmente che resterebbe assai difficile, se manti e vesti non fossero diversi di colore, distinguerle fra loro. Ciascuna porta seco uno sgabello e uno strumento. Flauto, oboe, viola, violoncello e violino. La prima non si arresta, come le altre, al limitare della paglia, ma prosegue sino al centro dove apre lo sgabello. Dà uno sguardo affettuoso, nel passaggio di un sorriso, alle compagne. Anch'esse si sono sedute. Suona il flauto. E' la variazione su di un'aria che alla musica terrena si apparenta soltanto in virtù della notte e della luna. Riassume e quasi annulla il tempo per quanto dura lo svolgimento di una ininterrotta ispirazione. Dopo, quando il silenzio all'infinito si fa spazio, la suonatrice, leggera e vigile, scambia il posto con quella dell'oboe. La quale rifà, nell'eccellenza del suo strumento, la stessa variazione. Per un tempo di assenza eseguono, l'una dopo l'altra, il medesimo notturno. E' la violinista che con la bella lunga mano ferma l'arco, in una stabile illuminazione del suo viso, quando sul cielo di levante si disvela l'alba. Si alza in piedi; esce di sulla paglia; si mette in testa alla fila muliebri, che si dilegua al passaggio del cancello. In lontananza, sul canto del gallo, si colora il giorno. L'astro, il maestoso sole, sorge in trono. Sugli alberi, intorno al cortile, si attarda l'armonia degli usignuoli.*

*Il Maggiordomo esce dalla villetta. Porta, sotto braccio, un tappeto arrotolato. Si ferma al centro della balconata. Vi stende il tappeto. Appare il Consigliere.*

M A G G I O R D O M O

Bella mattinata!

C O N S I G L I E R E

Tanto bella che son venuto a piedi. Dimmi: giù nel cortile è tutto a posto?

M A G G I O R D O M O

Stanotte ho assistito alla sistemazione della paglia. Potrò, dunque, vantarmi col Proconsole di essere stato il geometra dell'esecuzione, quando, con reciproco diletto, scherziamo fra di noi. Così ho dormito soltanto poche ore e non mai profondamente, perchè mi pungolavano gli effetti del mio costante pensiero che all'alba avrei dovuto essere sveglio.

C O N S I G L I E R E

Sei giovane e alla tua età, ricordo, era ben dolce dormire e di notte e di giorno. La felicità di quei lontani risvegli non si può dimenticare. Ma non abbiamo tempo da perdere in parole. Affacciamoci, mettendoci ai lati del tappeto.

*Il Consigliere china il capo per guardare nel cortile. Quando lo rialza, mira in lontananza.*

CONSIGLIERE

Non mi sbaglio. E' il carro coi cristiani. Mi sembra tirato da due cavalli bianchi.

MAGGIORDOMO

Stanotte uno era bianco e l'altro leardo pomellato... Non hai ancora detto nulla sul mio preparativo.

CONSIGLIERE

L'ampiezza e l'altezza della paglia sono più che sufficienti per alimentare una fiamma che velocemente arda.

*In silenzio seguono l'avanzare dei cavalli. Ecco che vedono anche i militi e i cristiani dentro al carro. Non c'è che poco da aspettare. Sono già in vicinanza del cortile. Il Capomanipolo con una stratta alle briglie rompe il trotto. Arresta i cavalli sul limitare della paglia. I militi saltano a terra; dopo scendono i cristiani. Ciascuno fa due inchini: al Consigliere ed al Maggiordomo. Il Consigliere risponde ai militi con un cenno del capo. Quando è la volta dei cristiani resta immobile, e nel viso volutamente più severo. Il Maggiordomo invece a tutti fa un sorriso. Il Consigliere dà un'occhiata alla finestra della camera in cui dorme il Proconsole.*

CONSIGLIERE

Per la conoscenza che ho sulla concatenazione degli eventi posso dire che un'attesa, quando tutto è pronto, va contro alla volontà della natura. Metterò i cristiani a posto e i militi, con i forcati, in guardia; sicchè subito, all'arrivo del Proconsole, non rimanga che appiccare il fuoco. Egli, anche se dorme, sarà soddisfatto di svegliarsi, levarsi e scendere fra noi.

MAGGIORDOMO

Vado; io conosco un segreto per chiamarlo che sia a letto solo o in compagnia.

CONSIGLIERE

Capomanipolo, sei giunto con ritardo. Se il Proconsole fosse stato ad aspettare, avresti suscitato il suo disdegno.

CAPOMANIPOLO

Stamani, per tempo, avevo attaccato al carro gli stessi cavalli di stanotte. Uno, tu lo vedi, è quel bianco a destra; l'altro il leardo, superbo per eleganza e portamento, in corsa e da fermo, che acquistammo, come ben sai, dal carovaniere.

CONSIGLIERE

Che cosa è dunque avvenuto?

CAPOMANIPOLO

Per quanto lo incitassimo e lo frustassimo, nè io, nè i militi qui presenti, nè altri che dalla caserma sono venuti a darci mano, siamo stati capaci di costringerlo a partire. Il cavallo o si inalberava quasi verticale come verticale era il suo nitrito di compagno o, con ostinazione, si metteva, fermo, di traverso fra le stanghe. Dopo aver perso quasi un'ora ed essere stati in grande agitazione per il ritardo, ci siamo risolti di staccarlo. Il cavallo, con un trotto pettoruto, è rientrato nella stalla.

CONSIGLIERE

Il cavallo, probabilmente, si ribellava nel sentirsi fuor di rango. Egli destinato, per eccellenza di natura, a portare in campo un uomo d'arme. Sono sicuro che il Proconsole resterebbe mal disposto a sentire questa storia. E' bene dunque che si sia levato con ritardo. Avvenuta che sarà l'esecuzione gliela potremo raccontare. Ecco le ultime mie disposizioni!

CAPOMANIPOLO

Ascoltate. Il Consigliere parla.

CONSIGLIERE

I cristiani vadano e rimangano in mezzo alla paglia. Voi, militi, tenetevi pronti a darle fuoco. Farete uso dei forcati soltanto se i cristiani, alla vista del cerchio ardente che si restringe su di loro, tenteranno di scappare. E tu, Capomanipolo, conduci fuori dal cortile i cavalli e il carro. Poi, subito, ritorna.

*Cristiani e militi, con ordine e calma, eseguiscano gli ordini. Primi, a coppia, ma separati dallo spazio capace di dare, appena, il passaggio ad una persona, Eupreprio e Antimo; subito dietro, con lo stesso distacco, Leonzio e Damiano. Infine Cosimo da solo.*

*Appare il Proconsole. Porta una tunica a fiorami bianchi ed in testa un copricapo, ornato, in piccolo, dal medesimo disegno. Precede di qualche passo il Maggiordomo. Cammina in direzione del tappeto. Il Consigliere gli si mette al lato e al lato gli si mette il Maggiordomo. Questi ha, sulla balconata, lo spazio limitato da una pianticina grassa, dentro ad un vaso. S'inchinano militi e cristiani.*

PROCONSOLE

Amici, vi elogio. Una cosa soltanto è da cambiare. Voglio che i cristiani mi volgano le spalle. Sento che dai loro occhi incrocia un flusso sulla mia persona, che ritengo tale da portarmi danno.

DAMIANO

Io prego per te, ed altrettanto, suppongo, faranno i miei fratelli.

PROCONSOLE

Ecco: egli ha confessato la sua volontà di influenzarmi. Su, dunque, cristiani, voltatevi dalla parte opposta: io senz'altro lo comando.

*I cristiani obbediscono. Cosimo rimane dunque in testa al gruppo. Poi senza la minima esitazione da parte di alcuno, a mani giunte, si butta in ginocchio. Il Consigliere ha un moto disdegnoso; ma il Proconsole con un gesto gli fa capire di star calmo.*

PROCONSOLE

Capomanipolo, ora non farmi più aspettare.

CAPOMANIPOLO

Militi, date fuoco.

*I militi, ai margini, incendiano la paglia. Ma essa invece che in modo uniforme brucia, con alte fiamme, soltanto dalle parti. Nell'interno del cerchio il fuoco procede, stentatamente, raso terra. Le fiamme sembra che abbiano un'attività serpigna e intelligente. Accade che alcune di esse, nel medesimo istante, si levino alte più di un uomo e vadano a raggiungere la veste e i copricapo dei militi e del Capomanipolo. I quali abbandonano i forcati e con ambo le mani si proteggono la testa. Ecco che il Proconsole fa un gesto di resa. Se lo accompagnasse con parole direbbe della sua impotenza di fronte a quei cristiani. Sta zitto: se lo impone. Sopprime in sé lo spasimo che lo invogliava a urlare. Il Consigliere è sempre più preoccupato che il risentimento del Proconsole si abbia a scatenare su di lui; perciò anticipa, le dita mobili e tese, il discorso che gli ferve in mente e che brama cominciare.*

*I cristiani in una rivelata realtà sembrano assorti. Ad essa li trasporta quella luce che, incessantemente, loro levita dagli occhi e finanche dalle mani giunte. E' questa compostezza in una celestiale perfezione che non sopporta offesa dalle fiamme. Il Proconsole lentamente volge il capo e guarda fisso il Consigliere.*

CONSIGLIERE

Degnati, ti prego, di ascoltarmi! Ti dissi già che il ferro costituisce parte essenziale della terra da cui proviene per intensa ed elaborata combustione. In ciò che non risulta efficace il ferro difficilmente dunque serve il fuoco. Questa riflessione,

ohimè!, tu vedi, è un dato di esperienza. Ho capito tutto in una volta. Ti dirò segretamente con quale mezzo i cristiani, senza fallo, moriranno.

#### PROCONSOLE

La mia vendetta ha da essere completa. Militi, aspettate che si spenga il fuoco; poi riconducete i cristiani in caserma e là ricacciateli in prigione.

*Mentre il Maggiordomo leva e arrotola il tappeto, il Proconsole e il Consigliere lo aspettano sotto il loggiato per entrare nella villetta insieme. Il Proconsole, inclinata la spalla, ascolta il Consigliere che gli parla sottovoce. Fa cenno di approvazione con il capo. Subito il Consigliere lo lascia e va alla balconata.*

#### CONSIGLIERE

Capomanipolo, ti ordino di sgozzare il leardo pomellato. Con la sua carne farete un desinare, che sarà, per tutti i militi della caserma, tripudio di allegria. Darete poi gli avanzi come unico cibo ai cristiani imprigionati; intendo dire le interiora: budella, milza e polmoni.

#### CAPOMANIPOLO

Bel cavallo! Di gran razza! Ardimento inconsumato! Eppure ben volentieri mangeremo bisticche in abbondanza e ai fetidi cristiani daremo le budella! Ben volentieri, gozzovigliando, di vino e di carne ci inebriremo. E chi ricorderà più gli spaventi e le bruciature d'oggi?

*Il Proconsole ha inteso la risposta del Capomanipolo. Parla sottovoce al Consigliere e al Maggiordomo che gli si sono avvicinati.*

#### PROCONSOLE

Che oggi banchetti pure! Domani avrà tempo quanto vuole pel digiuno!

*Il Maggiordomo guarda il Proconsole. Negli occhi e nel fiacco sorriso è dichiarata la sua sottomissione. Il Consigliere resta assorto. Silenziosamente lasciano il loggiato. Ai vetri della finestra, da cui il Proconsole era rimasto in notturna attesa, splende, per la rinnovata dovizia del sole, il viso della donna, abbellito da genuina commozione.*

EUGENIO GARIN

## Giovanni Pico della Mirandola

Giovanni Pico dei conti della Mirandola è, certo, fra le più interessanti figure del nostro 400: passato rapidissimo nella vita culturale italiana, morto poco più che trentenne in Firenze il giorno dell'ingresso in città di re Carlo VIII, la sua fine — scrisse un contemporaneo — parve un simbolo delle sciagure d'Italia. In realtà l'inquietudine che lo trascina ansioso per le più celebri scuole d'Europa, da Padova a Firenze, da Roma a Parigi; l'amore insaziabile del sapere, che gli fa riunire una biblioteca mirabile e lo spinge a studiare, oltre il greco, le lingue d'oriente; l'insonne ricerca dei segreti della natura, che lo porta per gli strani sentieri della magia e dell'astrologia; l'appassionamento per la bellezza, che lo fa poeta e scrittore singolarissimo: tutto, infine, indica nel signore della Mirandola il figlio caratteristico di un tempo d'eccezione. La scienza non ne fece un asceta: amò la vita e le cose belle della vita; e le gentili donne amò qualche volta anche troppo, come quando, nel maggio del 1486, rapì ad Arezzo una nobile signora fiorentina, affrontando una zuffa sanguinosa con una banda d'armati raccolta dal marito offeso. Sì che il bollente filosofo fu ferito e menato prigioniero, e salvato solo dall'intervento del Magnifico Lorenzo de' Medici. Pervaso da una fede profonda, gli amici lo sorprendeavano a volte mentre alternava singhiozzi, preghiere e cantici; ma la fedeltà alle sue idee ne fece a un certo momento un ribelle, fuggiasco e inseguito per le terre d'Italia e di Francia, prigioniero nel Castello di Vincennes. Amico di sovrani e di principi, ricchissimo, bello, giovane, rinuncia d'un tratto a ogni bene mondano e ad ogni ricchezza, e vagheggia un'umile predicazione di pace che si rivolga a tutti i popoli, di tutte le fedi e di tutte le razze. Accoglie nella sua casa fiorentina ebrei e perfino indiani; coltiva la compagnia di Lorenzo de' Medici e di Angelo Poliziano, ma gli è carissimo conforto Girolamo Savonarola. Tramite ideale fra quanto di più raffinato aveva raggiunto l'umanesimo fiorentino e quanto di più alto chiedeva l'intransigenza morale del Domenicano di San Marco, Pico bruciò la sua vita inseguendo il sogno di un sapere universale che schiudesse un'epoca nuova del mondo: un'età di pace, di concorde lavoro, di amore umano trionfante: il regno dell'uomo riscattato dal male e dalla sofferenza.

*« Voi l'avreste talor veduto — scriveva Leonardo Salviati — con volto acceso, con occhi sfavillanti al ciel fissi, con una forza di parlar concitato, ragionar cose, aprir segreti, penetrar misteri sì profondi e sì nuovi, che bene avrebbe ciascheduno, che pure avesse avuto l'animo in sua balia, conosciuto fermamente che egli allora, da divino spirito riscaldato, non disputava ma profetava ».*

E fra i profeti della nuova cultura Pico è ben degno d'essere annoverato. Aveva frequentato giovanissimo le scuole di Bologna, di Ferrara, di Pavia, di Padova e di Parigi; aveva ammirato le grazie letterarie dell'umanesimo veneto e fiorentino. Ma le seduzioni di una parola staccata da ogni consistenza di valori, di una forma priva di verità, di una grazia stilistica idoleggiata per sè, l'avevano ben presto mosso a sdegno. Poeta in volgare e in latino, autore di versi singolarmente efficaci e di pagine di mirabile nobiltà, egli denunciò con forza tutti i pericoli latenti nella degenerazione retorica dell'umanesimo. Nel letterato e nel grammatico egli vide la corruzione della cultura italiana e la crisi di un costume e di un tempo; nello scrittore cortigiano che vende la sua penna come la sua anima a chi meglio lo paga, intuì la fine di quella nobile e robusta categoria d'uomini che nelle lettere e negli *studia humanitatis* avevano trovato una serena misura di vita e un'educazione armonica e perfetta, liberatrice e formatrice di quanto l'uomo reca in sè di valido e di degno. Quel nodo fra vita e cultura, che aveva trovato la sua più bella espressione nei vecchi e grandi cancellieri della repubblica di Firenze, si andava irrimediabilmente spezzando. L'invettiva di Pico, stesa nel 1485, richiama lo scrittore alla serietà del suo compito e ricorda all'uomo di cultura, all'intellettuale, il suo primo dovere: ricercare e proclamare la verità.

*« Dimmi, ti prego — esclama rivolgendosi all'amico suo Ermolao Barbaro — sostenitore contro i filosofi delle eleganze retoriche, dimmi che cosa può commuovere più potentemente e meglio persuadere alla lettura degli scritti sacri? E non solo commuovono, non solo persuadono, ma costringono, sconvolgono, trascinano le parole della Legge, rozze e semplici, ma vive, animate, fiammeggianti, taglienti, penetranti fin nel fondo dell'anima, trasfiguranti con mirabile potere tutto l'uomo. Alcibiade dice che non si commuove alle elaborate e sonanti orazioni di Pericle, ma alle parole nude e semplici di Socrate; e aggiunge che, pur disadorne, lo esaltano, lo traggono fuori di sè, sì che vuole e disvuole ciò che quello insegna... Tre cose convincono soprattutto: la vita di chi parla, la verità di quel che dice, la sobrietà del discorso. Son questi i pregi che fanno prestar fede al filosofo che sia giusto, veritiero, bramoso non della eleganza oratoria che viene dai leggiadri boscchetti delle Muse, ma della potenza che scaturisce dal terribile antro in cui, come dice Eraclito, siede la Verità! ».*

La verità: questa sola Pico ricercava; e credeva che in tale ricerca potessero e dovessero incontrarsi tutti gli uomini di buona volontà. Religioni, filosofie, per lontane che siano nell'apparenza, devono incontrarsi senza distinzione in una fondamentale schiettezza umana; perchè tutte vanno verso quel Dio la cui infinita grandezza traversa l'infinita molteplicità delle cose.

*« Dio — esclama una volta indulgendo ai suoi entusiasmi cabbalistici — parla e scrive nei cieli, negli elementi, nel mondo della vita, non meno che nei Libri santi. Dio parla nei cuori degli uomini, nelle voci infinite della natura. All'occhio vigile del ricercatore le mirabili corrispondenze fra numeri, parole, suoni, colori, fra libri e natura, fra arte, geometria e fenomeni fisici, dimostrano come quell'unica parola*

*risuoni in infiniti linguaggi, senza che nessuno l'esaurisca, perchè la parola è infinita come il Padre ».*

Animato da questa sua fede, fra il 1486 e il 1487 Giovanni Pico organizza il primo grande congresso internazionale di dotti. A Roma, a sue spese, dovevan trovarsi tutti i sapienti a discutere su 900 argomenti scientifici, filosofici, teologici, con lo scopo preciso di scoprire l'unità, la concordia essenziale degli uomini tutti. In quella famosa orazione d'apertura, che non pronunciò nè pubblicò, il Signore di Mirandola e Concordia innalzava un inno alla pace raggiunta nella comune ricerca dell'unico vero.

*« Con piede alato, come Mercuri terreni, volando all'abbraccio della beatissima madre, godremo la pace invocata, la pace santissima, l'unione indissolubile, l'amicizia concorde, per cui tutte le anime non solo si accordano in quella mente ch'è sopra ogni mente, ma in una maniera ineffabile si fondono in un'anima unica. Questa è l'amicizia che i Pitagorici dicono fine di tutta la filosofia; questa è la pace che Dio attua nei suoi cieli; che gli angeli discendendo in terra annunziarono agli uomini di buona volontà, perchè per essa anche gli uomini salendo al cielo diventassero angeli. Questa pace auguriamo agli amici, invociamo su ogni casa in cui entriamo, invociamo per l'anima nostra essa stessa dimora del Signore, perchè scosse le impurità con la morale e con la dialettica, si adorni di tutta la filosofia come di ornamento regale, incoroni il sommo delle porte col serto della teologia, finchè scenda su di lei il Re di gloria e, venendo col Padre, ponga in lei la sua sede. E se saprà mostrarsi degna di tanto ospite, poichè immensa è la bontà di lui, vestita d'oro come di toga nuziale, circondata dalla molteplice varietà delle scienze, accoglierà l'ospite magnifico non più come ospite, ma come sposo da cui mai non sia divisa, e desidererà d'essere disciolta dal popolo suo, e, obliosa della casa del padre, e perfino di se stessa, in se stessa vorrà morire per vivere nello sposo, nel cui cospetto è preziosa la morte dei santi, se morte può dirsi quella pienezza di vita la cui meditazione i sapienti dissero studio della filosofia ».*

Al centro di questa filosofia perenne, base della concordia filosofico-religiosa, sta l'esaltazione dell'uomo costruttore di sè e della sua sorte, che è nota caratteristica e sempre ritornante nella meditazione del primo Rinascimento. Ercole e Socrate da un lato, Adamo e Gesù dall'altro, sono simboli della centralità e della validità umana: l'eroe vittorioso sulle forze naturali e il saggio vittorioso su ogni ingiustizia; colui che, posto signore del mondo, peccando travolse il mondo, e Colui che soffrendo per tutti e tutti riscattando mostrò il nodo fra l'umano e il divino. E qui conviene senz'altro rileggere quella pagina giustamente famosa:

*« Già il Sommo Padre, Dio creatore, aveva foggato secondo le leggi di un'arcanica sapienza questa dimora del mondo quale ci appare, tempio augustissimo della divinità. Aveva abbellito con le intelligenze l'iperuranio, aveva avvivato di anime eterne gli eterei globi, aveva popolato di una turba di animali di ogni specie le parti più basse del mondo inferiore... Degli archetipi ormai non ne restava alcuno su cui formare la nuova creatura, nè dei tesori uno ve n'era da largire in retaggio al nuovo figlio, nè dei posti del mondo uno rimaneva in cui sedesse codesto contemplatore*

dell'universo. Tutti erano ormai pieni, tutti erano stati distribuiti nei sommi, nei medi; negl'infimi gradi... Stabili alla fine l'ottimo artefice che a colui cui nulla poteva dare di proprio fosse comune tutto ciò che aveva singolarmente assegnato agli altri. Perciò accolse l'uomo come opera di natura indefinita e, postolo al centro del mondo, così gli parlò: — Non ti ho dato, Adamo, nè un posto determinato, nè un volto tuo, nè alcuna prerogativa tua, perchè quel posto, quell'aspetto, quelle prerogative che tu desidererai, tutto secondo il tuo voto ottenga e conservi. La natura definita degli altri è contenuta entro leggi da me prescritte. Tu te la determinerai da nessuna barriera costretto, secondo il tuo arbitrio, alla cui potestà ti consegnai. Ti posi nel mezzo del mondo perchè di là meglio scorgessi tutto ciò che è nel mondo. Non ti ho fatto nè celeste nè terreno, nè mortale nè immortale, perchè di te stesso quasi sovrano e libero artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che avresti prescelto ».

Unico fra gli esseri, l'uomo non è condizionato da una forma, da un'essenza, da un presupposto; il suo valore non consiste nell'aver, come l'angelo, una natura privilegiata. L'uomo non ha natura alcuna, non ha un grado o un posto definito fra gli esseri. E' fuori dell'ordine; è miracolo straordinario. Mentre ogni ente attua un'essenza determinata, l'uomo non è che l'infinita possibilità di ogni atto. Con l'uomo non è entrata nell'ordine delle creature una creatura di più; è nato con lui qualcosa di completamente diverso, di ineffabile: è nata un'attività libera e sovrana.

Nell'*Heptaplus*, che è opera molto caratteristica, stesa in forma di commento alla *Genesi*, Pico, qualche anno dopo l'*Orazione*, tornerà a battere ancora sullo stesso tema.

« C'è nell'uomo un possesso veramente divino di tutte le nature che confluiscono in unità, sì che piace esclamare con Mercurio: " Grande miracolo è l'uomo, o Asclepio " ».

A un cenno dell'uomo son pronti a servire la terra, gli elementi, i bruti: per lui si affaticano i cieli; a lui procurano salvezza e beatitudine le menti angeliche... Nè ci si deve meravigliare se tutte le creature amano l'uomo, poichè in lui tutte riconoscono qualcosa di sè, anzi tutto il proprio essere.

Le cose terrene servono all'uomo; le cose celesti gli danno la loro assistenza, perchè egli è vincolo e nodo delle cose celesti e terrene, ed entrambe, purchè sia in pace con se stesso, si armonizzano necessariamente con lui che ha in sè il fondamento della loro pace ».

Questa rivendicata significazione dell'uomo nell'appello alla concordia umana, questa certezza del valore dell'uomo, portavano Pico a formulare un programma preciso: conversione di tutta l'umanità a un'unica fede, alla *pia filosofia*: convergenza di ogni indagine in una visione chiara delle cose per un dominio su tutte, verso una più alta e compiuta perfezione umana.

Roma non vide nel 1487 i saggi del mondo riuniti a formulare le leggi del nuovo regno dell'uomo; vide invece lo scatenarsi di accuse di ogni genere contro il giovane ed incauto filosofo, costretto dopo un processo e una condanna a un'inutile fuga. Salvato dal prestigio di un'antica nobiltà, di un gran patrimonio e di molte potenti amicizie, meditò più pacato, fra Firenze e Fiesole, sulle leggi della natura

e i segreti delle cose. Attirato dal fascino del mistero si chinò sull'oscura caverna di Eraclito, ove, come diceva, interrogò le Sfingi poste innanzi al tempio del Dio nascosto. Fu con Savonarola al letto di morte del Magnifico; nei due ultimi anni di vita fu accanto al Savonarola nel suo appello per una riforma morale. Parlavano lingue diverse; combattevano, in realtà, due diverse battaglie e, lealmente, non se lo nascondevano. Ma entrambi sdegnavano le facili evasioni letterarie. Savonarola finì su un rogo; Pico, forse, morì avvelenato da un sicario. Ma come l'eco del predicatore di San Marco non si spense, così, mentre le opere filosofiche del Pico si diffondevano per tutto il 500 ad alimentare la nuova cultura europea, le sue meditazioni morali erano care ai circoli illuminati di Germania, di Francia, d'Inghilterra, di Spagna: e con libri di meditazioni e di preghiere andarono congiunti quei suoi accorati consigli al nipote:

*« Che dire, se non che molti son cristiani di nome, ma pochissimi lo sono in realtà? Tu, figlio mio, cerca di entrare per la porta stretta, e non badare a quello che fanno i più, ma a quello che impongono la legge di natura, la ragione e Dio... Che cosa, infatti, possiamo fare senza l'aiuto di Dio? Ma anche da te implorato Egli non ti ascolterà, se tu prima non avrai ascoltato il misero che ti invocava. Poichè conviene che Dio disprezzi te uomo, se tu uomo avrai prima disprezzato un altro uomo ».*

Perchè l'uomo, il suo compito e il suo destino costituiscono tutta la filosofia del Pico: l'uomo è signore di tutta la natura, anche dei cieli, anche delle stelle: il sapiente che conosce le leggi del mondo diventa egli solo re del mondo.

I suoi beni andarono all'ospedale di Santa Maria Nuova. Sul suo testamento, accanto al suo, si leggono i nomi dei suoi testimoni: Angelo Poliziano e Girolamo Savonarola. Ma converrebbe non dimenticar mai che Pico non è solo una figura singolare per strane curiosità, per l'amore alla cabbala e alla magia. Si deve ricordare che, se all'inizio dell'età moderna è giusto porre il *Novum Organum* e il *Discorso del metodo*, la loro ideale prefazione è nel *Discorso sulla dignità dell'uomo*. Il frontespizio delle antiche edizioni del capolavoro di Bacone suol raffigurare una nave che oltrepassa le colonne d'Ercole; e sotto v'è il motto: « molti passeranno e crescerà la scienza ». Orbene, quei navigatori intrepidi di mari senza più confini erano i discepoli del rinnovato pensiero italiano del sec. xv.



PIERO BIGONGIARI

# MÉRIMÉE IL DIFFIDENTE

Μέμνησο ἀπιστεῖν

Mérimée, fu detto, chiude il movimento romantico ai confini col realismo: estro-duce dal romanticismo più che non introduca al realismo: le sue passioni forti hanno tutta la forza del pathos romantico più che quella, oggettiva e cruda, di una pur ipotetica realtà osservata impassibilmente. Ossia, nel realismo portano, come il cavallo di Troia, nascosta una violenza tutta romantica. Il fatto è che quella forza patetica si divincola in un'aria diversa, sotto una più cruda attenzione. Si irrigidiva la *facies*, per dar a divedere il contegno dell'animo; ma il vero è che l'animo era rapinato dalla corrente profonda, dalla mutazione che avveniva nel segreto delle cose: l'animo ancor tutto confuso col profondo delle cose correva il pericolo che le cose stesse correvano, ma non sapeva, non poteva uscirne, e allora irrigidiva la loro parvenza, dava acerbità alla buccia poichè la polpa, tanto matura, stava sfacendosi, come capita, il tardo autunno, all'uva. Occorreva che le cose, dalla forza stessa del loro essere, fossero contenute: in tal modo era l'animo che acquistava un contegno, quello ormai delle apparenze.

Arida musica, quella di Mérimée, seppur si leva dal pieno stesso delle passioni; ma queste seguono il loro alveo e il loro destino; e la musica indifferente che se ne leva par ricollegarsi, alla fine del romanticismo, pienamente allo scetticismo settecentesco: Voltaire e Diderot prestano più d'un tono a una musica che sente il bisogno di staccarsi, per dominarlo, dal proprio canovaccio. Ebbene, quell'aspetto della ragione che aveva preceduto e predisposto lo *Sturm* romantico, ora presta la stessa intonazione al suo concludersi: sicchè par emergere dall'entusiasmo romantico quella diffidenza scettica e pessimistica che da esso era stata sommersa ma che aveva tanto contribuito al suo sorgere. E per dir tutto, vediamo presiedere al realismo della metà del secolo, l'entusiasmo razionale del secolo dei lumi, quasi un resto di sensismo che non conservava più le sue prerogative strettamente settecentesche ma che, diffusosi nel desiderio romantico di conoscere il mondo della storia e quello della geografia, seguitava a serpeggiare nei viaggiatori disincantati e negli storici: osservatori, gli uni e gli altri, impassibili di una realtà da rispettare scientificamente. I poeti che non si imbarcavano per Citera, torcendo il collo all'eloquenza dei sentimenti divenivano ispettori dei monumenti storici e viaggiatori non alla ricerca di un fantastico Oriente sibbene segugi sulle tracce di una civiltà da osservare con l'occhio dell'intenditore. La storia e la geografia divengono le eredi di una ragione che ha dimesso il suo potenziale rivoluzionario per farsi, sotto il secondo Impero,

osservatrice di una realtà che si comincia a pensare esistente di per sè, che si vuol conservare e si mira a rendere di per sè produttiva. Una scia tardissima di questo modo di pensare si prolunga proprio nel determinismo di Hippolyte Taine che non per nulla ha scritto pagine tra le più consonanti dedicate a Mérimée. Ma lo stesso simbolismo non avrebbe potuto svilupparsi in tutta la sua carica rivoluzionaria se la natura non fosse stata messa in grado, senza confusioni sentimentali, lontana dunque dalla natura ideale di Rousseau, di proliferare in tutta la sua potenza autonoma, e non fosse stata studiata con occhio indiscreto e distante, e vorrei dire potenziata grazie a una tanto netta delimitazione. Dal romanticismo è nato questo secondo ed eroico romanticismo anche per virtù di quel realismo pericolosamente dislocato in piena metà del secolo XIX, a far da interruttore e solutore del sentire indiscriminato dei primi romantici. Una diffidenza di tarda filiazione settecentesca è il coltello che recide in pieno secolo XIX gli entusiasmi troppo protratti e non più produttivi. Non per nulla, se Mérimée, sotto Luigi Filippo, si era mosso per Parigi con agio perfetto, il suo grande amico e *napoléonien*, Stendhal, era invece partito per Civitavecchia: d'accordo, per la terra dei propri sogni, ma anche per un impiego subalterno; se Hugo ebbe a patire l'esilio da parte di Napoleone III, Mérimée ne godeva la confidenza e gli onori ed era familiarissimo dell'Imperatrice Eugenia de Montijo che aveva conosciuto giovinetta in Spagna.

Nei *Souvenirs d'égotisme* Stendhal parlando, il 24 giugno '32, della « *théorie du coeur humain* » e della « *peinture de ce coeur par la littérature et la musique* » dice:

*Le raisonnement à perte de vue sur cette matière, les conséquences à tirer de chaque anecdote nouvelle et bien prouvée, forment de bien loin la conversation la plus intéressante pour moi. Par la suite il s'est trouvé que M. Mérimée que j'estime tant n'avait pas non plus le goût de ce genre de conversation* (1).

Stendhal non giudica, ma noi possiamo anche inferire le ragioni di questa mancanza di Mérimée: egli ha tanto nascosto negli oggetti della narrazione i moti del cuore che il suo riserbo sull'argomento è fin troppo spiegabile: ci sembra fin troppo chiaro che una « *théorie du coeur humain* » non possa darsi secondo Mérimée. Tanto è nascosto nell'interno del fatto narrativo il cuore, altrettanto la narrazione acquista l'aspetto colorito, denso, divagante della maschera: Mérimée non scordava di non fidarsi proprio nell'atto di affidare i battiti del proprio cuore ai suoi personaggi. Il suo colore carico infatti è in stretto rapporto col suo distacco, con quella sorta di indifferenza che appunto esige una trama sottolineata, passioni così forti che nascondano, nell'esaltarla, la verità. D'altronde proprio Diderot è stato l'apologista delle passioni forti (2). All'« *enthusiasm* » di Shaftesbury devono le « *passions fortes* » di Diderot molta della loro energia; ma un entusiasmo che ha fatto diderotiana-

(1) *Souvenirs d'égotisme*, a cura di H. MARTINEAU, Paris, Le Divan, 1950, p. 59.

(2) Veda le prime *Pensées philosophiques* di DIDEROT chi voglia non aver dubbi; soprattutto chi voglia della passione post-romantica di Mérimée trovare l'ascendente razionale, seppur tutto chiuso ormai dal « contegno » mériméano.

mente il primo passo verso la verità attraverso lo scetticismo; e ora qui, con Mérimée, un lungo cammino è stato percorso: l'« enthusiasm » è divenuto qui, attraverso il romanticismo, cieca irriflessa energia. Sempre Stendhal in quel periodo nomina una trinità di non-ciarlatani « parmi les gens qui se mêlent d'écrire »: Fauriel e Mérimée appunto, oltre naturalmente se stesso: tre autori, noto tra parentesi, in pieno romanticismo, di diretta discendenza illuministica, voltairiani e antirousseauiani. Ma durante il viaggio a Napoli nel '39, compiuto insieme dai due amici, Stendhal dirà che quelle ore gli furono rovinata dalla terribile vanità dimostrata da Mérimée. E a proposito dei due amici e della « teoria » del cuore umano un aneddoto è significativo, che colloca ognuno dei due al proprio posto, raccontatoci sempre da Stendhal:

*J'ai un talent malheureux pour communiquer mes goûts; souvent, en parlant de mes maîtresses à mes amis, je les en ai rendus amoureux, ou, ce qui est bien pis, j'ai rendu ma maîtresse amoureuse de l'amî que j'aimais réellement. C'est ce qui m'est arrivé pour M.me Azur et Mérimée. J'en fus au désespoir pendant quatre jours. Le désespoir diminuant, j'allai prier Mérimée d'épargner ma douleur pendant quinze jours. - Quinze mois, me répondit-il, je n'ai aucun goût pour elle. J'ai vu se bas plissés sur sa jambe <sup>(3)</sup>.*

Chi si raccomanda è il teorico, naturalmente, il trionfatore è il diffidente, la mala lingua di Mérimée.

« Mérimée... croit au diable », è una considerazione « avvelenata » di Sainte-Beuve. E nei *Cahiers* del '75 diceva: « On a beau faire, on ne peut se purger de tout son christianisme. Mérimée ne croit pas que Dieu existe, mais il n'est pas bien sûr que le diable n'existe pas ».

Eliminando nelle sue novelle il senso del peccato, Mérimée otteneva che esse divenissero il tracciato dell'energia elementare che il romanticismo ha scatenato senza contenere; ma non è più, o non tanto, l'energia pura stendhaliana, senza arresti perchè tutta indirizzata nel senso della fantasia, che non trova intoppi in questo suo stato ideale; è bensì un'energia che si scatena, e si sostiene, su caratteristiche storico-geografiche, su punti di partenza e di riscontro estremamente tipici. E' insomma la mentalità del viaggiatore che subentra, con le sue esigenze, in cerca di una realtà documentata. Stendhal, il grande *alter ego* di Mérimée, in confronto è ancora a uno stadio ariostesco: Stendhal che ha viaggiato ma in cerca delle illusioni Angeliche. In Mérimée la novella è data da coordinate i cui assi sono la storia e la geografia. Il punto *Carmen*, il punto *Colomba* sono ottenuti attraverso una rigorosa preordinazione di dati convergenti: di modo che il personaggio sfugge alla sua condizione storica attraverso la tangente geografica, e viceversa. A tanto risulta il viaggiare dei primi romantici e la storia conservatrice di Louis-Philippe, insieme uniti in questo scrittore che a passi cauti esce dal romanticismo, in compagnia dei Guizot, Cousin, Villemain. I briganti e le *bohémiennes* di Mérimée si direbbero i fantasmi di una terra e di un'ora storica, ornati di tutti gli orpelli attraverso cui

<sup>(3)</sup> *Souvenirs d'égotisme*, p. 78.

un po' per volta si sono rianimati: quasi indici della loro ubicazione nel tempo e nello spazio. Questa è la loro apparenza eccessiva, a racchiudere non tanto una loro intrinseca energia fantastica, quanto l'energia, e meglio il turgore, di una terra e di una storia di cui essi sono a volta a volta i paladini e le marionette. Un'energia dunque non loro propria. Essi sono stati presi a prestito da una data situazione storico-geografica, o temporale-spaziale, onde incarnarsi: non sono personaggi storici, ma non sono più nemmeno personaggi fantastici: vivono in un limbo in cui si rendono credibili calcando le parole, sottolineando i gesti.

A ben considerare, la diffidenza di Mérimée è sfiducia nelle dimensioni romantiche della passione: allora lo scrittore si costringe a un dettato che sa di referto, poichè i fatti, gravidi del loro pathos, vengono riportati asciuttamente, ridotti al loro realistico esplodere, quando si decidono a uscire da quel limbo storico-geografico in cui si caricano della loro strana — per non dire estranea — energia. Il referto mériméano è allora motivato dal dover rispettare, della deflagrazione patetica, quanto v'è di spurio e di esemplare. Il tono narrativo a denti stretti, con quel sorriso aleggiante ambiguo, adempie alla funzione di non scoprire il gioco, lasciando ai personaggi una loro autonomia realistica che non vuol dire autonomia patetica. Accade asciuttamente quello che altrimenti, nella narrativa di Mérimée, non saprebbe accadere: donde quel cricchio della marionetta che qua e là si avverte, un cigolio di giunture, un muoversi a scatti, il ligneo consistere di un'anima irrigidita. Tutta la confessione di don José condannato a morte, in *Carmen*, ha questa progressione marionettistica, piena di fascino.

Per dare un'idea della durezza del clima interiore in cui ha dovuto vivere, stavo per dire solidificarsi, *Carmen* prima di venire alla luce, dal '30 forse, epoca dei suoi primi barlumi, al '45 quando in pochi giorni fu scritta, si ascoltino le confidenze che Prosper faceva all'Inconnue nel '42. Si senta il suo cupo scherzare, il fuoco ruggente tra il fumo: il grave profumo che nel bruciare, quell'animo chiuso emanava, come su una scogliera mediterranea dinanzi a uno sconfinato mistero cui non è bene abbandonarsi del tutto, fuma il lentischio tra le fiamme.

*Il est trop vrai que j'ai fréquenté, à une certaine époque de ma vie, très-mauvaise compagnie. Mais, d'abord, j'y allais par curiosité surtout et j'y suis demeuré toujours comme en pays étranger. Quant à la bonne compagnie, je l'ai trouvée bien souvent mortellement ennuyeuse. Il y a deux endroits où je suis assez bien, où, du moins, j'ai la vanité de me croire à ma place: 1<sup>er</sup> avec des gens sans prétention que je connais depuis longtemps; 2<sup>ème</sup> dans une venta espagnole, avec des muletiers et des paysannes d'Andalousie. Ecrivez cela dans mon oraison funèbre et vous aurez dit la vérité.*

*Si je vous parle de mon oraison funèbre, c'est que je crois qu'il est temps de vous y préparer. Je suis très-souffrant depuis longtemps, et surtout depuis quinze jours. J'ai des éblouissement, des spasmes, des migraines horribles. Il doit y avoir quelque grand accident à ma cervelle, et je pense que je puis devenir bientôt, comme dit Homère, convive de la ténébreuse Proserpine. Je voudrais savoir ce que vous direz alors. Je serais charmé que vous en fussiez triste pour quinze jours.*

*Trouvez-vous ma prétention exagérée? Je passe une partie de mes nuits à écrire, ou à déchirer ce que j'ai écrit la veille; de la sorte j'avance peu. Ce que je fais m'amuse; mais cela amusera-t-il les autres?... Je suis bon à jeter aux corbeaux (\*)*.

E nel delirio, quando il dominio su di sé rallenta, come alla falsa notizia del prossimo matrimonio di Jenny (« *Mariquita de mi vida, laissez-moi vous appeller ainsi jusqu'à vos noces* »), egli vorrebbe « poignarder le soleil, comme disent les Andalous » (5). Il fuoco interno, se trova una via d'uscita, sale agli astri con ignota violenza.

Ma si veda per esempio il duello « chez Dorothée », ascoltiamo un momento cantare il cigno se, come è stato detto, *Carmen* è quasi questo canto, perchè dopo *Carmen* la creazione artistica cede quasi completamente alla rievocazione storica, come parallelamente stava cedendo l'amore per lui di Valentine Delessert. La « terrible scène » è ben secca, non versa sangue: può davvero essere il preludio di un rivestimento musicale che la avvolga come la polpa un nocciolo: la musica realistica di Bizet trovava qui, già costituiti, i personaggi irreali del palcoscenico: i personaggi che recitano per convenzione il loro dramma, affidato in realtà alla musica, o, come nel caso di Mérimée, al suo ironico, sottinteso, quasi inconscio « clin d'œil ». Ma quando qualcosa piglia fuoco grazie a questo arido mezzo narrativo, allora la fiammata è tanto più improvvisa, coi suoi vividi, crepitanti bagliori, pari a quel fuoco nella sierra sotto i cui auspici si svolge la rissa tra don José, geloso e provocatore, e Garcia, marito di Carmen, ch'egli vuole eliminare, al ritorno da Gibilterra dove Carmen diabolica lo ha portato al massimo del furore. Quella rissa, e quello sprizzo di sangue sotto la cui pressione salta via dalla gola di Garcia il resto della lama, io non conosco niente di più caravaggesco, di un caravaggismo da proscenio, con così aridi, geometrici e sia pur poveri mezzi. Non per nulla Stendhal gli rimprovera « le style portier ». La narrazione raschia sul fondo: v'è qualcosa di cupo, una sorta di disperazione, in un narrare che finge di essere tranquillo, oggettivo, perchè non sa sortire da se stesso, non sa alludere ad altro; che sembra così ben scompartito, mentre invece le luci e le ombre, tanto ben divise, disperatamente colludono per non potersi mescolare in un tono *nuancé*, nel tono dell'anima romantica raggiunto, malgrado tutto, malgrado le sottili, fredde distinzioni interiori, dal grande amico Stendhal. In Mérimée luci e ombre si equilibrano troppo nettamente, si elidono, giustapposte, con le loro contrapposizioni. Cercava lo scrittore il tono cristallino della realtà, pronta a impregnarsi della luce pura, del colore ardente della vita; ma, ripeto, la realtà interiore non se ne imbeve, e le apparenze hanno qualcosa di tirato e lucido dalla luce, non di intimamente luminoso. L'anima è

---

(\*) MÉRIMÉE, *Correspondance générale*, III, Paris, Le Divan, 1943, pp. 222-4. Il personaggio di cui Mérimée stava scrivendo è Giulio Cesare. Voleva scriverne la vita, ma non riuscì che a dare, intorno a lui, l'*Essai sur la Guerre sociale* (1841) e la *Conjuration de Catilina* (1844). Tra le more di una musa che si andava sempre più storicizzando riuscirà a sprizzar fuori solo qualche anno dopo colei che i suoi occhi avevano intravisto, tra il lusco e il brusco, emergere, forma bianca e incerta, sul cupo azzurro del Guadalquivir, a Cordova. E anche da ultimo Carmen deve combattere con la figura di Don Pedro I, re di Castiglia, la cui *Histoire* apparirà nel '47. Ma Carmen, come ha detto Emile Henriot, è anche forse Mérimée, malgrado tutto, come, secondo una confessione più ingenua, « Madame Bovary, c'est moi ».

(5) *Correspondance générale*, I, Paris, Le Divan, 1941, p. 190.

inaccessibile, al di là dei suoi « prodotti » passionali : che dunque soli restano gli oggetti di questa narrativa : in mezzo ad essi passa, viaggiatore curioso, osservatore attento, lo scrittore. « Ricordati di non fidarti » era la sua divisa per quanto aveva attinenza ai preludi oscuri del sentimento, a quello che esso ha di inafferrabile; mentre, portato al grado della passione, esso può anche divenire esemplare, tipico, utensile, di una insondabilità puramente cromatica. Così lo scrittore adoperava, attraverso la sua materia colorita, un sentire già distaccato dall'animo, si dica pure già freddo; ma così offerto alla luce, così perfettamente timbrato al suo diapason, senza bisogno di interventi chiaroscurali, il mondo di Mérimée è, al suo nascere, come già mineralizzato : privo di linfa, non può subire decomposizioni. Non suscita alcun fruscio questo vento passionale tardo-romantico, ma un secco stridere di materia che, eventualmente, si sbriciola, senza smuoversi. Alle soglie del realismo, Mérimée è in possesso di un realtà preistorica, carbonizzata. Il realismo esige che chi lo pratica non sia uno scrittore puro, ma quasi un sociologo, magari un *pamphlétaire* : che voglia intervenire sulla realtà a modificarla secondo intenti più o meno precisi ma decisi. Zola e Verga vogliono qualcosa, e allora la realtà si trasforma, in libello o in simbolo, non importa : la realtà di Mérimée è l'esagitata realtà dei romantici che dopo l'eruzione si è solidificata, raggelata. Se il fuoco bolle ancora, « ricordati di non fidarti », attienti ai dati.

C'è qualcosa in questa prosa così tutta data, di già accaduto, e irrimediabilmente. Sicchè, dove un compenso pare ancora possibile, è nell'amaro riconoscimento, quasi stoico, che è impossibile sfuggire a una condizione quasi fatale. E dico quasi fatale, poichè più che dal fato, questi personaggi ci paiono chiusi da una *impasse* storica. Fuori dal documento troppo chiuso si rilevano già convinti della loro esemplarità : la curva del loro destino è già tracciata; e lo scrittore, proprio nel punto dell'invenzione, pare non avere il coraggio di affidarsi alla soluzione incognita della fantasia. Lasciare il certo per l'incerto, sembra sottintendere, è operazione tanto rischiosa da non dar frutto. Anche in Flaubert, seppure su un altro piano, superato il punto morto tra romanticismo e realismo, sussiste qualcosa di simile : ma in Flaubert si ha il senso di un eccesso di dimostrazione, più che questo patetico vicolo cieco. Flaubert lascia liberi moralmente i suoi personaggi mentre descrivono la loro curva obbligata, per cui la predestinazione si accompagna a una possibile libertà : e se ne avvantaggia l'indagine psicologica, formicolante tutt'attorno al personaggio come un alone (le « cose » flaubertiane), a riempirlo di dubbi, a lasciarlo interamente padrone, nel proprio pudore, della propria scelta. In Mérimée no; in Mérimée i personaggi ingigantiscono tipicamente proprio per l'impossibilità di scampo di cui soffrono, per l'aria secca che li circonda vertiginosamente fino a dar loro il capogiro : sopraffatti, più che dal loro destino, dal poco coraggio del narratore, del « témoin ». E paiono soffrirne umanamente; si sentono come sacrificati, e pateticamente ce ne avvertono, da qualcosa di oscuro che non è loro proprio : la mancanza d'animo del testimone isola incomprensibilmente le loro passioni forti, non ce le comunica che aumentate di crudeltà, avviate ad essere straordinarie. Dopo il colloquio con l'eremita, don José tristemente intenzionato torna da Carmen : e le pratiche di

esorcismo e di magia in cui la trova occupata paiono il segno di una rassegnazione quasi fatale, il pericoloso trastullo sull'orlo della morte di chi sa che non può sfuggire per forza propria a quello che l'aspetta. C'è un punto al di là del quale il destino non può essere esorcizzato: lì finiscono per mancanza di propulsione le parabole di quei personaggi, con un lieve odore di zolfo e un cigolio di meccanismi usati. Solo nel libro del destino, l'unico che Mérimée non poteva sfogliare per documentarsi, stava scritto qualcosa di più certo che non nella storia e nella geografia: ma solo queste due misure del tempo e dello spazio, « enchevêtrées », sono a sua disposizione. Il fulmine augurale non aveva per lui ormai più significato: e vi comprendo anche quel tanto di fulmineo che guizza dalla perplessità dell'invenzione. Mérimée non poteva accettare un tale stato di perplessità. Ne sortiva attraverso quella sua benemerita diffidenza verso tutto ciò che non cadesse sotto le leggi della preordinazione. E' chiaro che sgorgassero soprattutto burrasche e lampi da palcoscenico, gli ultimi resti, *in vitro*, di quello *Sturm* che aveva lacerato i cieli oscuri di tutta Europa: tempeste ormai rifatte dal rullo dei tamburi, scrosci di pioggia finta, lampi di magnesio. E i protagonisti hanno qualcosa di tenorile o di basso profondo nelle loro confessioni, o, come Carmen, già in gola, una voce di mezzo soprano.

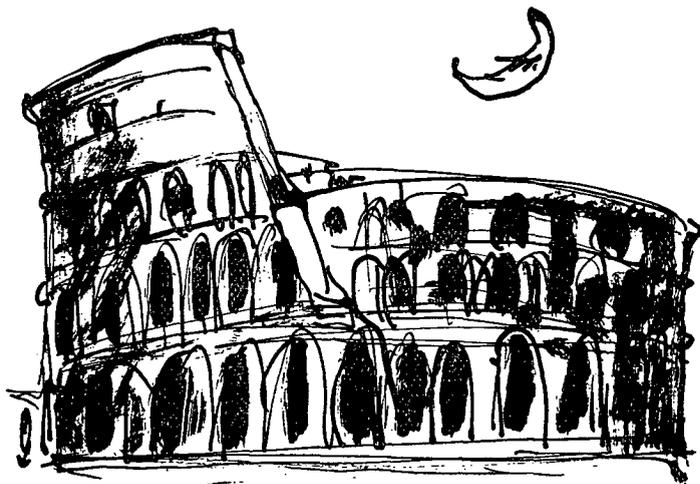
Sainte-Beuve, dopo aver in uno dei suoi *Lundis* elogiato Mérimée, scriveva in uno dei suoi velenosi taccuini segreti:

*Je viens de lire Carmen de Mérimée; c'est bien, mais sec, dur, sans développement; c'est une Manon Lescaut plus poivrée et à l'espagnole. Quand Mérimée atteint son effet, c'est par un coup si brusque, si court, que cela a toujours l'air d'une attrape. C'est comme cette garde navarraise et ce fameux coup de couteau par lequel son bandit tue le borgne. On reçoit cela... Vlan! On n'a pas le temps de voir si c'est beau. Le style de Mérimée a un truc qui n'est qu'à lui; mais ce n'est pas du grand art ni du vrai naturel. Le vrai naturel est autrement large et libre que cela (\*)*.

E Gide, che ama soprattutto quello stato di perplessità in cui l'invenzione sia come diffusa, disciolta, per non perdere tutte le sue possibilità, parla per Mérimée di « perfection inutile ». Confessava invece Mérimée: « Un commentateur découvrira toujours dans les ouvrages d'un homme de génie mille belles intentions qu'il n'avait pas ». E pare quasi che proprio il timore di evitare una indiscrezione così imperdonabile renda la narrativa di Mérimée tanto arida, impenetrabile a forza di esattezza e di asciuttezza: una sorta di delirio passionale invetriato. Il timore di rivelare le belle intenzioni, in un uomo di mondo quale voleva essere, e apparire, Mérimée, che è, direi, la conseguenza della mondanità tutta sognata e favolosa di Stendhal, il timore che si potessero attribuire all'autore gli sgarri patetici dei suoi bruschi eroi, gli secca anche la vena delle pure intenzioni che eventualmente poteva avere. Nel fondo insomma della carriera di Mérimée insiste il tono di un'ars vivendi che spesso si sovrappone con effetti deleteri su un'ars scribendi tutta inibita da quel precedente. La diffidenza, fattasi abito, copriva anche le ambizioni oltre che

(\*) SAINTE-BEUVE, *Mes poisons*, a cura di VICTOR GIRAUD, Paris, Plon, 1926, pp. 98-99.

il pathos a cui l'uomo non osava abbandonarsi. Dichiarava lo scrittore: « Je n'ai rien écrit dans ma vie pour le public, toujours pour quelqu'un ». A una narrativa arida come la pomice, assetata, risulta, per fuoco tutto combusto, la materia vulcanica; a una narrativa persino cifrata, pur nella sua chiarezza: l'occhio di « quelqu'un » doveva scorrerla curioso e indagatore, l'occhio nero di Jenny Dacquin, il cui « dépit radieux » rivive sul volto di Carmen, l'occhio febbrile di Valentine, dinanzi a cui un uomo come Mérimée non poteva scoprirsi del tutto, pena la fine del giuoco, pur tanto costoso, del proprio sentire. L'arte fu per lui il risultato di una lotta durissima, quanto più mimetizzata, fra le traversie degli studi storici e del perfetto vivere. Allora la perfezione in cui, dice Thibaudet sulle orme di Gide, Mérimée avrebbe lavorato, è una condizione di lavoro molto più ipotetica di quel che sembri a prima vista. Anche noi, noi lettori dico, ricordiamoci di non fidarci alle apparenze per un simile autore. Chi apre, una dopo l'altra, le scatole cinesi della presunta perfezione di Mérimée, da ultimo vede addirittura ergersi, dietro l'apparente noncuranza, il volto preoccupato di chi deve sottrarre al giudizio della storia innocenti ingiustamente accusati, o colpevoli degni, chi ben comprende, d'ogni pietà: due aspetti, forse, di una stessa, della propria anima.



DA VIRGILIO, «GEORG.», II 136-175

## L'ITALIA

*Traduzione di Enzio Cetrangolo*

Se la terra dei Medi frondeggia bruna di selve,  
se il Gange brilla e d'oro l'Ermo s'intorbida,  
con le lodi d'Italia in gara cedano, e Battra e l'India  
e Pancaia sabbiosa, verde riva d'incensi.

Qui furia di tori dall'alito di fuoco  
non infranse le glebe né sparsi vi caddero,  
atroce semina, i denti dell'Idra immane mostro  
né a spaventarle irruppe ferrea messe di uomini;  
ma ubertose di biade il Massico umore di Bacco  
le riempie: terra lieta di armenti e di oliveti.

Il cavallo da guerra è qui arduo sul campo;  
di qui, o Clitumno, i greggi candidi e il toro  
superba vittima, grondanti del tuo fiume sacro,  
guidano spesso ai templi devoti i trionfi di Roma.

Qui le soste lunghe della primavera  
e tardo il tramonto d'estate; ed alberi e germogli  
e curvi rami di frutta e feconde le mandrie:  
non vagano qui tigri rabbiose e stirpi di leoni  
crudeli, né l'erba inganna mista di veleni  
i coglitori infelici; e i serpenti squamosi  
non trascinano orbite immense nel verde  
né alti si drizzano in lunghe spire da terra.

Si guardino tante città egregie di opere umane  
e tante sui dorsi rotti dei monti ripide rocche  
e sotto vecchie mura i fiumi che scorrono.

Pensare forse alle sponde su due mari aperte,  
ai laghi estesi? a te, Lario increspato,  
o forse alle tue lunghe tempeste, o Benaco,  
quando solleva i flutti un fremito marino?

E ricordare i porti, il molo del Lucrino  
spinto sul fragore offeso dell'acque  
dove l'onda Giulia si scontra alle scogliere  
con le spume del mare e strepita lontana  
e il Tirreno discende al grigio flutto di Averno?

E' questo il suolo che dalle vene segrete  
scintillava d'argento e fiumi d'oro fluiva;  
il suolo che dal grembo ha generato audaci  
stirpi d'eroi, i Marsi e i gagliardi Sabelli  
e il Ligure paziente; i Volsci armati di spiedo  
e i Deci e Mario e il grande Camillo  
e gli Scipioni duri sul campo e te più grande, Cesare,  
che già vittorioso negli ultimi lidi dell'Asia  
respingi l'Indo imbelle dalle archi romane.  
Salve, madre di messi fertile, Saturnia terra;  
per te di gloria antica e bella di virtù  
sorge il mio canto alto sulle tue memorie.



IL ROSSO FIORENTINO: *Ritratto di giovane* (Napoli, Pinacoteca nazionale)

(V. art. di F. Arcangeli a pag. 104)



GUIDO CAGNACCI: *Natura morta* (Rimini, Mostra della Pittura del '600)

(V. art. di F. Arcangeli a pag. 104)

FEDELE D'AMICO

## Sui piccoli teatri di musica

*Fra il maggio e il giugno scorso, chiuso il Teatro dell'Opera, a Roma sono spuntate fuori improvvisamente quattro stagioni liriche allestite in teatri di prosa. Due di queste, all'Eliseo e al Sistina, erano dedicate al repertorio corrente; invece al Teatro Quirino il cartellone comprendeva Fra Diavolo di Auber, Il Medium di Menotti e il Combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi; al Teatro delle Arti, un unico spettacolo replicato per quattordici sere, colla Cambiale di matrimonio di Rossini e una esemplare esecuzione del Campanello di Donizetti, diretta da Giuseppe Morelli. Nonostante le stagioni fossero pressappoco contemporanee, sembra che il pubblico abbia risposto: almeno a giudicare dalle citate repliche al Teatro delle Arti, e dal fatto che la stagione all'Eliseo, nonostante la sua qualità piuttosto scadente, ha aggiunto al previsto un supplemento di una settimana.*

*Ma non siamo qui per fare il bilancio di quattro stagioni più o meno improvvisate. Quel che si vorrebbe ricavarne è solo un'indicazione generica, per quanto importante. Dunque, non è vero che il pubblico non vuole più l'opera; oppure che l'accetta, in qualche città, solo come spettacolo di gran lusso, sia in platea che in palcoscenico. E' quanto dire che si ha il diritto, anche in Italia, di rimettere in campo la questione dei piccoli teatri.*

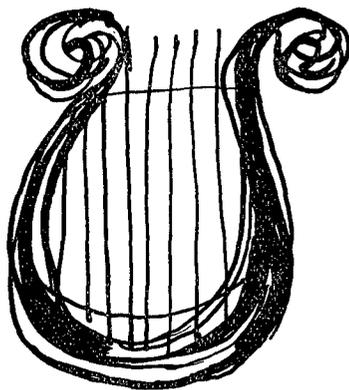
*Piccoli, s'intende, in confronto a quella sorta di stadii in cui noi italiani siamo avvezzi a immaginare l'opera. Teatri, insomma, che possono benissimo avvicinare i mille posti; ma senza cupole Fortuny, senza folle in palcoscenico, senza smoking in platea. Pressappoco al principio dell'altra guerra si parlò molto di teatro da camera, e se ne organizzò qualche esemplare. Senza voler negare i lati positivi di quell'esperimento, sia ben chiaro che i piccoli teatri di cui qui si sta parlando sono o dovrebbero essere tutt'altra cosa. Opera da camera era infatti una nozione puramente stilistica e di gusto, nella quale si esprimeva la sazietà della cosiddetta orchestra-organo, della grandiosità fine Ottocento, del wagnerismo, in pro dei timbri puri, dello strumentale leggero, del mozartismo, e via discorrendo.*

*Impulso ai piccoli teatri, oggi, dovrebbe esprimere invece una nozione, almeno inizialmente, non stilistica ma pratica. Infatti per quanto possa sembrare paradossale, i piccoli teatri, oggi, nascono allo scopo di aumentare il numero degli spettatori. E in che modo? Primo, chiamando all'opera nuovi strati di pubblico che i grandi teatri, con l'imponenza sì delle loro tradizioni che dei loro prezzi, hanno ormai dimostrato di non saper conquistare. Secondo, attraverso un'organizzazione tecnica ed*

*economica capace di realizzare un numero di repliche ben diverso dalle tre o quattro che sono di rigore nei nostri grandi enti autonomi. Giacchè si comincia ormai a scoprire che il vero teatro di massa non è il famigerato teatro dei ventimila convocati a comizio in qualche arena, ma appunto il piccolo teatro capace di cogliere col pubblico un rapporto di tipo nuovo, e perciò di stimolare la nascita di un avvenimento comunque vivo, e infine di reggerlo per tempo indeterminato.*

*Se negli Stati Uniti, dove fino a ieri esisteva praticamente un solo teatro lirico con succursali provvisorie, oggi esiste qualche compositore vivente che vanta qualcosa come quattrocento esecuzioni operistiche in un anno, ciò non si deve certo al venerando Metropolitan Opera House; il quale, nonostante la sua capienza e i suoi divi e i suoi collaudati repertori, a ogni inizio e fine di bilancio è costretto a chiedere l'elemosina a qualche re di cocacola. Si deve invece ai piccoli teatri delle piccole città e della stessa New York, che non chiedono sovvenzioni e fanno fior di quattrini, molto spesso con la musica nuova.*

*E' chiaro d'altronde che cercare un nuovo pubblico significa porre simultaneamente il problema di una produzione nuova. Prodotto e consumatore, si voglia o no, sono concetti correlativi. E come il gusto della cosiddetta opera da camera secerneva automaticamente un certo tipo di pubblico, un pubblico di iniziati capace di proteggerla dalle correnti d'aria, e insomma di assicurarla al cento per cento, così, inversamente, portare in teatro un pubblico numeroso, e reclutato per lo più fuori dei quadri tradizionali, significa sollecitare i compositori d'opera a qualcosa di molto diverso da quello che hanno dato da qualche decennio in qua. Significa chiamarli improvvisamente a un colloquio aperto con degli ascoltatori capaci effettivamente di rispondere, e perciò anche, finalmente, di domandare.*



GIUSEPPE DE ROBERTIS

## Idea delle « Grazie » con un esempio di lettura.

E finchè Francesco Pagliai non ci avrà dato l'edizione delle *Grazie*, col suo apparato di varianti e la loro storia ragionata, se almeno il Giusti di Livorno, o chi per lui, ristampasse quella che ci apprestò il Chiarini, alla sua terza fatica, l'anno 1904 (rara ormai anche in antiquariato, che chi l'ha la tiene per sè).

Vogliamo, su questo avvio, dire qualcosa delle *Grazie*, e perchè il Foscolo non riuscì a finirle, dopo che il '12-'13, in un tempo di felicità massima, compose tutto forse ciò che ci ha lasciato dei tre Inni. Scriveva il 22 luglio del '14 al Pindemonte: « S'io avrò pace e salute, potrò forse fra non molto mandarvi il Carme intitolato alle Grazie, nel quale ho tentato di affratellare la poesia lirica alla didattica, e d'idoleggiare le tradizioni storiche e mitologiche, e le sentenze morali, e le teorie metafisiche intorno alle Grazie... ». Ripetuto poi altrove (e in un frammento: ch'egli « intese di rivocare l'arte lirica a' suoi principii »), ma qui ha più sapore; e bisogna pure aggiungere che compose e dettò una diversa lirica, nel senso nostro moderno (melica, elegia, poesia solinga), come espressione dei propri affetti, di sì fulminea bellezza, che non superò più mai, bruciando tutto in brevissimo e anticipando i tempi nuovi (e a fianco, sempre, la didattica la descrittiva le sentenze morali). Ora io mi dico: come poteva consistere un simile accozzo con esempi di tal poesia fuggitiva? Una sola prova ci lasciò di felice riuscita, al terzo Inno, nel *Velo*, che in verità è fisso su quelle cinque raffigurazioni, tra due parti di pari altezza che aprono e chiudono quei quarantaquattro versi sommessi e intensi al massimo (e se ne vantava per questo, io penso, scrivendone alla « Donna Gentile »). Il primo Inno anch'esso, dov'è più stretto almeno, stretto cioè a un'idea (l'età ferina di Vico), e variato appena di quelle musicali aperture che per attrito inventò traducendo Omero (specie il « catalogo delle navi » al secondo libro), anche il primo Inno sta, ma non c'era ancora indizio della poesia vera delle *Grazie*. Il secondo, invece, quanto è più nuovo, a tratti, nuovo e fuggitivo, con quei sette e otto momenti di qualità ignota innanzi, tanto è più disuguale, coi passaggi non ben fusi; e il viaggio delle *Grazie* troppo lungo, e lungo anch'esso il viaggio delle « api febee », con un poco di storia letteraria aggiunta (quelle immagini rievocanti la poesia di Dante, Petrarca, Ariosto...); mentre tutto doveva prendere il tono da quell'altre figurazioni « spiranti amabile fantasia e melodia secreta », cantanti gli affetti o i miti dell'anima, o suscitanti idoli del mondo antico, divine presenze, e pitture e suoni.

Che fosse più nel vero, e migliore interprete del suo genio, quando prima ideava il Carme delle *Grazie* in un solo Inno? La misura era questa forse, in rapporto al suo breve canto risorgente, sempre breve e parimenti nuovo sempre; ma esempi classici illustri lo legarono (l'epitalamio catulliano, o che so altro). Strano errore in un poeta che celebrò l'« Armonia », nell'universo come nelle arti e nelle umane passioni; e in realtà non la colse che in quegli attimi che lo esaltavano come per una vittoria sopra sè « ...e darà meraviglia — scriveva — che sì fatta poesia possa essere uscita in sì fatti tempi, e da un'anima angariata dalla fortuna, e per decreto di natura nutrita sempre dalla pensosa malinconia », com'è in una lettera, la stessa dove loda quell'« amabile fantasia e melodia secreta », del 22 luglio 1814, il giorno e l'anno di quell'altra ricordata innanzi. S'illudeva spettasse a tutto il Carme, in realtà era solo per i momenti supremi del Carme, che più faticava a unirli più da sè si disunivano.

Non c'è, forse, nei tre Inni delle *Grazie*, un frammento come questo della *Ballerina*, di sì forte carica sentimentale (se ne può fare la storia), ideale e, direi, simbolica, maturato infatti lentissimamente, sin dai lontani anni dell'*Ortis*, anche del primo *Ortis*, e delle lettere alla Fagnani, e dell'ode *Alla amica risanata*; aiutato poi, nel suo giusto tempo, in una con la raffigurazione del *Velo* che ritrae la Giovinezza. Storia d'amore, intensissima, e della vita, nel solo segno della danza (accesa obliosa, piena di senso o di memoria), che quasi si potrebbe intitolare, secondo Valéry, *L'âme et la danse*. Nell'ode, la prima parte intendo, tutto si genera, voi sapete, dal cuore dei riguardanti: « Onde a' cori notturni - Te, Dea, mirando obliano - I garzoni le danze, - Te principio d'affanni e di speranze... »

... o quando  
Balli disegni, e l'agile  
Corpo all'aure fidando,  
Ignoti vezzi sfuggono  
Dai manti, e dal negletto  
Velo scomposto sul sommosso petto.

Foscolo canta allora per quei « garzoni », e per sè d'allora (« ... anche nelle cose più leggiere — scriveva alla Fagnani — un genio maligno mi perseguita sempre. Dacchè tu fosti sposa non hai ballato; e quando ogni tuo passo mi fa tremare, allora tu incominci ad appassionarti per il ballo »). E pensate che la Giovinezza, nel *Velo*, balla (« E nel mezzo del velo ardita balli »), a sfida cioè col tempo, tanto è certa che il tempo non la defrauderà; ma lasciate ch'essa discenda il « clivo onde nessun risale », e « perderà il suo nome ». Vicini a questa « discesa » siamo appunto con questo sublime frammento (sublime arcano). Altra età, e vi s'aggiunge, come lima segreta, la nota dell'artista che teme di non saper dire ciò che più di tutto gli sta a cuore (« lingua mortal non dice », come sempre). Questo il tema dominante, fino allo strazio: « tenta » (« Tento ritrar ne' versi miei la sacra - Danzatrice... »), che si colma in quella fuga ultima, con quel barbaglio bianco, come fosse un miraggio (« ... appena veggio - Il vel fuggente biancheggiar fra' mirti »).

E qui bisogna rifarsi all'*Ortis*, già al primo *Ortis*, di quattordici e quindici anni innanzi; idea, lì, d'altro « impossibile » :

« Teresa, lasciandomi su la porta del giardino : — Addio, diss'ella; e rivolgendosi dopo pochi passi... : — Addio —.

« Io rimasi estatico. Avrei bacciate l'orme de' suoi piedi... Pendeva un suo braccio, e i suoi neri capelli svolazzavano mollemente; ma poi... appena appena il viale e la fosca ombra degli alberi mi concedevano di veder ventilare da lungi le sue bianche vesti; e, poichè l'ebbi perduta, tendeva l'orecchio, sperando di udir la sua voce... ». (Nel secondo *Ortis*, corretto « viale » in « lungo viale », e in ultimo, come una nota tenuta, una nota di colore, ma trasfigurativo, che dice la fissità dell'occhio, e una perplessità delirante : « ... travedere le ondegianti sue vesti, che da lontano ancor biancheggiavano », e il verbo, più vivo, pare inviti e disperi. Altro « impossibile », s'è detto).

Guardando ora al frammento in sè, creiamogli, per così dire, il suo ambiente. E bisognerà risalire al verso 479, dove comincia la terza parte del secondo Inno; cogliere sopra tutto questi due versi intensissimi, il 494 e il 495, che da sè soli fanno scena :

*Ma udì 'l canto, udì l'arpa; e a noi si volse  
Agile come in cielo Èbe succinta.*

Con l'acuto del canto, con l'acuto e quasi il tin dell'arpa (« udì... udì »), e la mollezza di « ...e a noi si volse », e il passo, proprio il passo, che batte sugli accenti del verso (« Agile come in cielo Èbe succinta »), e vive nell'ultima parola, quasi sigla ermetica; poi quando intoni il verso 559 e seguenti, senti che la nota grave della ripresa è grave di quel paragone.

*Spesso per l'altre età, se l'idioma  
D'Italia correrà puro a' nepoti,  
(E' vostro, e voi, deh! lo serbate o Grazie!)  
Tento ritrar ne' versi miei la sacra  
Danzatrice, men bella allor che siede,  
Men di te bella, o gentil sonatrice,  
Men amabil di te quando favelli,  
O nutrice dell'api. Ma se danza,  
Vedila! tutta l'armonia del suono  
Scorre dal suo bel corpo, e dal sorriso  
Della sua bocca; e un moto, un atto, un vezzo  
Manda agli sguardi venustà improvvisa.  
E chi pingere la può? Mentre a ritrarla  
Pongo industrie lo sguardo, ecco m'elude,  
E le carole che lente disegna  
Affretta rapidissima, e s'invola  
Sorvolando su' fiori; appena veggio  
Il vel fuggente biancheggiar fra' mirti.*

« Spesso per l'altre età... ». Su questa prima parola cavata dal profondo, affascinata da quell'immagine lontana di Ebe (« agile... succinta »), come sigillata nella sua grazia, s'appoggia tutto il frammento. « Spesso », e poi al quarto verso : « tento ».

Sa già che non riuscirà a ritrarre mai « la sacra danzatrice ». « E chi pinger la può? » griderà (tacendo a sè griderà) al verso 13, come prima al verso 9: « vedila! », con intensità pari (vedi e intendi, se sai). Che risponde a questo imperativo, a quell'interrogazione dubitosa? « Mentre a ritrarla - Pongo industrie lo sguardo... » (il senso della sua piccolezza), come se potesse bastare, e non basta infatti, il solo « applicarsi ». Ed ella ora è già sparita, prima un poco « rallentando », per illuderlo, col dargli tempo, poi subito affrettando « rapidissima », per deluderlo, lasciarlo più solo. E negli occhi gli è rimasto un che di bianco. Sta in mezzo, direi che regge il tutto, un gruppo di versi, che non vorrei il lettore pensasse ci siamo passati sopra disinvolti. Tra la proposizione del principio, quei confronti (« men bella » « men amabil »), e questa fuga, ecco, più che un'immagine, l'idea in sè della danza, l'idea pura, assunta e in pari tempo sprofondata nei suoi termini esatti. Che cosa è perfezione, in quest'arte che i greci predilessero, se non obbedienza dell'essere sensibile, fin nelle intime fibre, all'armonia? Che cosa è se non vivente armonia? « Vedila! » prima ha gridato: è il miracolo! E la facilità della parola « scorre » rende appieno, quasi per traslato, quest'idea appunto; e quel « sorriso » è il segno della vittoria sopra sè (« ...un moto, un atto, un vezzo », tutto l'esprime e ne splende). Sappiamo ora che significa quell'interrogazione gridata (« E chi pinger la può? »). La bellezza è difficile, pure egli ci si è accostato. Più di tutto l'ha servito l'aver di colpo colto l'idea nettissima: chè, da quell'altezza, è sceso tanto lume, e tutto, ecco, ora vive di quel lume.

Oh, le lettere degli anni '12 e '13 (il tempo delle *Grazie*, e il tempo di questo frammento) son piene d'immagini, ricordi di danza, altri da quello che è in una lettera alla Fagnani, citata innanzi. « ...E la ho veduta ballare, e me ne ricorderò finchè le Grazie accompagnate dalla Memoria vorranno venire a consolarmi nelle ore mie solitarie »; « ed oggi più di jeri il mio spirito vola sino a Firenze e torna per avvertirmi che ode suonare, e vede molte gentili ragazze che ballano »; « spesso con la fantasia mi trovo presente a' suoi festini, e vedo danzare due dozzine di Grazie sorgenti intorno a lei » (scriva a Cornelia Martinetti o alla contessa d'Albany). Danza è per lui giovinezza, il suo « paradiso perduto ». Fin che ci fu dentro, arse tutto, e ora gli è rimasto il rimpianto per una cosa bella non saputa godere.

E questa è la carica che si diceva, del frammento: sentimentale, ideale, simbolica; ma segreta, quasi da decifrare; e tanto più nuova, tanto più foscolianamente autentica di quel tempo che è il tempo delle *Grazie*.

E il lavoro dell'artista, di quell'altra difficile storia (e tanto più segreta) del comporre, che ci dice? Un primo avviso, nient'altro che un avviso, è ai vv. 87-95 del *Rito delle Grazie*. Non si fa cenno però a una ballerina, ma solo a una « sposa regale ». (« Spesso per altre età, se l'idioma - D'Italia correrà puro ai nepoti - [E' vostro, e voi, deh! lo serbate o Grazie] - Tentai ritrar ne' miei versi l'immagine - Della Sposa regale »). « Spesso », dunque, e « tentai ». Il tema esatto, chiuso in quell'« impossibile » e, in dipendenza diretta: « E quando in lei - Posi industrie lo

sguardo, arieggiava - Deità manifesta ». Di questi elementi: « spesso » « tentai » « industrie » farà tesoro, e s'è visto, il frammento della Ballerina; ma prima d'arrivarci, son da vedere i passaggi delle varianti dell'*Inno secondo*, vv. 2465-2484; e « l'immagine - Della Sposa regale » è già diventata « la vaga - Danzatrice ». Dei tre periodi in cui si divide e organizza il frammento nella sua stesura definitiva, a cominciare dal punto veramente attivo (« Tinto ritrar... »), e sono i vv. 562-566, 566-570, 571-576, il primo qui è quasi nulla (« Tinto ritrar ne' versi miei la vaga - Danzatrice »). Poi « vaga » diventa « sacra », e sostiene i due paragoni: « men bella... men di te bella » e « men amabil », che « vaga » non avrebbe potuto. C'è però « tento », quella incapacità in atto, non, come prima in « tentai », e mi si perdoni il bisticcio, passata agli atti. Del secondo periodo, ma narrando quasi e notando, c'è solo « ...che fa scorrer da tutto - Il suo bel corpo l'armonia secreta - Che diffondon le Grazie »; e « secreta » asserisce non dipinge, e sparirà infatti, per dar luogo a quel superbissimo inizio, a quel vero e proprio attacco beethoveniano (« Ma se danza, - Vedila! »), che da una parte riavalora la contrapposizione, dall'altra è un trionfante *incipit* di quei mirabili versi punteggiati, vivi si direbbe di sillaba in sillaba: « ... tutta l'armonia del suono - Scorre dal suo bel corpo, e dal sorriso - Della sua bocca » (vedila, par che dica, come scorre); e « tutta », riferito a « armonia », potenza « scorre », dà tanto più senso a quella bellezza, e dà un'anima a quel « sorriso », che rientra nello stesso circolo.

C'è nelle varianti, in un frammento ricominciato a distanza, dopo che aveva annotato in margine « *Dans un être animé la liberté des mouvements fait la belle nature* », c'è « ... un atto, un vezzo, un riso - Mandano gli occhi venustà improvvisa » (forse « agli occhi? »), e va a far tutt'uno, ora, con i versi del secondo periodo. E sul punto più fulgido, quasi legamento tra questo e il periodo ultimo, scoppia « E chi pinger la può? ». Ma l'ha dipinta, e come!, fino a « un moto, un atto, un vezzo » (tolto, naturalmente, « riso », che è già nell'espressione trionfante della danzatrice [e dell'artista]: « e dal sorriso - Della sua bocca »). Ricomincia, e chiude: « Mentre a ritrarla - Pongo industrie lo sguardo... » (e « mentre », vedete, lega i due periodi, anticipa e fa, direi, contemporaneo il verbo « elude » e il resto e la fuga). Nelle varianti invece: « invano industrie », senza legamento (ma « invano » era già all'inizio: « Ma invan per l'altre età... »), e continua: « Pongo gli sguardi in lei » (non dice: « a ritrarla », che avviva « industrie », gli dà senso, e gliene toglie per contrasto, per ciò che dirà), e di seguito: « rapida in mille - Giri sorvola rapida sui fiori, - E mi delude, e se lenta disegna » (qui c'è una lacuna, e accanto quelle due righe in francese). Il rovescio che nell'edizione definitiva, dove « elude » (« ecco m'elude ») è la risposta a quella sua superbia in volerla ritrarre, e trova un infinito di rappresentazione, proprio in virtù d'una progressione (« lente » « rapidissima » « s'invola », con quel « sorvolando » che è la figura di « rapidissima » e la conclusione di « s'invola »): « E le carole che lente disegna - Affretta rapidissima, e s'invola - Sorvolando su' fiori », con quella chiusa come rimasta in sospenso, e che noi sappiamo da quanto lontano è arrivata a battere, a rintoccare nel cuore del poeta (e finisce qui questa seconda storia).

ADELIA NÒFERI

## IMMAGINE DI SAINTE-BEUVE

Cercare di ricomporre, per noi, un'immagine compiuta e persuasiva di Sainte Beuve, significa impegnarci a seguirlo, attraverso le tante e tante pagine dei suoi scritti, lungo l'itinerario di quello che egli amava chiamare il proprio « viaggio perpetuo »; ad ascoltarlo, abbandonandosi alle diverse intonazioni della sua voce, badando bene a non forzarne il tono, senza costringerlo mai alle risposte definitive. Gli rimproveravano, i suoi contemporanei, una certa volubilità, vale a dire una critica che non esitava a tornare sui suoi passi e scegliere direzioni diverse e diverse inclinazioni; quando non si trattava, invece, che di una strenua fedeltà a quell'immagine di se stesso che voleva conservare estremamente libera, svincolata, e, come si augurava, imprevedibile.

« Critici curiosi, impreveduti, instancabili, pronti ad ogni soggetto, siamo, a nostro modo, come quel tiranno che aveva nel suo palazzo trentasei camere; nè si sapeva in quale egli dormisse ».

« Io stesso, che scrivo queste parole, se mi compiaccio a spezzare di continuo lo stampo al quale sarei tentato di asservirmi, se mi sforzo di amare ciò che non sono, o il contrario stesso di quel che sono, non è già per disinteresse di me: è che mi picco forse di non essere nulla in particolare, e che, apparentemente, preferisco a qualunque altro, questo mio aspetto spezzato, multiplo, sfuggente ».

Non lasciarsi rinchiudere, dunque, e non rinchiudere gli altri, fra le pareti di una formula, di un metodo prestabilito, di un giudizio: « Guardiamoci dalle esagerazioni e dalle parole belle e fatte, che ci dispensano dall'esame puntuale ».

Poichè il valore reale dell'atto critico non fu mai, per lui, la netta definizione, il collocamento stabile, precisati tutti i limiti, della cosa giudicata, ma il movimento perpetuo, necessariamente indefinibile, della comprensione: un moto vitale dell'intelligenza verso l'oggetto ed insieme un riconoscersi, un prendere possesso di sè sempre più scavato nel profondo a mano a mano che gli orizzonti si dilatano ed abbracciano molteplici e diversi punti di riferimento. « Vi è un solo modo per ben comprendere gli uomini: non aver fretta nel giudicarli, vivere accanto a loro, lasciare che si spieghino, che si sviluppino giorno per giorno, che essi stessi si dipingano dentro di noi. Così per gli autori del passato: leggete, leggete lentamente, lasciatevi trasportare: finiranno per disegnarsi con le loro stesse parole ».

Ed è chiaro, a questo punto, come il nostro impegno non sia, in fondo, che obbedire alla sua stessa lezione, ripercorrere il suo cammino.

« Leggete, leggete lentamente... » : la sua lettura nasce, così, proprio come una instancabile palpazione, auscultazione dei testi, fino a che ogni cosa acquisti le proprie intere dimensioni, si stratifichi, dato per dato, a comporre la sostanza viva dei suoi *Ritratti*, una sostanza complessa, oscura, brulicante e direi porosa, capace cioè di accogliere sempre più luce, di crescere indefinitamente nel suo animo. Per questo appunto egli potrà anche dire di sé: « *Sainte-Beuve non disegna un ritratto senza che vi si miri: con il pretesto di dipingere gli altri, è sempre un profilo di sé quello che ci descrive* ». Nel senso cioè, di una verità propria, che si arricchisce e si definisce senza sacrificare quella dell'altro, anzi, nell'atto stesso che la cerca e la indaga, che offre la propria disponibilità fino ai margini estremi.

« *La storia di un cuore è la storia di molti cuori; un'anima eletta, se bene studiata e conosciuta, può dare la chiave di molte anime. E' questa la sola ragione che giustifichi l'atto di scavarla così a fondo, di ricuperarne le miserie sino all'estremo* ».

Sostenuta da queste ragioni, comprendiamo anche l'intensità spirituale, la serietà e fino la drammaticità della critica saintebeuviana, che non si concede scampo né deviazioni, ma prosegue da ogni lato la sua ricerca, la sua opera impietosa ed intrepida di ricupero di quanta più possibile verità: e non una verità comoda e generica, ma la particolare verità di un determinato uomo, di una determinata opera, che va appunto inseguita, ritrovata nella sua più esatta individuazione, nelle parole, nelle pagine di un testo, per potere acquistare quel raggio di espansione interiore, quella persuasione più ampia, capace di dilatare realmente la zona di luce in questa splendida avventura della conoscenza umana. Non si tratta di facili impressioni, ma di un duro e costante lavoro:

« *Quando ci si impegna a fare uno studio intorno ad un uomo considerevole, occorre avere il coraggio di vedere tutto, guardare tutto, e, almeno, indicare tutto* ».

Tutta l'opera, di ogni scrittore, chiamata per aiutarci a capire anche una sola pagina, a scoprirne le ragioni e la vita, restituendola al suo movimento naturale, alle sue direzioni: per farne, insomma, la storia. « *Vogliamo seguire la continuità del tessuto, vogliamo toccare con mano, in certo modo, la stoffa e la qualità di questo ingegno, del quale abbiamo già visto il brillante campione, ma un campione che, ricordiamolo, è strettamente legato a tutto il resto* ».

E tuttavia, malgrado la larghezza delle forze spiegate nella ricerca, l'assedio compatto della sua « conversazione » con autore e lettore, egli serba intera la consapevolezza di quanto di ritroso, di inattaccabile, di segreto vi sia nell'arte. Moltiplicati da ogni parte i punti di vista, egli sa di trovare, alla fine, quel grumo indefinibile, quell'ultima cittadella inespugnabile, nella cui oscurità si prolunga all'infinito la sua passione inappagata di comprendere.

« *L'assedio di Troia è durato dieci anni; vi sono dei problemi che dureranno forse quanto la vita dell'umanità intera. Continuiamo dunque ad osservare senza posa, a studiare e penetrare le condizioni delle opere diversamente notevoli e l'infinita varietà degli aspetti del genio... dovessimo anche non giungere mai a spiegare tutto, e se pure dovesse restare, dopo tutti i nostri sforzi, un ultimo punto e come un'ultima cittadella inespugnabile* ».

Proprio il vario agire e reagire di questa consapevolezza sul proprio lavoro, segnò la curva stilistica dell'opera saintebeuviana: dalla presenza ansiosa della sua voce in quel diretto dialogo con se stesso che furono le poesie e il romanzo, folto di istanze e di interrogazioni, con una urgenza commossa e prorompente che non gli concedeva distensione e respiro (« *Amaury, Amaury, la vita è una ben dura arena, un'ingrata brughiera! Vi è probabilmente una legge, un ordine assoluto sulle nostre teste, qualche orologio infallibile e vigilante degli astri e dei mondi: ma, per noi altri uomini, questi accordi lontani sono come se non esistessero...* ») all'estrema aridità scientifica di certi *Nouveaux Lundis*, a certe notazioni dei suoi *Veleni*: ultime parole spietate, chiuse, soffocate in se stesse: « *Non ho più che un solo gusto, un solo desiderio: il silenzio* ».

Ma, fra mezzo, vi era stata la stagione felice di tutto il suo lavoro di critico, l'appassionata avventura dei suoi *Ritratti*, con quell'impegno vivo, quell'interesse animoso e scoperto; e la larga distensione delle *Causeries*, il calore avvolgente, penetrante della sua ricerca. Tutte quante le esperienze del poeta, del narratore, del moralista, confluirono a stabilire un perfetto equilibrio, un linguaggio inventivo e preciso, liberissimo eppure attento alle minime inflessioni del testo.

« *Riguardo alla critica penso due cose che sembrano contraddittorie e che invece non lo sono: 1) il critico non è che un uomo che sa leggere e che insegna a leggere; 2) la critica, come la intendo e come la vorrei praticare, è un'invenzione e una creazione perpetua* ».

Ecco come nacquero, tra quella lettura e quell'invenzione, le pagine memorabili di *Port-Royal*: una sorta di miti, di esame e confessione per figure; e la trasparenza limpidissima delle *Causeries*, il suo ragionare motivato e calzante, superati ormai i dibattiti per una disincantata sapienza, una pacata dimora con se stesso e con gli altri.

L'amarezza gli potrà ancora dettare l'ultima pagina di *Port-Royal*:

« *Mi è parso che, in mancanza della fiamma poetica che colora ma che consuma, non vi fosse nulla di più legittimo e di più onorevole per lo spirito che il vedere le cose e gli uomini come sono, esprimerli come li vediamo... Ma, anche questo, come è poca cosa! come è limitato il nostro sguardo! come subito si arresta! come somiglia ad una pallida fiamma accesa per un attimo in una notte immensa! e come colui che più aveva a cuore di conoscere il proprio oggetto, che più impegnava la sua ambizione a coglierlo ed il suo orgoglio a dipingerlo, si sente impotente e al di sotto del proprio compito, il giorno in cui, vedendolo quasi compiuto, ottenuto il risultato, l'ebbrezza della sua forza si spegne, quando sopravviene la stanchezza finale e l'inevitabile disgusto, e si accorge a sua volta di non essere che un'illusione delle più fuggitive nel seno dell'illusione infinita!* ».

Ma a questa amarezza risponde la tranquilla coscienza delle *Causeries*, resa più preziosa da quella pacata disperazione, e tutta armata del proprio consapevole lavoro, della sua strenua fatica, dell'inattaccabile valore di esso:

« *Studiare e approfondire le cose che si sanno, assaporare quello che si sente, vedere e rivedere le persone che si amano: pure delizie del cuore e del gusto della maturità* ».

RICCARDO BACCHELLI

## ESPERIENZE CONFORTANTI

*Quando partecipavo all'allestimento delle opere rossiniane, che il « Maggio fiorentino » ha riportate alla ribalta per la gioia dello spirito nostro, per l'onore della scena musicale italiana, e a dimostrazione dell'immortale vitalità dell'opera di Rossini, il mio compito era più critico che non esecutivo in senso stretto; per altro bastò a introdurmi intimamente nel lavoro di prove e allestimenti e rappresentazioni: lavoro e studio vario, fervido, pieno d'ingegnosità e d'accorgimenti, ricco pure d'imprevisti. E' il lavoro occorrente a mettere in scena un'opera in musica, simile, in sostanza, a quello che occorre per ogni rappresentazione teatrale, ma, rispetto alla « prosa », di dimensioni e proporzioni collettive grandiose.*

*Sono appunto queste dimensioni a rendere più sensibile il bisogno, in un lavoro così differenziato e multiforme, di una comune, unanime buona volontà e intelligenza penetrante e penetrata del proprio compito. Bisogna che tutti, dal primo all'ultimo, abbiano cotesta intelligenza del proprio e del comune fine; bisogna che tutti, dal primo all'ultimo, ci mettano cotesta buona volontà, non solo alacre e solerte, ma appassionata ed agile, perchè, come ho detto, è un'impresa ricca d'imprevisti e in tutti i momenti nuova, vivente, da inventare e da vivere in comune e un per uno.*

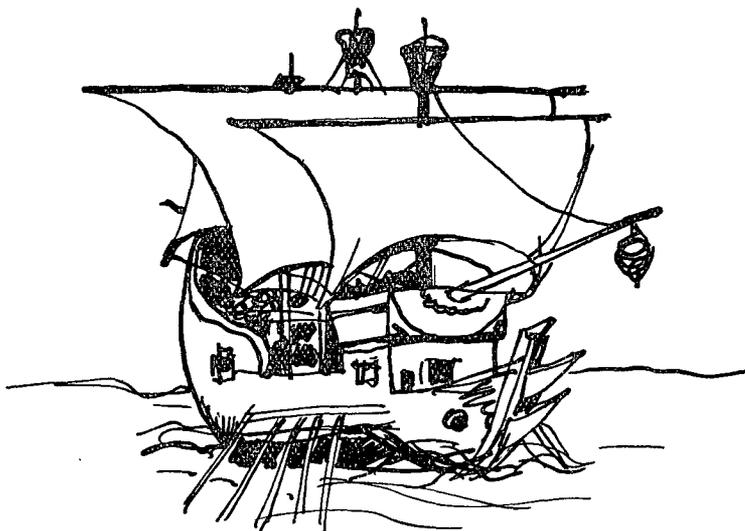
*Si sa che le opere d'arte, e anche l'interpretazione e rappresentazione di quelle opere che esigono d'essere interpretate e trasmesse, come principalmente la musica, nella loro genesi spirituale, sono essenzialmente individuali e personali. Ma da questo, ch'è un principio filosofico, da questa, ch'è una verità, non conviene dedurre e ricavare una disposizione che abbia del negativo e del neghittoso e dello sfiduciato.*

*Che l'opera d'arte nasca in uno stato di solitudine contemplativa dello spirito con sè medesimo, che in un simile stato metta il suo interprete, che anzi nell'animo che l'accoglie e l'intende e la gode, produca una simile e beata solitudine, è vero. Ma è pur vero che per arrivare a conseguire, nell'atto, cotesto felice stato di rapimento estetico, per produrre le disposizioni propizie alla nascita e alla propagazione, all'esecuzione e all'intendimento di qual si sia opera d'arte, giova ed occorre una volontà, un desiderio, un lavoro sì pratico e sì spirituale, ch'è fatto di comune e multanime amore. Ci vuole, nel senso più nobile e più umano della parola, una cultura e degli uomini colti.*

*Sia lecito a me, proprio perchè il pubblico italiano mi conforta di un interesse e di un consenso verso l'opera mia letteraria, dei quali debbo professarmi e mi professo grato e riconoscente; sia lecito proprio per questo a me di notare che*

*l'esercizio delle arti, in genere, come pure la cultura tutta quanta dello spirito nelle sue forme superiori e speculative, oggi, per molte e complesse cagioni, tende a chiudersi in solitudine, sia individuale, e sia di ristrette cerchie di iniziati.*

*A questa tendenza, che non è buona nè sana nè utile, è buono, è sano, è utile che si reagisca, non già col rendere volgare e facile l'opera stessa, o la sua interpretazione, non già con l'abbassarne il livello qualitativo, ma con un attento e intelligente provvedimento, sì pratico e sì spirituale, di diffusione, di conoscenza, critica sì, ma rispettosa, e, torno a dire, amorosa.*



ELIO VITTORINI

# LA CITTÀ NON VISITATA

(FRAMMENTO DI ROMANZO)

## I.

Uno degli anni in cui noi uomini di oggi si era ragazzi o bambini, sul tardi d'un pomeriggio di marzo, vi fu in Sicilia un pastore che entrò col figlio e una cinquantina di pecore, più un cane e un asino, nel territorio della città di S.

Questa sorge all'incrocio di tre valloni, con case da ogni parte su per i dirupi, una grande piazza in basso a cavallo del letto d'una fiumara, e antichi fabbricati ecclesiastici che coronano in più punti, come Acropoli barocche, il semicerchio delle altitudini. E' a pochi chilometri da Modica, nell'estremità sud-orientale dell'isola; e chi vi arriva dall'interno se la trova d'un tratto ai piedi, festosa di tetti ammicchiati, di gazze ladre e di scampanii; mentre chi vi arriva venendo dal non lontano litorale la scorge che si annida con diecimila finestre nere in seno a tutta l'altezza della montagna, tra fili serpeggianti di fumo e qua e là il bagliore d'un vetro aperto o chiuso, di colpo, contro il sole.

L'uomo e il ragazzo che vi arrivarono quel pomeriggio con le loro pecore tornavano da un inverno passato in prossimità del mare: prima lungo le rive dei tristi fiumi malarici che corrono a ponente di Vittoria, poi tra le dune dai pendii biancheggianti di gesso che si chiamano Maccòni di Cammarana, infine sulla landa coperta d'assenzio ch'è in bocca alla cava d'Aliga, dove non si vede volare altro uccello che il corvo avanti e indietro verso il promontorio o dal promontorio che porta il suo nome.

Seguito per qualche chilometro il terrapieno d'una ferrovia, e avventuratisi, diversamente da altre volte, su strade dirette a nord che salivano tra campi di verde giovane, tutti chiusi da cinte di pietrame, essi s'eran trovati a condurre il gregge, cercandogli un luogo non coltivato che potesse servirgli da pascolo, molto più in alto di quanto forse non volessero. Il posto appariva solitario: una spianata di roccia con cielo intorno quasi da ogni lato; e padre e figlio, stanchi e accecati dal sole, non aspettarono di raggiungere uno dei suoi limiti per fermarsi a mangiare un po' di pane e olive. Poi il sonno s'era posato in fronte a entrambi con un peso misto di odori campestri e di luce diventato a poco a poco anche di musica per via dei belati e dei rintocchi di bronzo o di rame che si alzavano, alle distanze più varie, dalle pecore.

Ma al risveglio si accorsero che in quella musica vibrava uno strano miele come se un'orchestra suonasse davvero da qualche parte: o di sopra a loro nella profondità del cielo, o di sotto a loro nella profondità della terra su cui sedevano. Istintivamente, sollevarono gli occhi a cercarla entro il culmine dell'azzurro. Nel frattempo distinguevano note anche familiari attraverso il rombo dei suoi metalli sconosciuti. Voci umane? Rumori dell'attività degli uomini? Pareva che si udisse persino il cigolio di un carretto. Era come qualcosa che arrivasse lassù a un compimento immortale da uomini lontani di migliaia di anni o di migliaia di chilometri.

Padre e figlio si scambiarono un'occhiata; e di nuovo percorsero con lo sguardo la superficie del deserto di pietre fin dove l'aria lo tagliava; poi si misero a riunire le pecore. L'uomo fischiava loro. Il ragazzo correva intorno insieme al cane. Ma egli si arrestava ogni tanto dietro a un arbusto o dietro una roccia; e anche otteneva, per un minuto o due, che il cane smettesse di abbaiare. Egli voleva sentire, evidentemente, se lo strano suono vi fosse sempre. Correva e scompariva. Ricompariva e correva. E d'un tratto, mentre le pecore affluivano in un'ultima ondata, l'uomo l'udì che lo chiamava con voce piena d'urgenza: « Papà. Babbo. Babbo ».

## II.

Non era un grido d'allarme, o che chiedesse aiuto. Anzi sembrava gioioso, o addirittura esaltato, esultante. Solo che non dava tregua, e l'uomo si affrettò a strapparsi fuori dalla massa delle grotte che lo incalzavano. « Rosario! », gridò in risposta. « Rosario! ».

Fu con voce di preoccupazione, fors'anche perchè non vedeva da che parte Rosario si trovasse.

« Eccola lì » poté udirlo richiamare. « Papà. Babbo ».

L'uomo strinse forte il bastone e raccolse inoltre una pietra.

Il cane era emerso dall'orlo di roccia in un punto poco lontano. Abbaïava fitto ma festoso, ai cieli, al sole, saltando e dimenandosi. Ed egli andò in quella direzione, correndo.

« Vengo. Vengo ».

Ma la pietra la lasciò cadere, appena arrivato. Il volto di Rosario si era alzato radioso dinanzi ai suoi piedi dalla roccia che scendeva tra cielo e cielo. Insieme gli si era aperta dinanzi la città di S., con le corone dei santuari sulle teste dei tre valloni, con le rampe dei tetti e delle gradinate lungo i fianchi delle alture, e con un gran nero di folla che brulicava entro a un polverone di sole giù nel fondo della sua piazza da cui parte e s'allarga verso occidente un ventaglio di pianura. Rosario era felice, indicandola al padre, come se avesse temuto di vederla svanire prima del suo arrivo. Che ora il padre fosse lì a guardarla lui pure sembrava gliela rendesse più reale, o comunque più durevole. Abbracciò il cane al collo, in un gesto di entusiasmo, e di nuovo indicò tutta la valle di case; poi i quartieri delle pendici ch'erano deserti e immobili nell'azzurro dell'ombra; poi la folla ch'era in

fondo, immersa nel sole, e in essa indicò l'origine della musica che s'udiva vibrare ogni tanto, filtrata dalle diecimila stanze vuote e dalle gole d'organo della montagna.

« Ma che cos'è? », domandò. « E' Gerusalemme? ».

Aveva negli occhi punte aguzze di sole che gli impedivano di distinguere che faccia facesse suo padre. L'udì in ogni modo rispondergli: « Non so che città sia ». Egli, con questo, non aveva detto che non poteva essere la Città per eccellenza: Gerusalemme o altro che si chiamasse. Sicchè Rosario andò avanti a indicarne come conferme d'un prodigio anche i particolari più semplici: un aquilone color topazio che fluttuava in un punto con una lunga coda inanellata; una gazza che si era posata sulla ringhiera di un balcone guardandosi nello specchio d'un vetro chiuso; la nera figura di una donna che accendeva il fuoco nel forno, su una specie di cortile o di pianerottolo...

La donna era l'unico essere umano che si scorgesse in tutto il quartiere della pendice dirimpetto. Soltanto lei e il fumo del suo forno si muovevano tra quei tetti, entrambi silenziosi allo stesso modo. Il fuoco era una tonda macchia rossa ora più vivida e ora meno vivida, e la donna lo alimentava di fascine o vi frugava dentro con un'asta senza che ne venisse alcun rumore. A volte la si vedeva anche sollevare una piastra da terra e tappare con essa la bocca del forno, o, viceversa, staccare la piastra dal forno e posarla in terra, sempre senza che ne venisse il minimo rumore. E a volte invece accadeva, pochi secondi dopo di averla vista spezzare un ramo contro la gamba, che giungesse il suono secco del legno spezzato, misteriosamente più forte del tremito di musica che sbarrava l'aria.

Rosario si girò verso il padre e gli sorrise, nell'indicare la donna. « La mamma », disse, col sorriso che gli si allargava sulla faccia.

« Certo ha fatto il pane », disse il padre, « fino a due giorni prima che tu nascessi ».

« Faceva un buon pane? » Rosario disse. « Mi piacerebbe che non fosse morta e che ora lo stesse facendo per noi ». Ma egli desiderava, non rimpiangeva. E annusò nello spazio che lo divideva dalla donna e dal suo forno. « Non avresti potuto sposarti di nuovo? » chiese. « Dopotutto avrebbe fatto comodo anche a te di avere di nuovo una moglie... ».

Egli fu quindi completamente assorto nella contemplazione del minuscolo nocciolo di vita ch'era la donna di là dal cristallo dello spazio. Essa aveva portato in casa il resto d'una fascina e, tornata fuori, se ne stava adesso accanto alla porta muovendo un braccio intorno al capo. Cos'era che combinava? Il ragazzo indovinò il suo viso, e indovinò la sua mano. « Vedi! » esclamò, con gli occhi che scintillavano. Disse trionfante che si ravviava i capelli entro al fazzoletto che glieli proteggeva. E precisò, al colmo del trionfo: « Se li liscia, sai! ».

Il padre non trovava più nulla che gli potesse dire. Lo guardò un po' perplesso come ogni tanto guardava i luoghi ch'erano in faccia e sotto a lui. E lo vide volgere altrove i suoi occhi di furetto.

Un clamore s'era alzato dalla città insieme a centinaia di gazze e di cornacchie che avevano lasciato di colpo le rocce sparse tra i tetti. O erano campanili ch'esse

avevano lasciato? Certo nella musica ferma al centro del cielo sembrava che scalpitassero anche i metalli di uno scampanio. Le cornacchie andarono a posarsi, in turbini di foglie nere, sulle rocce che sovrastavano i quartieri delle pendici. Batuffoli di fumo galleggiavano in faccia a balconi zeppi di folla giù tra i luoghi da cui era cominciato il loro volo. Più avanti nella scia del loro percorso s'erano invece palesati zaffiri e ametiste di palloncini che sbalottavano, e ancora aquiloni che si contorcevano qua e là, un secondo, un terzo, un quarto, un quinto, tutti con la coda inanellata come il topazio del primo, ripigliando tutti quota nell'aria sconvolta dalla raffica di tante ali. Ora le cornacchie strepitavano affacciate dai cornicioni di roccia. Erano giunte le detonazioni dei primi batuffoli di fumo, e le cornacchie strepitavano. Altre ne giungevano di altri, e le cornacchie strepitavano. Esplosevano gradinate, esplosevano cancellate, esplosevano e s'incendiavano schiere di palloni variopinti saliti a dondolarsi nel cielo, e le cornacchie erano sempre là sopra che strepitavano.

Infine accadde che esplosero le cinquantamila mani della folla di cui brulicava la piazza; allora lo strepito delle cornacchie fu anche di fanciulli e di trombette e fischietti ch'essi suonavano; e Rosario potè distinguere, su ballatoi, o in cortili, o su pianerottoli di scale all'aperto, figure che sventolavano un fazzoletto salutando come da un treno, dove in gruppi e dove isolate. La donna del forno s'era tirato fuori dalla scollatura del vestito il fazzoletto col quale salutava. Essa si teneva sulla punta dei piedi al centro del suo cortile e salutava alle case più in alto e a quelle più in basso. « Come devono essere contenti in questa città! » esclamò Rosario.

### III.

Il padre allora si rialzò, calcandosi in testa il berretto dalla visiera mangiuchiata. Il suo sguardo passò sopra le pecore che aspettavano cento metri più indietro, coi musi posati sul collo l'una dell'altra. E il suo piede si avviò, ma diede di cozzo nella pietra ch'egli aveva portata fin là come un'arma e poi lasciata cadere.

Rosario continuava: « E' la più bella città che abbiamo mai vista. Più di Piazza Armerina. Più di Caltagirone. Più di Ragusa, e più di Nicosia, e più di Enna... ».

Il padre non lo negava. Egli considerava la pietra senza dir nulla, e Rosario potè soggiungere: « Forse è la più bella di tutte le città del mondo. E la gente è contenta nelle città che sono belle. Non ti ricordi che gente contenta c'era nelle belle città che abbiamo girate per la novena dell'altro Natale? E che gente contenta c'era a Caltagirone per lo scorso Carnevale? E che gente contenta c'era a Ragusa per i Morti dell'anno prima? E che gente contenta c'era per l'ultima Pasqua che abbiamo passata a Piazza Armerina? ».

Il padre non negava niente di niente, era solo soprapensiero, sempre considerando la pietra ai suoi piedi, e Rosario non si fermò che un attimo, poi riprese: « E si capisce che sia contenta. Ha belle strade e belle piazze in cui passeggiare, ha magnifici abbeveratoi per abbeverarvi le bestie, ha belle case per tornarvi la sera, e ha tutto il resto che ha, ed è bella gente. Tu lo dici ogni volta che entriamo

a Nicosia. Ma che bella gente! E lo stesso ogni volta che entriamo a Enna. Ma che bella gente! Lo stesso ogni volta che entriamo a Ragusa. Ma che bella gente! E se incontriamo un uomo vecchio tu dici ma che bel vecchio. Se incontriamo una donna giovane tu ti volti e dici ma che bella giovane. Vorresti negarlo? Tu dici che dev'essere per l'aria buona, ma più la città è bella e più la gente è bella come se l'aria vi sia più buona... ».

Il padre sorrise, di sotto ai pensieri che gli annuolavano la fronte, e anche mormorò, tra quei suoi pensieri: « Può darsi ». Il suo sguardo, tuttavia, non si staccava dalla pietra, e Rosario incalzò, a braccia spalancate: « Figurati in questa città che è la più bella del mondo la bella gente che vi deve abitare. I bei padri che qui devono avere tutti i figli. I bei nonni con barba bianca che devono avere. E le belle mamme che devono avere. Le sorelle. Le zie. Le cugine. Le mamme... ».

La sua mano si mosse, certo a indicare la donna del forno. Ma, cercando il cortile dove l'aveva vista, egli trovò più in alto un terrazzino dove una seconda donna dondolava un ferro da stiro con dentro fuoco di carbone che sprizzava scintille a sciami, e allora indicò in lei e nei suoi movimenti giovani la stessa cosa che intendeva indicare nell'altra. Gridò: « Come lei che ha infornato il pane e che ora scalda il ferro per stirare e che... ». Gridò con tutta la sua voce di ragazzo: « E che... E che... ». E non seppe più finire, nello stupore del miracolo ch'era ai suoi occhi, così da lontano, una donna scoperta ad accendere il fuoco in un ferro da stiro tra il folto lembo di case d'un bosco di case.

« Può darsi », ripeté il padre, senza che si fosse voltato.

Egli non vedeva Rosario indicargli la nuova Vestale con l'arco di scintille intorno alla sua figura nera, e fu inaspettatamente che lo sentì chiedergli: « Era bella la madre che ho avuta? ».

Ma lo sentì, subito dopo, che se ne infischia d'ogni risposta sua, e che gli importava unicamente di seguire il proprio filo, e svolgerlo. Lo sentì che diceva: « Io non vorrei esser nato da una donna brutta come sono le donne delle città brutte. Di Alimena, per esempio. Che schifo! O di Resuttano. Che schifo di schifo! O di Licata. Che schifo di schifo di schifo! Fortuna che mia madre era di Aidone, e che Aidone non è brutta. Ma vorrei che fosse stata di una città più bella, e per questo non mi dispiace troppo che sia morta, e che tu sia un vedovo che potrebbe sposarsi un'altra volta e farmi avere un'altra madre in una città come Nicosia o in una come Enna o come questa... ».

Stavolta il padre non ripeté il suo « può darsi ». Allungato lo sguardo di sopra alla spalla egli considerava la testa del ragazzo, enorme d'una nera massa di capelli come una nidiata nera. La considerò con la concentrata attenzione che aveva avuto fino a poco prima per la pietra. Con lo stesso annuolamento di pensieri tutto in giro alla fronte. Quindi sollevò il bastone che ancora teneva stretto verso metà come quand'era accorso, armata di esso una mano e della pietra l'altra. Lo sollevò per fare che cosa? Non fece nulla. Lo riabbassò. Ma era certo per fare qualcosa che lo aveva sollevato.

« Non parli tu? » gli chiese il ragazzo, proprio mentre lui riabbassava il braccio.

La sua testa nera aveva avuto un piccolo scatto e mostrava il faccino radioso a scrutare il padre con aria che sembrava d'ironica provocazione, canzonatoria.

« Tutto quello che sai dire », gli gridò, « è solo può darsi... ».

E gli rifece il verso: « Può darsi... Può darsi... ».

#### IV.

Ma l'attimo successivo i suoi occhi ridevano di tenerezza. Il padre ricambiò, sebbene a fior di labbra, quel sorriso. Si udì insieme qualche belato, si udì il cane, si udì l'asino, si udì qualche scrollo di campano da pecora: tutto dell'antico mondo loro che metteva fuori il consenso del proprio suono; e Rosario saltò su, imbalanzito, dall'orlo della sponda di roccia.

« Vero? » esclamò. « Non è vero? Non ho ragione? Non lo pensi tu pure? ».

Aveva afferrato un braccio del padre, se lo passò intorno al collo, e se ne teneva la mano sul petto, un irsuto ciocco di mano, con tutte e dieci le sue dita gentili di ragazzo. « Nelle città brutte », continuò, « la gente è anche cattiva. Abbiamo visto a Licata come ci guardavano male con quei ceffi che hanno sempre avvolti in uno sciallaccio nero e coperti di barba. E l'abbiamo visto ad Alimena. L'abbiamo visto a Resuttano. L'abbiamo visto nei paesi delle zolfare. La gente è disgraziata, nei posti così, non ha nulla di cui rallegrarsi, nulla mai che la faccia un po' contenta, e allora è per forza cattiva. E' brutta ed è cattiva, è sporca ed è cattiva, è malata ed è cattiva... ».

Il padre torceva un po' la mano come se volesse ritrarla, e il ragazzo gliela stringeva più forte. « Non dico giusto? » domandava. Ma non insisteva. Era troppo pieno di fervore per aver bisogno che il padre gli rispondesse. Alzava gli occhi a guardargli in faccia la ritrosia: o il timore che poteva essere, l'inquietudine che poteva essere; e passava sopra a tutto, sicuro di sé, con un nuovo galoppo di parole. Disse che la gente delle città belle era anche buona nè più nè meno come la gente delle città brutte era anche cattiva. Le città belle, cioè, avevano anche questo merito: di render la gente brava e buona. « No? » egli diceva. « Non ti pare? » diceva. Il padre non negava e non assentiva, e lui andava avanti a parlare, guardatolo un'altra volta, come se ne ricevesse delle risposte affermative. Più una città era bella, diceva, e più la gente vi aveva modo di esser buona. Vi aveva di che rallegrarsi di più ed era più buona. Vi aveva di che essere più contenta ed era più buona. O il padre non ne conveniva? Il padre non lo negava, e Rosario lo guardava e riattaccava.

Egli disse infine della città che avevano sotto gli occhi. A giudicare da com'era bella bisognava che la gente vi fosse straordinaria. Egli lo scommetteva. E andò oltre ogni limite di quanto padre e figlio si fossero detto mai, per dire della vita straordinaria che vi si doveva vivere...

« Qui ciascuno dev'essere come se fosse un re o un barone. Con tutti che lo chiamano Vossignoria. Con nessuno che può dargli del tu e trattarlo male. Con

nemmeno il maresciallo che lo possa sgridare e insultare. Con niente che sia costretto a fare o non fare per paura. Invitato alle feste di ogni casa. Accolto dovunque voglia entrare. Con ogni ragazza che lo può prendere per marito anche se è un povero capraio. E poi con un cavallo che può montare invece d'un asino o un mulo, proprio come un re che cavalca anche se è solo un contadino che si reca a zappare... ».

Rosario non si curava più di trattenere la mano del padre. Questi perciò aveva potuto ritirarla, e ora accadde che l'alzò e si strappò di testa il berretto.

« Basta! » gridò insieme. E buttò il berretto per terra.

« Ma papà... » esclamò il ragazzo. « Ma babbo... ». Lo guardava con gli occhi pieni di voglia di scoppiare a ridere, e tuttavia anche un po' sconcertato vedendo ch'era rosso come quando si arrabbiava sul serio. Si chinò, sempre guardandolo, a raccogliergli il berretto, e disse di nuovo: « Ma babbo... ». Poi scrollò il berretto, e lo sbattè, e disse: « Ma insomma... ». Poi disse: « Ma che ho detto? ». Nè si lasciò intimidire da un movimento di stizza che il padre riaccennava.

Stava lui pure arrossendo. « Una città non nasce come un cardo », disse. « O sono gli angioletti che vengono a posarla su una collina? ». Aveva ancora gli occhi che volevano ridere, ma la sua voce si alzava sempre di più e diventava stridula. Disse che dunque non era per combinazione se Enna era la nobile Enna e Licata era schifosa. « Che diamine! » disse. Tutto dipendeva dal modo in cui la gente viveva. Dove la gente viveva come a Enna si aveva Enna, e dove la gente viveva come a Licata si aveva Licata. Egli ripeté in senso inverso il suo discorso di poco prima. Disse per la gente quello che prima aveva detto per le città, dicendo invece per le città quello che prima aveva detto per la gente. Si sbatteva il berretto del padre contro le ginocchia e diceva il contrario di una cosa che aveva detto. Si batteva di nuovo il berretto contro le ginocchia, lo faceva schioccare, e diceva il contrario di un'altra cosa che aveva detto. Ma questo era per illustrare quello che aveva detto. E per ribadirlo. Per confermarlo.

« Non ho proprio detto », concluse, « nessuna sciocchezza ». E allungò al padre il berretto; con le guance ormai rosse come di bandiere che gli sventolassero dentro.

## V.

Cominciava a imbrunire, in quel momento.

I corvi volavano fin sopra a loro, avanti e indietro, senza più incontrare alcun punto di sole attraverso l'aria. Lo splendore del giorno s'era tutto raccolto in pulviscolo sulla profonda lontananza della pianura, rendendo incerto se questa fosse terra o fosse mare. Tra un'ora al massimo sarebbe stato buio; perciò si aveva appena il tempo di condurre il gregge lungo i margini della città in cerca d'un recinto ove chiudersi e accamparsi con esso.

La campagna siciliana è costellata, nelle adiacenze delle città, di recinti del genere. Innalzati, sovrapponendo pietra a pietra, dai primi pastori nomadi dell'isola, e tenuti sempre in ordine, con un ritocco ogni tanto, dai pastori delle gene-

razioni successive, servono ancora oggi di luogo per sostare ai pecorai e caprai delle montagne che scendono, d'autunno, verso i pascoli invernali, o risalgono, la primavera, verso i pascoli estivi. Trovatone uno che non fosse già occupato da qualche altro gregge, e fattovi entrare le bestie, sbarratone alla meglio il varco d'ingresso, scaricato l'asino, acceso un fuoco e mangiato un boccone, Rosario e suo padre non avrebbero avuto che da dormire, fino all'alba. Con in faccia le luci dell'inafferrata città, sarebbe stato un dormire piuttosto spinoso per Rosario. Egli avrebbe sentito che la roccia, sotto la sua schiena, metteva fuori troppe punte tra la polvere dei millenni di sterco da cui era ricoperta. Si sarebbe inoltre accorto di essere ormai troppo cresciuto per continuare a dividere col padre l'unico sacco a pelo di cui disponevano. Ma dopo, e dopo munto il latte, dopo alimentato il fuoco per il formaggio e il fuoco per la ricotta, vi sarebbe stata la città da percorrere su e giù, per strade, per piazze, per gradinate, per ponti, vendendo ricotta della giornata nel sole delle dieci e delle undici, e anche di più tardi, fin nei cortili dipinti di celeste ch'erano sulle pendici con donne che preparavano un nuovo pane o con bambini che preparavano un nuovo aquilone.

Invece il verde plenilunio che si stese quella notte sulla Sicilia e il mare intorno, rompendo l'oscurità in cui Sicilia e mare, e insieme Africa e Andalusia, e Malta, e Grecia, erano stati avvolti per un paio di ore, trovò padre e figlio in cammino col gregge attraverso il deserto altipiano dell'Irminio, una dozzina di chilometri più a nord dei luoghi ove sorge la città di S.

Questo significava ch'essi avevano impiegato il poco tempo di chiarore rimasto loro a scendere da un dirupo di duecento metri, attraversare di sasso in sasso la fumara del Modica, e risalire, per dirigersi dritto sul nord, un altro dirupo di duecento metri. Mai, con una cinquantina di pecore, essi avrebbero potuto scalare quest'altro dirupo senza un po' di luce di crepuscolo o luna. Bisognava che si fossero affacciati ancora di giorno, almeno in un ultimo baluginio, sulle terrazze dell'altipiano; e dunque è da dire ch'essi non avevano assaggiato più altro della città di S., e che le avevano, di punto in bianco, voltato le spalle, che n'erano praticamente fuggiti via, e a precipizio.

Ora la verde luce li disegnava difatti in una fila che pareva proprio correre: il padre in testa, con l'asino carico che gli trottava allato; un po' più indietro un primo gruppetto vaporoso di pecore subito seguito, in un più intenso biancheggiare, dal grosso di loro; e infine il figlio, curvo, le mani in tasca, accompagnato dall'ispida sagoma del cane.

Molti altri scovò il plenilunio, qua e là per la Sicilia, che pure parevano in fuga: uomini a cavallo, e uomini che strisciavano via sulle ginocchia, uomini che camminavano su tegole di tetti in punta di piedi, uomini che si lasciavano scivolare giù dal muro della bianca cinta d'un aranceto, uomini in mezzo a una landa o su una spiaggia che subito affrettavano il passo abbassandosi sugli occhi la visiera, uomini che spiegavano lo scialle fin'allora portato appeso al braccio e vi si incappucciavano, uomini in carretto che fermavano il mulo a sentire da che parte venisse un abbaire di cani, uomini in camion che arrestavano il motore per stare un

momento in ascolto, e uomini anche in barca da pesca che smettevano di remare per guardarsi intorno, uomini anche in un treno dai lumi spenti che si facevano il segno della croce per una riapparizione improvvisa del controllore...

A Contessa Entellina, nell'estremo ponente della Sicilia, si videro d'un tratto un'ombra d'uomo e una di fanciullo alzarsi da un cespuglio e correre in salita verso dov'era un gran folto di noccioli. Un'ombra di donna, nel settentrione del golfo di Milazzo, si staccò da un muretto come se sbucasse di sotto alle sue pietre e cominciò a correre per viottoli fuorimano che si lasciavano sempre più in basso case e mare e lumi posati sul mare. E a Ribera, giù dalle parti di Agrigento, un uomo aiutò una donna a calarsi da una finestra, le buttò due fagotti, la raggiunse, e poi prese per i campi con lei.

Questi ultimi non erano due amanti che tradivano le famiglie rispettive. Erano due sposi in viaggio di nozze. Il padrone della locanda da cui ora filavano via aveva sul registro i loro nomi: Spicuglia Michela maritata in Mancuso quello di lei, e Mancuso Gioachino quello di lui. Il padrone della locanda sapeva anche che c'erano alcune differenze tra i due coniugi: che lei aveva sì e no diciottanni mentre lui aveva compiuto i suoi trentanove; e che lei era d'un posto di mare e vigne, di Mazzara del Vallo, mentre lui faceva il carbonaio nei boschi sopra a Capizzi, sui Monti Nebrodi.

Nessuno invece conosceva le generalità della donna che stava fuggendo da un villaggio del golfo di Milazzo, su nel nord-est dell'isola. Essa non aveva camera in una locanda. Capitata all'imbrunire sulla spiaggia, vestita di verde e arancione, tra le nere barche tirate in secco, non aveva osato passar oltre i crocchi di madri e zie, e di sorelle e cugine, che subito s'erano formati, uno di qua da una prua, uno di là da una poppa, e uno magari su una tolda, su un ponte, o, con sassi nelle mani, dietro al castello dei pali su cui vengono tese le reti. S'era ritirata, con le madri e le zie e le altre che la seguivano a distanza, e s'era nascosta nel buio che scendeva, in mezzo ai fichidindia e ai muretti di pietre che s'ammucchiavano sul declivio alle spalle del villaggio. Lì aveva aspettato che fosse notte, e poi più notte, e un po' più notte, finchè la luna era sorta a illuminare la spiaggia e i vicoli e a farle perdere ogni speranza che avesse potuto riporre in una più profonda notte.

Come a Contessa mostravano di aver perduto la loro i due che correvano, uno adulto e uno marmocchio, verso i noccioli di cui nereggiava il pendio di fronte alla città contadina. « L'hai sentita? » diceva l'adulto. « L'hai sentita? ». Una voce aveva urlato qualcosa nel plenilunio. Era stato dal fondo del vallone, dove l'inerpicata città ha lasciato cadere ogni tanto qualche casolare, uno ogni secolo. E l'adulto, o comunque più alto, trattenne un momento il più piccolo per dirgli tutto il suo pensiero. « Ormai è chiaro che non le passa più », gli disse. « Da tre giorni aspettiamo che le passi, consumiamo le nostre provviste aspettando, e lei è sempre dietro la porta che ci spia e non se ne va nemmeno a letto. Cosa vuoi che le passi se non dorme nemmeno? E' meglio che ci prendiamo la strada tra le gambe e che tu mi dia retta. Il luogo in cui ti condurrò questa volta sarà molto più bello

di quello dell'altra volta, e anzi sarai tu che lo sceglierai su cento e anche mille che ti farò visitare finchè troveremo... ».

Ma di Rosario e suo padre non si sarebbe potuto dire che fuggissero insieme. Soltanto il pastore aveva l'aria di fare una cosa che ritenesse necessario fare. Gli animali lo seguivano con malinconica rassegnazione attraverso un'altra e un'altra delle terrazze di roccia che scintillavano come di occhi o coltelli da ogni loro spigolo; e Rosario lo seguiva quasi allo stesso modo, ignaro allo stesso modo (o non-curante) del pericolo da cui veniva costretto a mettersi in salvo. Egli rimaneva indietro anche dal cane, ogni tanto. Si fermava, e aveva due o tre minuti di sfogo con lagrime che gli inondavano il volto. Si guardava intorno, e piangeva. Poi guardava davanti a sè la figura fuggiasca del padre, e ricominciava a seguirla, riabbassando la testa nell'arruffato rancore per il quale aveva pianto.



DIEGO VALERI

## A POLLINAIRE VIVENTE

Il titolo che André Billy diede al suo saggio del 1923, *Apollinaire vivant*, si è dimostrato, con l'andar del tempo, molto più significativo che al suo primo apparire: quando, trascorsi cinque anni appena dalla morte del poeta, questi pareva sopravvivere soltanto nel pietoso ricordo degli amici e nell'eco delle polemiche letterarie e artistiche del primo novecento. Apollinaire, oggi è vivente per tutto un vasto pubblico colto; vivente come poeta, e basta. A mano a mano che cresce tra lui e noi la distanza, egli si viene spogliando ai nostri occhi di tutto il provvisorio e il posticcio di cui gli piacque, a suo tempo e modo, di rivestirsi, e si fa sempre più simile alla sua propria essenza: nel che consiste, come tutti sanno, la naturale metamorfosi dei poeti genuini, il loro vero divenire. Più propriamente detto: noi abbiamo visto staccarsi e cadere, via via, dalla sua opera tutti quegli aggeggi letterari che il simbolismo e il futurismo e il cubismo, e chi più ne ha più ne metta, vi avevano accumulati sopra ed intorno, e più forte e pura brillare la luce originaria che c'è dentro.

Apollinaire vive ormai fuori della cronaca del suo tempo, e oserei dire, addirittura, fuori del tempo: libero da ogni vincolo di teorie estetiche e poetiche, anche se teorie di sua propria invenzione; sciolto da qualsiasi altro « engagement » che non sia quello della poesia, della sua poesia.

A prova o testimonianza di ciò sta il sempre più diffuso e acuto interesse della critica nei suoi riguardi, e l'amore di quei molti lettori ignoti che con la loro semplice fedeltà hanno procurato al poeta la sorprendente fortuna libraria di cui gode attualmente, consacrandolo davvero e per sempre « vivant ».

Si pensi che nei primi sei mesi di quest'anno '52 sono apparsi a stampa quattro suoi libri inediti; i quali vanno ad aggiungersi alle *Lettres à sa Marraine* (alla madrina di guerra) uscite nel '51, e a *Ombre de mon amour*, uscita nel '47; senza rian dare ai *postuma* minori, disseminati nel periodo tra le due guerre, e senza parlare delle moltiplicate edizioni di *Alcools*, del *Poète assassiné* e di *Calligrammes*. (Nel '47 questi ultimi erano già alla loro ventinovesima ristampa; oggi non so).

E' probabile che tra i nostri lettori ci siano non pochi « affezionati » di Apollinaire, poeta francese, certo, ma, non dimentichiamolo, mezzo-sangue e più che mezzo-cuore italiano: proprio come il suo « contrario » Paul Valéry. Ad essi non dispiacerà di aver qualche informazione sui quattro libri recentissimi cui si accennava.

Di uno di questi, la « commedia paròdica » *Casanova* che il poeta compose tra il '17 e il '18 (poco prima di morire dunque), e di cui si è fatto editore, or ora, Robert Mallet, c'è ben poco da dire. Si tratta di un libretto d'opera buffa, anzi dell'abbozzo di un libretto, che avrebbe dovuto offrire a un musicista qualche spunto o pretesto teatrale. Cosa leggerissima; scritta, come sembra, per gioco, o nell'ingenua speranza di ricavarne qualche pecunia.

E' un episodio dei *Mémoires* casanoviani, tradotto in un'azione comica estremamente esile, e collocato su uno sfondo di carnevale italiano alla Théophile Gautier, con qualche velatura elegiaca alla Verlaine. « *Beau carnaval d'Italie, - Votre riieuse folie - Vient encore nous charmer! - Il faut chanter et s'aimer!* ». (Curioso che il Mallet, nella sua prefazione, ponga la scena a Venezia; mentre l'autore, nella primissima didascalia del suo testo, la pone, senza possibilità di equivoco, in una « Piazza di piccola città italiana »...). Diciamolo francamente: questo *Casanova* poteva benissimo restare dov'era. Ma forse non è male che di un poeta spontaneo e ricco come Apollinaire, si conoscano anche le cose deteriori. E' noto, del resto, che egli, Apollinaire, era d'opinione che « bisogna pubblicar tutto ».

Ben più importante il volume di « inediti » curato da Jeanine Moulin per la bella collezione dei « Textes littéraires français » (Ginevra-Lilla). Non che questi inediti, scovati in lettere private o ripescati in piccole riviste d'altri tempi, aggiungano molto alla vecchia conoscenza e alla giovane gloria del nostro poeta; ma il saggio introduttivo, ricco di notizie rigorosamente appurate e di equilibrati giudizi, è un pregevole tentativo di sistemazione storica del caso Apollinaire, fuor di polemica e senza partito preso. Inoltre: certe frasi del poeta, certi versi inediti, pubblicati qui come « varianti » ma che in realtà corrispondono alle prime stesure, possono essere utilmente confrontati coi testi definitivi.

Nella *Chanson du Mal-aimé*, in una strofetta di cinque versi ottosillabi, è evocata, se ricordate, la favolosa Sacùntala, pallida di lunga attesa, di fedele amore e, adesso, anche di muta felicità per il ritorno del suo sposo regale:

*« L'époux royal de Sacontale  
Las de vaincre se réjouit  
Quand il la retrouva plus pâle  
D'attente et d'amour yeux pâlis  
Caressant sa gazelle mâle... »*

Tutto il potenziale di evidenza e di commozione della soave immagine si addensa, in quel « *pâle d'attente* » e in quel « *d'amour yeux pâlis* »: ripetizione di concetto, stupendamente variata per mezzo di un solo, più preciso, particolare: *occhi impalliditi di amore*. Ebbene, nel primo *état* della *Chanson* non c'era « *pâle d'attente* », ma soltanto « *pâle* », epiteto generico e tutto fisico; e, invece di « *yeux pâlis d'amour* », c'era un troppo realistico e oziosamente esplicativo « *des larmes d'amour yeux pâlis* » (...« *il la retrouva plus pâle - Des larmes d'amour yeux pâlis* »). Io dico che per lavorare così sulla parola, con tale infallibile intuito dell'*unum necessarium*, occorre essere altrettanto grande artista quanto grande poeta.

Il terzo libro di cui darò notizia è *Tendre comme le souvenir*: raccolta di tutte le lettere che Apollinaire scrisse dal fronte di guerra, tra l'aprile del '15 e il settembre del '16, a una giovinetta incontrata una volta in treno e rivista poi soltanto in occasione di una breve licenza invernale.

Madeleine è l'amore di terra lontana; ma un amore che, a poco a poco, accende i sensi, oltre alla fantasia, del povero « soldato da un soldo »; è la bianca fidanzata che gl'ispira, tra le sofferenze della trincea, insieme coi più casti pensieri, le più infocate sognerie erotiche. Apollinaire somiglia qui a un adolescente, anzi a un collegiale, che, mentre si esalta in eroici propositi di purezza e in mistici slanci verso una perfezione ideale, già si sente avvampare da fondi desideri della carne, e cede all'onda delle sensazioni voluttuose, e celebra segrete orge di parole, apprese dai « Classici dell'amore », davanti a una fotografia indagata, frugata con l'occhio alla lente. E' vero però che in questo libro dai molti e contrastanti toni (bellissimo: uno dei pochi epistolari d'amore che si possan leggere senza repugnanza e fastidio, anzi con cordiale simpatia), il tono che finisce a prevalere è quello di una intatta verità sentimentale; ch'è appunto, la verità di fondo dell'uomo e del poeta Apollinaire, a dispetto dei travestimenti ironici e delle speciose retoriche di cui tanto spesso fece uso.

Intercalate alle lettere, il volume porta molte poesie inviate alla dolce Madeleine: alcune entrate poi in *Calligrammes*, altre rimaste fino a oggi sconosciute. Delle quali ultime bisognerebbe parlare con maggiore ampiezza e più meditato giudizio che non sia possibile ora; e sarà dunque per un'altra volta.

Il quarto e, per ora, ultimo tomo della serie 1952 è *Le guetteur mélancolique*: raccolta di cento e più liriche inedite, ritrovate fra le carte del poeta da Jacqueline, la sua vedovella devota, e datate o databili dal 1899 al 1917. Neppur di questo libro, com'è ovvio, si può far discorso all'improvviso; anche su questo gioverà tornare più avanti. Ma una cosa mi par di poter rilevare fin da ora: che, se per le poesie del primo gruppo la datazione 1899 è esatta, Apollinaire fu fin da principio, fin dai suoi diciannove anni, quello stesso che sarà, quindici anni dopo (con più netta fisionomia, s'intende), nella ricordata *Chanson du Mal-aimé*, in *Zone*, nel *Pont Mirabeau*, in *Un oiseau chante*: il poeta delicato e violento, sarcastico e patetico, buffonesco e malinconico, popolaresco e raffinatissimo, sentimentale nel più puro e vario significato della parola, che tutti conosciamo ed amiamo. Del *Guetteur mélancolique* basti per oggi aver fatto questo fuggevole cenno. E poichè un momento fa, abbiamo ricordato per incidenza *Un oiseau chante* che fa parte dei *Calligrammes*, ci sia lecito chiudere la nostra conversazione leggendo quella celebrata canzoncina (stranamente simile a una celeberrima ballata del nostro Poliziano) nella traduzione che ne abbiamo amorosamente tentata. Si fa per portare anche noi la nostra pietruzza al monumento del caro e mezzo nostro Apollinaire:

*Un uccello, non so dove, canta.  
E' la tua anima che ama vegliare  
Tra i soldati da un soldo. Incanta  
I miei orecchi quel suo cantare.*

*Sentilo come tenero chiama  
Dal suo ramo, ora qua ora là.  
Sia domenica o settimana,  
Sia dì o notte, sognare mi fa.*

*Ma che dire di questo uccello  
Per cui si tramutan le cose,  
E l'anima è un canto nell'arboscello,  
E il cuore è il cielo, e il cielo è rose?*

*L'uccello dei soldati è l'amore,  
E l'amor mio è una bella figliola  
Come una rosa: l'uccello cantore  
Per me, per me solo si sgola.*

*Uccello azzurro com'è azzurro il cuore  
Del mio amore dal cuore celeste,  
Ripeti la tua dolce canzone  
Alla mitragliatrice funesta*

*Che all'orizzonte crepita... E adesso  
Vedi le stelle disseminate...  
Amore azzurro come il cuore stesso,  
Così vanno i giorni e le nottate.*

VITTORIO SERENI

## Breve antologia dell'ultimo Saba

Oggi — ma non da oggi soltanto — Saba può mettere in un verso un nome a lui familiare con la certezza che quel nome è familiare al lettore e soprattutto — perchè questo soprattutto conta — che quel nome ha già uno sfondo di per sè ed è per se stesso significante; che ha persino una forza evocativa. Sta in ciò il premio di una lunga fiducia che potè parere un tempo presunzione autobiografica o commovente quanto ingenuo abbandono ai propri oggetti, quando pure non si tratti di persone, e persone vive. Le nomina, e già sappiamo e vediamo:

*La buona, la meravigliosa Lina  
spalanca la finestra perchè veda  
il cielo immenso.*

Di passaggio, senza farsene una mira, o mirando di volta in volta a semplici figure, gli è venuto fatto di abbozzare persino caratteri: com'era fatale che fosse, per uno che nel mettere insieme, lirica su lirica e libro su libro, un canzoniere, s'è disteso in un perpetuo, ininterrotto racconto. Così, se nomina Trieste: detta da lui, introdotta appena nel discorso, è subito veduta panoramica, con quel colore e quella luce, quel certo azzurro che è di Saba e di Saba soltanto.

E' di Saba, fin dai suoi inizi, la facoltà d'aprire uno spazio improvviso e illimitato dietro le quotidiane apparizioni della vita, un'azzurra voragine. Vediamone una prova estrema nella seconda delle « Tre poesie a Linuccia » dalla raccolta *Mediterranee*:

*In fondo all'Adriatico selvaggio  
si apriva un porto alla tua infanzia. Navi  
verso lontano partivano. Bianco,  
in cima al verde sovrastante colle,  
dagli spalti d'antico forte, un fumo  
usciva dopo un lampo e un rombo. Immenso  
l'accoglieva l'azzurro, lo sperdeva  
nella volta celeste. Rispondeva  
guerriera nave al saluto, ancorata  
al largo della tua casa che aveva  
in capo al molo una rosa, la rosa dei venti.  
Era un piccolo porto, era una porta  
aperta ai sogni.*

Anche più di *Mediterranee* l'ultima raccolta di Saba, *Uccelli - Quasi un racconto*, rappresenta lo sbocco e il coronamento di molti motivi che solcano il *Canzo-*

niere. La nuova meraviglia nasce dal veder trasposti, riferiti all'alata genia che il poeta adora, specchiati in favole e in apologhi riproducenti il ritmo e le leggi elementari della vita istintiva, i tumulti e gli allarmi del cuore umano: con un peccato cordoglio che non esclude il sorriso del contemplante. Leggiamo, ad esempio,

#### IL FANCIULLO E L' AVERLA

*S'innamorò un fanciullo d'un'averla.  
Vago del nuovo — interessate udiva  
di lei, dal cacciatore, meraviglie —  
quante promesse fece per averla!*

*L'ebbe; e all'istante l'obliò. La trista,  
nella sua gabbia alla finestra appesa  
piangeva sola e in silenzio del cielo  
lontano irraggiungibile alla vista.*

*Si ricordò di lei solo quel giorno  
che, per noia o malvagio animo, volle  
stringerla in pugno. La quasi rapace  
gli fece male e s'invold. Quel giorno,  
per quel male l'amò senza ritorno.*

C'è distacco e c'è partecipazione. E, presente in ogni sillaba, quel trepidare e abbandonarsi di chi, come offrendo il petto alla ferita d'amore, straziato nel profondo, vada mutando il grido in oppressa delizia. Così, ancora, nei versi di

#### RICHIAMO

*Perchè, gentile creatura, mi strazi?  
Hai tutto, e il tuo richiamo è pianto. Hai gabbia  
spaziosa e pulita che governo  
io stesso all'alba, ogni mattina (a farvi  
il nido un poco maldestro, tu sei  
che scacci adesso l'importuno); a coppia  
le più succose ciliegie; pinolo  
che mi sbricioli, cauta, in mano. Solo  
la metà dei tuoi beni avesse lei  
che ti assomiglia e un poco si lamenta...  
Ma tu, gentile creatura, mi strazi.*

A ogni sua umana stagione Saba ha adeguato con la naturalezza che gli è propria la propria poesia. La maggiore uniformità compositiva, più metrica che verbale, che risale all'epoca della raccolta *Parole* è prima di tutto il segno di una più uniforme — che non significa perciò meno dolorosa e neppure meno intensa — stagione dell'anima. E' in diretta relazione con una uniformità d'ordine psicologico e morale rispetto all'antico tumulto del cuore « dal vivere in due scisso ». Nel raggiunto equilibrio tra cuore e immaginazione, placato o piuttosto assorbito il dualismo che sempre un poco lo accompagnò tra un'eccezionale recettività e un vigoroso impulso d'artefice, le parole, i modi, il verso stesso, intimamente disposto ad accogliere « ombre e sussurri », non meno che a vibrare e a tendersi per uno slancio e

un empito improvviso, non sono gran che mutati; mutata è la vita, o piuttosto lo sguardo che le viene rivolto.

« Trattenerti, volessi anche, non posso » dice, con una stretta, la prima poesia di *Uccelli*. Ma nessuna altra lirica, forse, dell'intero volume, dice meglio di questa che ora leggeremo, la convivenza di cuore fanciullesco e di cuore saggio e veggente che sta alla base di questa tarda e prodigiosa fioritura :

#### MOMENTO

*Gli uccelli alla finestra, le persiane  
socchiuse: un'aria d'infanzia e d'estate  
che mi consola. Veramente ho gli anni  
che so di avere? O solo dieci? A cosa  
mai mi ha servito l'esperienza? A vivere  
pago a piccole cose onde vivevo  
inquieto un tempo.*

Questa insieme goduta e sofferta rappresentazione della vita colta in esistenze inconsapevoli non è senza precedenti in Saba. La capra, ricordate?, nel cui belato egli udiva querelarsi ogni altro male, ogni altra vita. Ma anche più recentemente, in *Ultime cose*, da cui rileggiamo volentieri questi versi :

#### DA QUANDO

*Da quando la mia bocca è quasi muta  
amo le vite che quasi non parlano.  
Un albero; ed appena — sosta dove  
io sosto, la mia via riprende lieto —  
il docile animale che mi segue.  
Al giogo che gli è imposto si rassegna.  
Una supplice occhiata, al più, mi manda.  
Antiche verità, tacendo, insegna.*

Qui, in *Quasi un racconto*, parrebbe un conforto, l'eccezione miracolosa della poesia al buio della vita, allo « stratempo » come Saba altrove disse: tanto miracolosa da costituire, agli occhi del poeta, vergogna. Così nei versi di commiato dal lettore :

*Questo libro che a te dava conforto,  
buon lettore, è vergogna a chi lo crebbe.  
Parlava come un vivo ed era (avrebbe  
dovuto, per decenza, essere) morto.*

In realtà l'incantarsi al mondo degli alati non poteva, in un poeta come Saba, esaurirsi in se stesso. Direi che il massimo di contemplazione felice, non turbata se non per un attimo da un pensiero sottaciuto, stia in questa lirica :

#### PALLA D'ORO

*Con ali tese e il becco aperto a volte  
egli perfino mi sfida... Non vede  
sè come vedo me stesso. Ed in questo  
non vedersi è la sua felicità.*

*Moto perpetuo non si ferma un breve momento. Verdi radicchi, altri uccelli che nutre involontario, il suo panico, sempre ha qualcosa da fare e la cosa che fa lo prende interamente. In canto (sia gioia o pena) in trilli si diffonde. Se Cù lo chiami, il chiamato risponde.*

*Viene lenta la sera. Lentamente tace, si gonfia. Fiducioso al sonno si chiude, e in sè, come una palla d'oro.*

Ma basta che lo sguardo s'addentri tra le gabbie degli ignari a scoprirvi o a fingervi una vicenda di cuore perchè il contemplare risenta delle intermittenze del dolore umano e perchè lo spettacolo ricada in qualche modo col proprio senso sul poeta :

#### DIVERTIMENTO

*Con voi nella mia vecchia casa entrava della fresca natura un soffio. E forza mi fu di separarvi un'altra volta. Suo diritto è covare in pace, e pace tu non le davi, l'inquietavi spesso. Corre assiduo di gabbia in gabbia adesso quel chiamarvi pietoso; e il bene fatto dalle mie mani, come chiaro mostri sol che a te m'avvicini, tu lo pensi un ingiusto castigo, una vendetta.*

*Per divertirti apro una scatoletta musicale. Il dolor del mondo n'esce in un suono così mite che riesce a commuovermi quasi. Ascolti. Un poco tenti imitarla sopraffarla. O i vostri sono cuori volubili e leggeri!*

Forse nel continuo alternarsi e reciproco sovrapporsi dell'antica emozione di guardare e ascoltare e dell'attuale sentimento della vita ch'è in Saba sta il fascino dell'intero libro. I versi che ascolterete ora ne trattengono l'aroma :

#### QUEST'ANNO...

*Quest'anno la partenza delle rondini mi stringerà, per un pensiero, il cuore.*

*Poi stornelli faranno alto clamore sugli alberi al ritrovo del viale XX Settembre. Poi al lungo male dell'inverno compagni avrò qui solo quel pensiero, e sui tetti il bruno passero.*

*Alla mia solitudine le rondini mancheranno, e ai miei dì tardi l'amore.*

FREDI CHIAPPELLI

## La novella del Grasso Legnaiolo

Nella Firenze attiva e curiosa del secondo Quattrocento girò per qualche tempo una storia poco usuale: alcuni artisti ben conosciuti, come Filippo Brunelleschi e Donatello, avevano architettato un trucco per far credere al Grasso Legnaiolo, loro amico, d'essere diventato un'altra persona: e c'erano riusciti. La storia dovè passare di bocca in bocca e fu anche fermata per iscritto; ma rimase facezia o novelletta finchè non attirò l'attenzione di uno scrittore vero, che la trasformò in opera d'arte: un romanzo breve, ma completo, di grande interesse e di lettura piacevolissima.

Questa congettura di tradizione popolare sembra la più ragionevole, ed è certo la più semplice, giacchè lo scrittore medesimo afferma, alla fine del suo racconto, di aver voluto fissare, nella sua piena estensione, anche psicologica, una storia che, fino allora, era stata narrata in modo primitivo.

E d'altra parte è difficile dimostrare in modo sicuro che le altre redazioni scritte della novella non sono anteriori o contemporanee a quella artistica, ma che di quella sono — come criticamente s'inclinerebbe a supporre — rifacimenti o riassunti.

Sappiamo poco o nulla, tanto sul testo quanto sul suo autore, che è anonimo. L'unica attribuzione degna di nota è quella ad Antonio Manetti, che sicuramente fu l'amanuense della redazione artistica. Ma se le notizie sull'autore — che potrebbe chiamarsi il *Maestro del Grasso Legnaiolo* — ci mancano quasi del tutto, l'opera invece ci è pervenuta, e in eccellenti condizioni di testo.

Lo scrittore apre il racconto in un circolo d'uomini dabbene, i quali *avendo cenato lietamente, e sedendosi al fuoco, perchè era di verno, quando in disparte e quando tutti insieme, quivi di varie e piacevoli cose ragionando, conferivano intra loro la maggiore parte dell'arte e professione sua.*

Nel calore della conversazione si profila un personaggio che è assente, Manetto legnaiolo chiamato il Grasso, *piacevolissima persona* — soggiunge l'autore — *come sono la maggiore parte de' grassi.* Sarà lui l'oggetto della burla proposta da Filippo Brunelleschi: *Modo ho pensato, che noi gli faremo credere che fusse diventato un altro e che non fussi più el Grasso legnaiuolo: con un certo ghigno ch'egli avea per natura e per la fidanzanza di sè.*

Il tema dell'inganno non è svolto sulla linea della farsa, e non tende al ridicolo o all'assurdo; non tende neppure a quell'ombreggiatura grottesca del personaggio che ispira le novelle di Calandrino. Tende invece a creare il senso dell'illusione effettiva, e quindi a rappresentare la lotta *interna* del personaggio contro un'evidenza a cui non può credere.

L'autore stesso dice che quel che gli interessava di raccontare erano le cose *state nella mente del Grasso*. Egli perciò sollecita un confronto concreto, su più episodi, fra il senso comune e l'incredibile, mostra quanto piccola un'ombra possa proiettare la realtà quotidiana nel surreale, prova che l'uomo s'inganna da sé: motivi posti senza intellettualismo, anzi figurativamente e affettivamente, da artista; e che escludono il ridicolo, ma non il piccante della maliziosa trama.

La prima azione di Filippo è di trattenere il Grasso a bottega fino a notte, per potere introdursi in casa sua; e si fa raggiungere da un messo mentre è con lui: *qui vi ragionando con lui un pezzo, giunse, come era ordinato, uno fanciullo molto affannato e domandò: Usa qui Filippo di Ser Brunellesco? A cui Filippo, fattosi innanzi, disse: Sono io desso; e che vai tu cercando? Rispose el fanciullo: Se voi siate desso, e' vi conviene venir testè insino a casa vostra. Disse Filippo: Dio m'aiuti! che novelle?*

Il dialogo è vivace, e giunge naturale che il Grasso vi assista convinto, e accetti d'aspettare in bottega semmai Filippo avesse bisogno di lui. Ma l'autore aveva inserito nella scena un gesto del Grasso, che misura delicatamente la sua indole espansiva e la sua presa onesta e diretta sulla realtà: *...ma lui (il Grasso) come ad amico, disse: I' vo' venir con tèco, se bisognassi fare più una cosa che un'altra: questi sono casi che non si vuole risparmiare persona; i' vo' serrare la bottega e vengone.*

*Questi sono casi...* L'abitudinaria mente, l'amor di normalità del Grasso sono messi a prova quando, la sera stessa, tornato a casa, egli trova la porta chiusa.

*... giunto all'uscio, el quale saliva due scaglioni, volle aprire com'egli era usato di fare; e più volte provandosi e non potendo, s'avide che l'uscio era serrato drento. Il perchè, picchiato forte, disse: Chi è su? Apritemi; avisandosi che la madre fussi tornata... Filippo, fattosi in capo di scala, contrafacendo la boce del Grasso che pareva tutto lui, disse: Chi è giù? El Grasso, benchè gli paressi piuttosto la voce d'altri che quella della madre, disse: Io sono el Grasso. Di che Filippo disse: Deh, Matteo, vatti con Dio, ch'io ho briga un mondo... E rivoltosi indietro, finse di dire alla madre: Fate ch'io ceni; egli è due dì che voi dovevate tornare, e tornate anche di notte; et seguitò parecchie parole rimbrotose. Udendo el Grasso colui ch'era in casa così rimbrottare la madre, e parendogli non solamente la sua boce, ma tutti i suoi atti e modi, disse fra sè medesimo: Che vuole dire questo? E' mi pare che costui ch'è su sia me... E sceso e' due scaglioni, e tiratosi indietro per chiamare dalle finestre, vi sopraggiunse, come era ordinato, Donatello intagliatore che era della brigata della cena et amico del Grasso; e giunto a lui, così al barlume, disse: Buona sera Matteo, cerchi tu el Grasso? Poco è che se ne andò in casa. E non si fermò, ma tirò pe' fatti sua. L'automatismo dei gesti del Grasso per aprir la porta è trasformato in sorpresa con un abile effetto narrativo: alla sua chiamata *Chi è su* risponde echeggiando *Chi è giù* una voce simile alla sua, l'ingiunzione è respinta su di lui in pieno. E quel che dà corpo al racconto sono gesti, scorci, luci: i due scalini davanti all'uscio, il farsi in capo di scala di Filippo, il tirarsi indietro del Grasso per chiamare dalle finestre, il passare di Donatello nel barlume. Del resto, lo stesso ritardo del Grasso sugli avvenimenti è stabilito e segnato nel racconto da un tono, cioè la commise-*

razione di Filippo: *Deh, Matteo...*; e poi aggravato dal velocissimo tempo della battuta di Donatello.

La scena dell'arresto per i debiti di Matteo, oltre ad allargare la confusione del personaggio, serve ad esprimere in immagini fisiche la vanità della sua resistenza.

*El Grasso rivoltosi a costui che 'l faceva pigliare, e pontando e' piè innanzi, gli disse: Che i' ho a fare teco, che tu mi fai pigliare? Dì che mi lascino; tu m'hai colto in iscambio... E volle cominciare a dare loro, come quello ch'era grande e di buona forza; ma e' gli presono di subito le braccia.*

Sono i soli particolari di violenza che si trovano nel racconto; e se si confrontano con la scena farsesca di Filippo che scaccia il Grasso col bastone (come la dà un'altra versione della novella) se ne apprezza la gentilezza. E vanno messi in rilievo l'effetto di sforzo e l'efficacia descrittiva di *pontare* per *puntare*, come la connotazione di velleità interdotta che esprime la locuzione modale *volle cominciare a dare*, o l'effetto d'impaccio che risulta dall'aver messo in inciso la nota plastica *era grande e di buona forza*. Intanto il personaggio è preso materialmente e gettato in prigione per i debiti del presunto Matteo; e qui è davvero aggredito dal dubbio, non più dalla sorpresa; e tuttavia ancora in forma pratica: *El Grasso, coricatosi in quella proda et entrato in questo pensiero, diceva da sè a sè: Che debb'io fare s'io sono diventato Matteo?*

Nel lungo indugio che l'autore si concede a questo punto, trattenendo il Grasso in prigione, sorgono e si svolgono variazioni gustose sul tema del giuoco fra apparenze e buon senso e sui modi della convinzione irreali. Queste variazioni sono anche ornamentali: mentre contribuiscono ad affondare il personaggio nel suo stato di perplessità (fra l'amaro persuadersi e l'accigliata renitenza a confessarlo) permettono un largo distendersi ai liberi colori della fantasia. Assistiamo così, per esempio, a quell'esercizio delizioso di dialogo verbale e fisionomico insieme che è la visita di Giovanni Rucellai alla prigione; oppure al discorso dilettevolmente culturale che il prigioniero sapientone (il quale ha capita la burla e ci si diverte) tiene al Grasso atterrito, su le metamorfosi di Atteone, di Apuleio, dei compagni d'Ulisse.

Ormai il Grasso è trascinato senza più resistenza dall'inganno, e non rimane altro che fargli spontaneamente confessare la sua pretesa trasformazione. Il racconto è gradatamente arrivato alla sua fase davvero metafisica: convinto e costretto, anche se non confesso, l'uomo ha accettato di rinunciare alla propria personalità e di rispondere all'ambiente fittizio che gli è stato imposto. Quando il notaio chiama: *Qual'è Matteo? El Grasso, fattosi innanzi, disse: Eccomi messere.*

Parentele imprevedute gli piombano addosso: due fratelli mai visti che lo vanno a liberare e gli rimproverano un passato che non è suo ma che non può smentire. Si fa appello a dei sentimenti d'affetto che non ha, ma che è tenuto ad avere, per la madre *ch'è vecchia e cagionevole a quel modo*; all'ossequio religioso per un prete che è chiamato dai cosiddetti fratelli e che in buona fede va a persuaderlo di confessarsi Matteo. L'arte del narratore, anche nello sviluppo estremo del tema, mantiene la continuità concreta del racconto con gli intensi, rapidi tocchi che le son cari: vedete per esempio l'uscita dalla prigione, a buio, del Grasso con i pseudo fratelli: *...mentrechè andavano insieme, così, dolcemente, non con quella rigidità che*

feciono alla prigione, e' l'andavano riprendendo per la via e raggiuagliavallo del dispiacere che n'avea preso sua madre...

*Così, dolcemente*: una tale variazione di tono non appartiene per nulla alla cronistoria del fatto, è puro moto di fantasia, concreto e autentico racconto. Oppure ricordate i gesti delle varie scene, sottolineati affettivamente, con vero gusto; quelli del prete, per esempio: ... lo prese per la mano e disse: *Matteo, i' sono venuto per istarmi un poco teco; e puosesi a sedere al fuoco e tirosselo con la mano così allato in su una seggioletta*; o alla fine: *uno di quei fratelli gli puose un grosso d'ariento in mano per fare più credibile la cosa... El prete aperse la mano, strinse, e preso comiato da loro, se ne tornò alla chiesa.*

Ma un diletto speciale si distingue nella sottigliezza con cui è seguita la riluttanza del Grasso a confessare. C'è l'accento burbero, offuscato, della confusione (*Dice Giovanni, guardandolo in viso continovamente, tenendo con fatica le risa: Chi se' tu, chi io ho a dire che mandi per lui?... Disse el Grasso: Non vi curate, e' basta dirgli così*); c'è l'accento dell'esitazione e del nervosismo amareggiato (*sono venuti qua a me due fratelli di Matteo, di questo Matteo in cui scambio io ci sono: come ho io a dire? — e guardava in viso el giudice*); quello della renitenza puramente verbale, in quanto coi fatti egli ha già accettato (*e' prometteva loro non tenere più simili modi; et a quella parte d'aver loro detto d'essere el Grasso, non rispondeva, ma metteva tempo in mezzo*); fino all'assordata passività, sotto l'arringa del prete (*Orsù, Matteo, disposti d'essere uomo e non bestia, e lascia andare queste frascherie; che Grasso o non Grasso?... E guardavalo in viso dolcemente*); e si giunge così alfine alla resa (*pure, malvolentieri, gliel consentì*).

Una volta ottenuta la confessione, il garbuglio degli avvenimenti diventa una ridda: il Grasso, addormentato con un sonnifero, viene riportato a casa; la sua bottega è messa in subbuglio per confonderlo; Filippo gli vuol far credere che una simile avventura è capitata contemporaneamente anche allo stesso Matteo; i discorsi, le invenzioni, le illazioni, gli argomenti s'innalzano e piovono come fuochi artificiali.

E tardi e cupamente il Grasso — tornata la madre dalla campagna — percepisce la piccola verità: nessun dramma e nessun prodigio: una burla.

Ma con quale quieta apertura l'artista risolve questo scuro finale! Umiliato, il Grasso decide di partire: e va lontano, in un paese allora esotico e suggestivo, dal nome sonoro: in Ungheria, fra personaggi sognati: l'Imperatore, lo Spano, i maggiori baroni del mondo. Gettatosi nel lavoro, divenuto ricco, e tornato, da turista, a Firenze, vi ritrova quel ghigno di Filippo da cui aveva preso inizio il racconto: *Filippo motteggiava quand'egli era con lui, e diceva: Io sapevo insino allora ch'io t'avevo a fare ricco...*

Ritornato con eleganza al sorriso con cui aveva cominciato a narrare, quasi fosse davvero una futile beffa, lo scrittore ne ha compiuta anche la fine cornice. E non è solo disinvoltura, la sua: poichè citando, con meticolosità sorprendente, nome e cognome di ben otto persone che conobbero e raccolsero quella storia, l'autore oblia nella lista il nome suo proprio; e ci consegna la sua geniale operetta con quest'ultimo, tacito insegnamento.

## Clemens Brentano e gli animali

Di Clemens Brentano — il fratello di Bettina, nato nel 1778 e morto nel 1842 — in Italia, nonostante il bel libro di Lionello Vincenzi, si sa poco. L'opera sua non è felice a leggersi: per la lunghezza dei romanzi (il *Godwi*, *La fondazione di Praga* ecc.), per la sciatteria frequente dello stile sia in prosa che in poesia (ma una scelta severa delle poesie, specie di quelle dal profondo afflato religioso, tradotte bene nella nostra lingua, sarebbe una sorpresa), e soprattutto per la mescolanza spesso inestricabile di tratti bellissimi con pagine oscure o fiacche. Si sa in Italia che, come il nome dice, Clemens Brentano aveva nelle vene sangue italiano: suo padre, il commerciante Antonio Brentano, si trasferì, giovane, da Tremezzo, non lontano da Como, sulle rive del Reno e sposò Maximiliane von Laroche, donna di grande bellezza per la quale si accese anche Goethe proprio nei mesi in cui scriveva il *Werther*, e figlia a sua volta di una romanziera di grido del '700, Sophie Gutermann, l'amica di Wieland. Clemens Brentano non venne mai in Italia, ma dovè conoscere la nostra lingua se in dialetto napoletano lesse fin da ragazzo *Lo cunto de li cunti* di G. B. Basile e le fiabe di Carlo Gozzi. Appunto nelle fiabe — nelle cosiddette piccole e grandi fiabe italiane, ricalcate come argomento su quelle del Basile, nelle fiabe del Reno — Clemens Brentano raggiunse l'apice della sua arte. E questo — anche se i dotti lo ammettono — poco è noto, non soltanto in Italia ma anche in Germania. La ragione è che, pur nelle fiabe, bisogna avere la pazienza e il coraggio di districare, in mezzo a una selva selvaggia di cose troppo lunghe e complicate e anche noiose, l'apparizione improvvisa di pagine di straordinaria bellezza e fantasia poetica. E' poi un fatto singolare che nelle fiabe siano proprio gli animali, e certi animali piccoli e gentili — gli uccelli, la cicogna, i piccoli topi bianchi ecc., non gli animali classici della violenza o della furberia: il leone, la tigre, la volpe — ad accendere di un estro leggero e felicissimo la fantasia di Clemens Brentano. La spiegazione di tutto è forse qui: che una vita dolorosa e disordinata come quella del Brentano (sfortunatissimo nell'amore, si vide morire l'uno dopo l'altro tre figlioletti e poi ebbe una seconda moglie, che divorziò e finì suicida; sfortunato anche nella carriera letteraria, dato che le sue cose migliori uscirono dopo la morte; dilaniato da profondi contrasti, fra l'altro da una sensualità rovente e una aspirazione sincera alla fede che solo da ultimo lo portò alla conversione), una vita simile poteva trovare il suo rifugio soltanto nella fiaba e, nelle fiabe, soprattutto nel regno degli animali, di quegli umili gentili animali che, con la loro posizione mediana fra natura e spirito, con quel tanto di anima e di intelligenza che

il poeta poteva attribuire loro nei limiti garbati dell'umorismo e coi segni luminosi della poesia, offersero il cammino più semplice, la soluzione più agile al passaggio più difficile, al problema che fu sempre in cima ai pensieri di tutti i romantici: « l'unità fra spirito e natura ».

Ma qui, nel breve spazio di cui disponiamo, si vuol dare soprattutto le prove della straordinaria bellezza di alcuni passi delle fiabe. Ecco, in quella del *Maestro Klopstock e i suoi cinque figli*, il momento in cui i cinque figliuoli, dopo che il padre li ha inviati per un anno a correre le vie del mondo dietro i più strani mestieri, sono tornati a casa, ma solo il quinto, di nome Trilltrall, è povero e malvestito. Il suo mestiere è stato davvero il più strano: ha voluto seguire gli uccelli nel bosco e, facendosi scolaro di un singolare eremita, imparare « la loro lingua », i loro costumi, il loro modo di vivere, di sentire e di esprimersi.

« L'abito stracciato, i capelli lunghi, l'aspetto selvaggio, le unghie terrose, Trilltrall non diceva altre parole che: "ss, ss, silenzio, state a sentire", mettendosi il dito sulla bocca. Aspettava dal mondo degli uccelli una risposta, dalla quale dipenderà tutta la sua vita. Vedendolo vestito a quel modo, e con quei gesti misteriosi, il padre aveva detto: "Lasciatelo stare, è diventato un povero pazzo". Ma quando, avuta la risposta di un uccello e rientrato con un salto di gioia dentro la casa, egli cominciò a parlare della sua vita, tutti rimasero a bocca aperta:

*« E seguendo il canto degli uccelli andai sempre più dentro la profonda profonda foresta e più alte le rocce, tanto più alta sentivo la voce che mi chiamava e più forte diventava la mia vocazione, perchè gli uccelli trillavano e trallerellavano sempre più vivamente e così alla fine arrivai in un posto tutto solitario e silenzioso; e lì c'era una roccia alta e una bella sorgente e una radura piena d'erba molto piacevole a vedersi, e tutto intorno stavano altissime querce, faggi, betulle, tigli, abeti e pini, tutti mischiati; e poichè era già sera e il sole al tramonto, io mi misi a sedere su un tronco di quercia di fronte alla roccia e tirai fuori dalla tasca un pezzo di pane, l'ultimo che mi era rimasto di quello che voi, padre, avevate dato a ognuno di noi. Ora ecco che all'improvviso vennero a schiere, volando da tutte le parti, una quantità meravigliosa di uccelli e presero possesso dei grandi alberi e cominciarono a cantare un tale trillio e trallerallio che si sarebbe dovuto pensare che tutte le piccole foglie cantassero anche loro in tutti gli alberi intorno. Ma all'improvviso sorse, in mezzo a quelle voci, un fischio altissimo e tutti a un tratto stettero silenziosi come se il fischiettare fosse stato, a loro tutti, tagliato all'improvviso, davanti al becco, da un coltello acuto, proprio allo stesso modo quando tu, carissimo babbo, con la tua bacchetta di maestro battevi sul tavolo e gridavi: silentium! Ed ecco che allora uno solo degli uccelli cominciò a cinguettare e tutti gli altri fischiavano insieme; ma non alla rinfusa, sì invece tutti tenendo benissimo il tempo e, secondo le diverse voci, cantavano la melodia del canto della sera: Nun ruhen alle Wälder (Adesso riposano tutte le selve). Al che io fui preso dal più grande stupore e alla fine cominciai a fischiare insieme con loro. Poi..., cantato che ebbero l'ultimo verso, stettero tutti un paio di minuti zitti come se pregassero per loro stessi; e poi di nuovo ci fu uno*

*strano cinguettio alto e confuso, come se gli uccelli si augurassero l'un l'altro buona notte, e alla fine, staccandosi, volarono via sui diversi alberi, ai loro nidi... » ».*

Vi meravigliate della bellezza di questo brano? Del senso di poesia che lo anima, da capo a fondo, senza poter togliere o cambiare una parola? Non è tutto qui: c'è di meglio. Ma per questa volta dobbiamo lasciare i lettori con la bocca asciutta e passiamo invece alla prima fiaba del Reno, a quella del mulinaio Radlauf, nel momento in cui il principe Mauseohr, preso in mano il suo libro dell'ABC, s'avvia verso Magonza.

*« Camminò tutta la notte attraverso un bosco fitto e poichè verso il mattino arrivò su un prato dove passava un ruscello, si sdraiò per dormire un poco sull'erba alta. Ma aveva appena dormito qualche momento che fu svegliato da un grande schiamazzo; si guardò intorno e vide una cicogna (attenti al nome: « der Storch » in tedesco è maschile) che con le sue lunghe lunghe gambe veniva marciando sul prato e dietro di lei andavano molti, molti bambini che si mettevano in cerchio intorno alla cicogna e recitavano la loro lezione. Il maestro Cicogna gridava: " A-B: ab, B-A: ba, ABBA ", e così via; i bambini ripetevano sempre lo stesso verso dietro il maestro e se qualcuno non rispondeva a dovere, subito il signor Cicogna gli dava una buona beccata col suo becco sicchè tutti gridavano forte. Il principe Mauseohr si divertiva molto a questo spettacolo, e quando anche lui si mise a ridere, subito i bambini risero anche loro; sicchè il signor Cicogna si arrabbiò proprio molto e dava di gran beccate sugli scolari, e allora i bambini cominciarono tutti a gridare: " Là c'è uno che ci fa ridere ". Allora il signor Cicogna corse così presto contro il principe Mauseohr che inciampò su di lui e gli cadde addosso; al che i bambini risero anche più forte e per questo il maestro Cicogna diventò tanto di cattivo umore che cominciò a squittare con gran forza e stava per dare un buon colpo col suo becco perfino al principe Mauseohr; ma questi fu pronto a presentargli il libro dell'ABC dove era la figura di una grande cicogna, e quando il signor maestro Gambalunga vide il suo ritratto, fu preso dal più grande stupore e fece i salti più matti di allegrezza intorno al principe Mauseohr. " Signor Cicogna ", disse allora Mauseohr, " non siate in collera con me se prima mi sono messo a ridere, una piccola erba mi aveva fatto il solletico al naso, e io vi voglio dare in dono il mio abbaco dove voi siete ritratto in maniera così bella ". Il maestro Cicogna fu molto lieto di questo e diede vacanza ai bambini i quali non se lo fecero dire due volte e, appena capito, se la diedero a gambe, allegri e festosi, dentro la foresta ».*

Così, dalla fantasia leggera e quasi volante degli uccelli che cantano il canto della sera come se fosse una preghiera, siam passati a quest'altra fantasia, dove l'ala dell'invenzione s'accoppia con la ironia, per l'acutezza dello sguardo che Brentano sapeva gettare anche sugli aspetti della realtà e sui moti dell'anima. Ironia e fantasia, volo della creatrice fantasia e insieme spiragli di allegra, benevola, realistica satira. Poche volte la prosa tedesca è stata così felice in invenzione e precisione.



## L'INDICATORE LIBRARIO

### **Wystan Hugh Auden e la sua poesia**

Carlo Izzo, traduttore della poesia di Wystan Hugh Auden uscita in un bel volume di Guanda (il sottotitolo è *La poesia dell'età dell'angoscia*), preoccupato dell'interpretazione di un certo verso, ne chiese notizia per iscritto al poeta. Il verso, tradotto letteralmente, suonava così: « Seguire come un maialino primo nato la brezza deliziosa ». Secondo la consuetudine del poeta, il traduttore, alle prese con un'immagine piuttosto bizzarra, aveva ragione di supporre irta di significati. Ricevette invece una cartolina con una risposta deliziosa: « E perchè no? Perchè non dovrebbe seguire la brezza? ». Vedi, conclude l'Izzo, l'importanza del « nonsense » nella poesia e nello spirito inglese.

Un'altra volta, al poeta Spender, che lo narra nei suoi ricordi, l'Auden ricordò che « l'arte nasce dall'umiliazione ». Lo Spender aggiunge che non si capacitava come facesse, allora, l'Auden a fare la sua poesia.

Un uomo, dunque, d'un brillante ed estroso carattere e di un imperioso ingegno col quale ha soggiogato, tra l'altro, i poeti suoi contemporanei. Ma anche una poesia che, a differenza di quella di Eliot alla quale si collega largamente, si direbbe piuttosto voluta che ispirata, se non gli si accreditasse per autentica l'ispirazione dei contenuti umanitari sentiti tra la Cina, l'Inghilterra e la Spagna antifranchista con una larga e democratica visione di carattere anglosassone. Una visione, cioè, non priva, in ultima analisi, di quella imperiale coscienza che è disposta a pericolare oggi per la sicurezza di domani quantunque espressa in termini d'interesse generale e umanitario. Questo, a

proposito della poesia dell'Auden, va detto; sarebbe un peccato non dirlo da buoni italiani. Va detto che la materia umanitaria sincera e pesante, ma d'altra parte insicura, e l'intelletto largo, volitivo e fantastico dell'Auden, gli hanno concesso una poesia accampata tra una selva di concetti che egli sa stupendamente accostare in modo da farne derivare lo « choc » intensissimo dell'interesse poetico. Ma va anche aggiunto che il sistema troppo bene organizzato ed uniforme non lascia respiro, ed alla fine stanca come il lampeggiare continuo delle ruote di un tranvai su una rotaia umida: non è la scintilla necessaria al punto giusto: è un inconveniente. Parti intensissime come la *Collana di sonetti della Ricerca* e quella *In tempo di guerra* hanno certamente un valore di più alta commozione.

Pensiamo all'Auden e alla sua poesia con una ammirazione che suscita dei mediterranei risentimenti. Per questo troviamo che è necessario di leggerlo, e non solo perchè v'è assolutamente della poesia. Ma perchè il suo caratteristico impegno può valere a farci sentire la piena legittimità di una poesia mediterranea come noi possiamo sentirla, nella nostra attuale posizione nel mondo, noi che sappiamo la solitudine dell'uomo, ed una povertà che l'Auden può difficilmente concepire: da cui una poesia molto più spoglia, dritta, lineare.

C. BE.

### **« Gli antichi Italici » di Giacomo Devoto**

Degli antichi popoli che vissero sulla penisola italiana e che Roma assoggettò lungo due secoli di asperre lotte, poco ci è tramandato; e si può dire che il mistero non

avvolge solo gli Etruschi, ma anche i popoli Italici. Le testimonianze vive di loro si riducono a poche decine di iscrizioni più le tavole iguvine, a qualche toponimo e ai resti degli scavi. La storiografia romana, parziale e tendenziosa, ne ha ignorato la vita e la storia, con il consueto procedimento di chi vuole distruggere l'autonomia di un popolo. Ricostruire quindi la storia degli Italici, il loro frazionarsi lungo la Penisola, il loro stabilirsi in nuove sedi, e la loro organizzazione statale, materiale e culturale, è problema di estrema delicatezza oltre che di consumata perizia storica, filologica, linguistica e archeologica. Giacomo Devoto, ristampando con rifacimenti e ampliamenti il suo libro del 1929, *Gli antichi Italici* (Vallecchi, 1952), e giovandosi per la parte storica delle pagine del suo allievo Michele Polignano, ci ha dato un quadro completo e moderno della storia degli Italici. Problematico come ogni opera del Devoto, estremamente chiaro e preciso, il libro segue i Protoitalici dalle loro prime penetrazioni nella Penisola, fissando i punti di passaggio e le loro sedi primitive. Secondo l'indirizzo degli studi più recenti l'autore estende il significato di Protoitalici a tutte le popolazioni indoeuropee succedute alle latine, disegnando la larga rete di penetrazione protoitalica in gran parte della Penisola. Importante è il valore di questa penetrazione che non si arresta né al Lazio, né all'Etruria, dove anzi si deve proprio al contatto dei Protoitalici con i preesistenti abitanti appenninici, il sorgere della civiltà etrusca. La parte centrale dell'opera è dedicata alla cultura e organizzazione statale e sociale degli Italici. Anche qui Devoto chiarisce i problemi di fondo, precisa le difficoltà e apre la possibilità a ulteriore approfondimento. I rapporti fra cultura italica, etrusca e greca, il suo vario differenziarsi secondo le regioni e i popoli e di conseguenza l'esame dei suoi aspetti caratteristici, la valorizzazione della genuinità dell'arte italica, e soprattutto della grande cultura osca, presentano un panorama schiarito e sgombrato per proseguire spediti anche con la scarsità del materiale a disposizione. L'ultima parte storica è un'avvincente esposizione della lotta degli Italici contro i Romani, e in seguito del loro assorbimento. Ci presenta la nazione italica da un punto di vista non romano, con la sua primitiva disunione, che man mano cederà a una coscienza nazionale unitaria, troppo tarda ormai e senza direzione politica. E ciò li perderà.

In un'opera di questo genere è necessario non temere postulazioni e ipotesi; tuttavia il Devoto si tiene prudente, e più spesso espone i problemi. E parlare degli Etruschi o degli Italici vuol dire a ogni risoluzione affrontare nuovi problemi; così non è mai troppa la prudenza quando si tratti del contributo dei Protoitalici al sorgere della civiltà etrusca, come se questi, perchè indoeuropei, avessero acceso la creatrice scintilla.

P. P.

## Il Pascoli latino

Non c'è, diciamolo subito anche se il dirlo possa sembrare superfluo, un Pascoli latino diverso da quello italiano.

Ogni poeta vero è naturalmente « uno », per eccellenza e quasi per antonomasia; e non può dunque mutar tempore di sentimento e di fantasia, non può mutare stile, per il fatto che adoperi ora una ora l'altra lingua. (Ammesso, ovviamente, che delle due o più lingue che adopera abbia la conoscenza intima e assoluta che condiziona la espressione poetica). Quel che resterà immutato, nel mutar della « lingua », sarà il suo « linguaggio », cioè la facoltà e il modo, ch'ebbe in dono nascendo, di mettere nella parola la sua anima e di ricreare, così, la parola secondo l'anima sua.

Per il Pascoli c'è anche da dire (come per certi poeti latini del nostro Rinascimento: si pensi al Pontano) che l'antica lingua di Roma, posseduta e assimilata al pari di quella materna, è appena « un'altra lingua ».

E', piuttosto e semplicemente, un italiano arcaico: al quale egli si sente legato da una tradizione letteraria stupendamente continua attraverso due millenni di storia. (Quella tradizione per cui Virgilio, nel pensiero di Dante, è « nostra maggior musa »). Non per nulla, pubblicando nel 1911 l'*Hymnus in Romam* accompagnato dalla traduzione in endecasillabi italiani, egli dichiarava di aver composto il suo *carmen* « latina lingua tum vetere tum recenti », cioè in latino sia antico e sia moderno, cioè in latino e in italiano. E' noto, del resto, che il Pascoli italiano e quello latino apparvero ad un tempo, e si svilupparono parallelamente. Il gruppo originario di *Myricae* è del 1890, il libretto del 1892; tra l'uno e l'altro sta il *Vejanus*, primo dei poemetti latini, premiato alla gara di Amsterdam del

1891. Poi, per tutta la non lunga vita ch'ebbe in sorte, il poeta attese ai suoi due lavori, ch'erano un lavoro solo; e quando la morte lo colse, il 6 aprile del 1912, da poco aveva pubblicato i *Poemi Italici* (*Paulo Ucello, Rossini, Tolstoi*) e inviato ad Amsterdam quella *Thallusa* alla quale i giudici olandesi conferirono ancora un primo premio, protestando inoltre di non poter immaginare nulla di più bello: « *nihil prae-stantius* ».

Senonchè, mentre la poesia italiana faceva il suo glorioso, pur se contrastato, cammino alla luce del sole, quella latina rimaneva nell'ombra, moveva lenta per l'ombra, agitando, come la pallida Pomponia Grecina nel labirinto delle catacombe, la sua dubitante lucerna. Ad onta dei premi, riportati quasi ogni anno, e delle traduzioni apparse di quando in quando (due del poeta stesso: l'*Inno a Roma* sopra ricordato e l'*Inno a Torino*, che subito seguì, in quello stesso anno 1911), i *Carmina* non eran noti che a pochi specialisti, e celebrati, o anche condannati, da molti solo per sentito dire. (Son cose che succedono, si sa). Mancava una raccolta accessibile a tutti, e che offrisse ai lettori ancor memori del latino liceale l'ausilio di una traduzione completa e, quanto possibile, fedele.

Ebbene: la raccolta ora c'è, prodotta dall'amorosa cura di Manara Valgimigli, l'umanista principe che tutti sanno, nella collezione dei « *Classici Moderni* » di Arnoldo Mondadori. Il Valgimigli ha chiamato a collaborare, per le traduzioni e per le note, una schiera illustre di filologi e di poeti (meglio quando ha potuto por la mano su qualche filologo-poeta), e ha trovato in un giovane latinista, Marino Barchiesi, il prezioso assistente, o segretario di redazione, che proprio ci voleva, ch'era assolutamente necessario, per condurre a compimento la difficile impresa. Ecco dunque il nitido volume dei *Carmina* aperto sulla nostra scrivania; ed ecco il Pascoli latino avviato, finalmente, a quarant'anni dalla scomparsa dell'uomo, al suo giusto destino.

Non un poeta nuovo, come si accennava; non un Pascoli diverso da quello che tutti conoscono attraverso l'opera italiana; anzi il medesimissimo delle *Myricae* e dei *Poemetti* e dei *Canti di Castelvecchio* e dei *Conviviali*. Riconoscere questa medesimezza, direi ch'è il primo motivo di ammirazione e di gioia per chi legge i *Carmina*; e subito dopo,

il considerare come in una lingua di salda e ferma struttura sintattica, e in una metrica rigorosa e non più istintiva, quali sono la lingua e la metrica latina, egli abbia saputo insinuare le cadenze melodiche (oserei dire le cantilene), e le spezzature di ritmo, e le combinazioni armoniche, e fin le dissonanze, e fin le onomatopée, e fin le esitazioni e i mancamenti di voce improvvisi, che caratterizzano la sua poesia italiana.

Fu già notato che certi temi e certe figure, non solo passano dall'una all'altra poesia, ma trovano la loro forma più felice e più pura proprio nell'elaborazione latina, sia essa precedente o seguente a quella italiana.

L'esempio di Fídile, che vien prima della Rosa dei *Poemetti* (e dopo la Reginella delle *Myricae*: « *non trasandata ti credè per vero - la cara madre...* »), esempio indicato da Alberto Mocchino venticinque e più anni fa, mi pare sempre valido e anzi suscettibile di approfondimento.

Fídile è una personcina perfetta, una creatura tutta viva e, senza alcun sospetto di sentimentalismo, commovente; e il finale del « suo » poemetto segna, se ben vedo, uno dei più alti raggiungimenti del poeta bilingue. La contadinella, ch'è orfana di madre e porta sulle spalle tutto il peso di una casa piena di bambini, ha recitato il rosario delle sue pene al buon padrone, il poeta Orazio, venuto in villa dopo lunga assenza; e ora gli confida che vorrebbe fare un solenne sacrificio agli dèi, ma non può, impedita dalla povertà grande. Orazio la consola e la rassicura: a stornare ogni male dal campo, dalla casa e dalla stalla basterà un semplice gesto della fanciulla; basterà che, al nascere della luna, essa apra e levi le mani al cielo... La fanciulla se ne torna alla fattoria, è già presso alla casa che risuona di pianti infantili; e il padrone-poeta, che l'ha seguita con lo sguardo, la vede stagliata nella nivea luce della luna che sorge:

« *Tum vates...*

*aspicit ex nivea manifestam lucè puellam...*

*Illa manus intenta tenet, tenet ora sub auris  
suscipiens fustum palmis et fronte nitorem ».*

(Ella sta immota, con le mani e la fronte levate al cielo; nelle palme e sulla fronte accogliendo il diffuso chiarore).

Nel primo canto della *Sementa*, Rosa si presenterà in un atteggiamento simile a questo. È alla finestra, sul far del giorno, un

giorno un po' nebuloso; e si pettina i biondi capelli, e leva il viso incontro al sole:

*Rosa si ravviava al davanzale:  
or luce or ombra si sentia sul viso,  
ché il sol montando per il cielo a scale*

*appariva e spariva all'improvviso.*

Bello. Ma quella candidissima ingenuità, quella credulità infantile che danno tanto rilievo e incanto poetico al gesto e alla figura della piccola massaia Fídile, qui non ci sono più. E neppure c'è più quella sua asprezza bellezza di frutto della terra (« *Os pallet, qualis drupae sit pallor olivae...* »); essa è divenuta, ora, Rosa « dalle bianche braccia », « la verginella dai capelli d'oro »: è caduta, purtroppo, in letteratura. (Allo stesso modo la descrizione del podere, e della vita che vi si conduce, passando dal poemetto latino a quello italiano perde un poco di freschezza, di vigore, e cala verso il didascalico, quando non vi precipiti dentro addirittura).

Importante sottolineare la frequente somiglianza dei temi, nei *Carmina* e nelle poesie italiane; ma anche più importante avvertire che « uno » è il modo come il poeta assume ed elabora quei temi, siano « romani » o « cristiani » o « georgici » (tutte specificazioni esterne). Mi pare, infatti, che davanti alla poesia degli antichi il Pascoli si ponga nella

identica situazione e disposizione d'animo che davanti a quella dei moderni (Dante, Ariosto, Shelley, Hugo, Carducci...), o davanti (ciò che più conta) alla stessa realtà naturale. I *Poemi conviviali* già ci avevano dato chiaro indizio di ciò; ma ora, nei *Carmina* vediamo meglio, ci assicuriamo di aver veduto giusto. Alla base c'è quella incrollabile certezza del Pascoli, quel suo articolo di fede, che « la poesia consiste nella visione di un particolare dentro e fuori di noi », un particolare « nel quale (son sempre parole sue) è, come in una cellula speciale, l'esplosione poetica delle cose ». Così in Catullo, in Orazio, in Virgilio egli cerca assiduamente qualche « particolare » che gli offra un punto d'incontro con essi, sul terreno della comune esperienza poetica e umana; e per tal via, trova spesso il modo di restituire quelle sacre ombre alla loro verità individuale, più semplicemente alla vita. Abolita ogni distanza, nonchè differenza, di epoche storiche, il dolente e sorridente Catullo, il lucido e bonario Orazio, l'estatico e già cristiano Virgilio tornano a vivere, in luce di presente e di sempre, coi loro drammi personali, fatti, per virtù di poesia, universali. Non altrimenti il poeta dei *Canti di Castelvecchio* coglieva il mistero di tutta la vita nel silenzioso aprirsi e chiudersi di un gelsomino notturno.

DIEGO VALERI

## RASSEGNA DI POESIA

Se ci si prendesse il gusto di confrontare il bilancio della poesia dalla fine della guerra ad oggi risulterebbero deluse dallo stato di fatto le speranze che su essa erano state concepite? Sappiamo che è una domanda indiscreta e noi meno di tutti, normalmente, ci sentiremmo disposti ad accoglierla. Ma nell'iniziare una breve e rapida rassegna chiunque si sentirebbe in dovere di accennare almeno allo spirito con cui essa viene redatta. Non è, diciamolo subito, uno spirito di confronto tra speranze, voti, immagini precostituite e risultanze concrete; bensì un proposito, il più umile possibile, di registrazione e di illustrazione. La tendenza, del resto, a formulare speranze e a lavorare intorno al fantasma di una poesia futura sembra essersi ormai assopito da un pezzo,

poco essendo stata aiutata dai principali interessati, vale a dire — se non sbaglio — dai poeti stessi. Proposte, invece, se n'erano udite; e molte e da varie parti e di vario contenuto: da quella riguardante l'avvento d'una poesia decisamente corale all'altra che presagiva il trionfo di forme più aperte e distese e, insieme, di opere dalla struttura più organica e compatta: poema e poemetto, racconti in versi eccetera. Aspirazioni ed esortazioni del genere nascono di solito da un errore di prospettiva, dall'umana illusione di una realtà che a partire da un dato momento s'imponga e ne superi un'altra, preesistente e ritenuta ormai sterile. Facile è dimenticare che tali contrapposte realtà, generalmente fabbricate mediante una somma di dati astratti o ancora astratti, poco hanno

a vedere con le singole realtà del lavoro poetico, specie di quello che si svolge in silenzio seppure parallelamente alla più rumorosa formulazione delle ipotesi e degli auspici. I quali, non c'è dubbio, hanno determinato in parte, per un certo tratto, l'atmosfera generale fino a costituire un punto di riferimento costante — magari sottinteso in taluni dei più refrattari — nella valutazione delle opere apparse in questi anni. A tutti noi è accaduto di limitare anche inconsapevolmente la valutazione d'un libro alla parte istintiva del consenso, per il resto rimpiangendo l'assenza d'un « di più » o d'un « diverso » che noi stessi — nel caso dei più cauti — non avremmo saputo precisare. Di qui il senso, una volta spentasi o di molto attenuatasi quella che altro non era se non una forma d'attesa, d'aver perso ogni punto di riferimento e ogni metro comparativo. Di qui anche un certo grado d'indifferenza o rapido oblio, in confronto con stagioni passate; e lo smarrito senso della relazione tra un libro e l'altro, quasi ognuno passasse isolato con un suo destino già concluso, ucciso dall'eventuale elogio non meno che dal più opaco silenzio. E' probabile in tal caso che l'attenzione del lettore si fermi più volentieri sull'opera di Dino Campana definitivamente raccolta, riordinata e documentata, grazie al molto amore di Enrico Falqui, per conto dell'editore Vallecchi: che abbia insomma il sopravvento lo spirito della revisione o della meditata rilettura. « Cercavo armonizzare dei colori, delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi ». Proprio questa frase di Campana, questa apparentemente non impegnativa definizione dell'opera sua, riporta la fiducia sul destino, imponderabile, sul peso che un'opera assume quando ha varcato il limite della comunicazione, rispetto alla realtà originariamente perseguita dal suo stesso autore. Ci convince sempre più ad attenerci al concreto, a ciò che è stato fatto o si va facendo: all'apporto che il poeta tra gli altri reca al formarsi d'una realtà piuttosto che al suo ossequio o al suo operare in esecuzione d'una realtà da noi supposta già bell'e formata che aspetti solo d'essere espressa. Mi pare che un tale atteggiamento possa ancora permettere quel rapporto di confidenza del quale un libro, un libro di versi in particolare, ha sempre bisogno. Confidenza in questo caso significa abolizione della fretta a collocare tutto in panorama e delle delimitazioni artificiose tra un ieri supposto e un domani presunto. Libri che la meritano non ne sono mancati nel

corso di questi ultimi mesi, opere che per forza propria suggeriscono una novità, il senso d'un'atmosfera almeno parzialmente mutata; che non sopportano l'applicazione degli schemi correnti e proporgono, ognuno per conto proprio, una direzione insolita. E' il caso del volume *Poesie* di Aldo Borlenghi e della raccolta delle liriche di Giorgio Bassani, *Un'altra libertà*, entrambi apparsi nella collezione mondadoriana dello « Specchio ». La stessa collezione ci ha offerto, col volume *Natura morta*, il meglio, dopo un lungo silenzio, del lavoro di un anziano della poesia, Corrado Pavolini; e, più recentemente, il secondo libro di Davide Maria Turolto: *Udii una voce*, con prefazione di Giuseppe Ungaretti. Nè vanno taciuti la *Preghiera di Primo Inverno* di Adriano Grande, nelle edizioni Ubaldini di Roma; e, nelle edizioni triestine del « Fiordaliso », il *Canzoniere perduto* di Paolo Bernobini, meritevole d'una particolare segnalazione del Premio « San Babila » di quest'anno.

\* \* \*

Non che sia già il caso di parlare d'un divorzio in atto tra poesia e grande editore; ma è un fatto che da qualche tempo a questa parte sembra rinascere il gusto delle edizioni poco meno che clandestine e in pochi esemplari. Nè è da escludere che ciò sia in relazione con uno stato d'animo degli autori stessi, abbastanza disincantati per non preferire all'interesse d'un pubblico vasto per mera ipotesi e distratto in realtà l'attenzione sicura d'una cerchia d'amici, ivi compreso l'amico segreto o insospettato. (Ci dicono, ad esempio, che Luigi Fallacara ha stampato una scelta delle poesie da lui scritte a partire dal 1929 e che vi ha aggiunto un certo numero d'inediti. Pare che non sia facile trovarne copia in libreria e dunque limitiamoci, per ora, alla segnalazione). Di questo ritorno alla clandestinità parrebbe giovare la poesia per ritrovare quella fiducia e quel calore che l'ambiente e le condizioni generali non sembrano concederle. Leggete le parole agli amici che Leonardo Sinisgalli premette ai versi di *Vigna vecchia*, nella ormai benemerita ma scarsamente diffusa collana poetica della milanese « Meridiana », e ne avrete l'esplicita conferma: « Questi pochi versi vogliono significare che io sono qui ancora tra voi. In questi ultimi anni di peregrinazioni ho potuto ritrovare miracolosamente qualche parola che vi reca ora il mio ricordo e il mio saluto ». Se questo li-

bretto faccia volume per sè avendo dunque una propria organicità o se valga piuttosto come una raccolta occasionale con valore d'assaggio rispetto a cose future è fatto che vedremo col tempo. Il primo contatto ci riporta ai *Campi Elisi* e anche più indietro: alla scheiwilleriana « plaquette » delle *18 Poesie*. E qui sarà bene ricordare come la comparsa di quel primo volume sinisgalliano abbia acceso di colpo a suo tempo, tra i giovani, un nuovo discorso sulla poesia a conforto di alcune inclinazioni e aspirazioni che stentavano a definirsi; come abbia offerto un punto di riferimento nello stabilire la natura di inclinazioni affatto diverse. Questa *Vigna vecchia* non sembra avere probabilità di trovare oggi lo stesso destino: non per proprio difetto, sibbene per il modo mutato dell'attenzione. Ci fu un tempo — e fu, tra altre cose, il tempo di *18 Poesie* e di *Campi Elisi* — in cui il discorso della poesia parve coinvolgere tutto del poeta: sentimenti e moralità, posizioni e direzioni umane, sguardo sul mondo. Coinvolgere, credo, non significa ignorare o prescindere. Oggi — non è rimpianto ma semplice constatazione — il discorso tende in primo luogo all'accertamento (così sta scritto da varie parti) di valori spirituali prima ancora che di valori estetici. E' un'affermazione almeno arrischiata e può parere un nonsenso. Di fatto è l'espressione, sommaria ma indicativa, d'uno stato d'animo. Non diversamente la questione dev'essersi dibattuta a suo tempo in taluni spiriti tra il ricordo più o meno operante d'un Gozzano e il lavoro in sviluppo d'un Rebora, poniamo, o d'uno Jahier. In questo senso, vien voglia di dire, la scommessa è aperta: tra il poeta e la sua stessa sfiducia, tra la fedeltà del poeta a se stesso e l'inquietudine di taluni lettori esigenti e di altri molti, avventati. Di Sinisgalli va detto che ha superato da tempo la fase sperimentale, non cessando perciò di essere per istinto uno sperimentatore, un esposto alla fermentazione del caso: o piuttosto un suscitatore nascosto di quella fermentazione, ch'egli favorisce con mezzi sottilmente razionali badando a non disperderne il calore originario se prima non ne abbia cavato ogni possibilità illuminante. Gli affetti, per se stessi semplici e limitati, vivono nella sua poesia a seconda del livello di compiutezza entro cui la sua specifica operazione di artista si consuma. Diversamente, si direbbe quasi che nemmeno le preesistono. Sinisgalli può muovere oggi da simboli sta-

bili e definiti, ricchi d'un loro passato: l'Ade, l'Eliso, i morti lucani; esporli alla fortuna, al vento di successive stagioni, liete o grame, lasciando che maturino il loro ulteriore destino. Non mi pare che costituisca più scandalo o eccezione nemmeno rispetto a se stesso, impegnato com'è con l'opera sull'arco più lungo del tempo: in un cimento che è ormai quello del durare e del resistere e non più del sollecitare ed essere sollecitati se non nella misura entro cui ciò è naturale alla poesia, per sua intima forza.

Inquieto nel fondo, e altrettanto estraneo alle forme generiche e correnti di inquietudine, è il libro di Piero Bigongiari, anch'esso recentemente uscito nella collezione della « Meridiana ». Più decisamente che con la precedente *Figlia di Babilonia* propone al nostro interesse la propria figura di poeta. *Rogo* è un libro complesso e direi quasi insidioso, che non si legge subito con agio. Ci affronta con l'istanza d'un'opera in sè conclusa senza valersi di precedenti prossimi o sapientemente dosati nel tempo. A prima vista potrebbe parere condizionato a un'atmosfera bene individuata, esposta all'insofferenza consueta ai nostri giorni. In realtà Bigongiari si salva dall'usura e dall'abuso quanto più sembra non avvertirli. Di fronte alle linee stabilite e più evidenti della poesia che altri tende a considerare cosa ormai di ieri, egli agisce come di fronte a premesse da approfondire o ad un processo appena iniziato. I molti echi da cui le sue pagine sono solcate vanno colti in una vicenda di suggestione letteraria divenuta fantasma di vita e come tali lungi dall'essere appagata od esausta; tentata e ritentata, colta perduta ripresa, sottoposta a confronti, contaminazioni ed estenuazioni, quasi che prima di abbandonarla il poeta voglia esprimerne tutte le possibilità vitali. Si tratta d'un eccesso di credito a miti che è facile dire giovanili? In ogni caso non si tratta d'un gusto fermo e nemmeno si tratta d'un fatto di gusto. E' il modo con cui Bigongiari s'è assunta la sua parte di rischio.

\* \* \*

È uscito di recente presso l'editore De Luca di Roma un libretto di versi: le *Stanze della Funicolare* di Giorgio Caproni. Ecco, per una volta tanto, che il dovere della cronaca non contrasta la libertà della scelta. All'opera appunto di Caproni è andato il Premio « Versilia » per la poesia nel più vasto ambito del recente premio « Viareggio ». E se

non è il caso di prestare troppa attenzione ai Premi in fatto di indicazioni e valutazioni è anche vero che l'assegnazione del Premio « Versilia » ha posto in luce un poeta il cui lavoro — oggetto sin qui di calda simpatia da parte di pochi — meritava di raggiungere una più vasta cerchia di lettori. La prima raccolta di Caproni: *Come un'allegoria* risale al 1936. Poi vennero *Ballo a Fontanigorda* del 1937, *Finzioni* del '41 e infine, edita da Vallecchi, *Cronistoria*, del '43. Appunto da *Cronistoria*, dalla poesia « Anniversario » in essa contenuta, leggiamo questo attacco:

*La strada come spera a un'apertura  
improvvisa sull'agro! Un corollario  
d'armoniosi bicikli sull'erbura  
suburbana diparte — al solitario  
petto rimuove l'ansante frescura  
delle giovani bocche. Anniversario  
di pena!...*

Gli attacchi, in forma esclamativa o interrogativa, quasi a proporre un tema da svolgere insieme, o anche solo come un'abbandonata affermazione iniziale, sembravano costituire la sigla più appariscente della poesia di Caproni. Che si svolgeva e dilatava come per una piena musicale senza dar tempo, a volte, di fissarne il senso. Rievocativa e dolente, ma era la musica a suggerirlo più che le singole parole: una sorta di musica livellatrice, entro cui il gorgo delle cose e dei sentimenti non di rado stentava a comporsi. Facile in questo, come in altri casi e analoghi, che il lettore si fissi al dato tecnico, al peso e alla stranezza di certe parole in posizione di rima, di rima a volte astrusa, alla struttura dissimulata di sonetto (con molte assonanze là dove la rima proprio non stava) e insomma al dissidio tra la musicale rapina e l'argine d'una forma esterna e un tantino voluta e programmatica.

L'interesse comunque, fin dai risultati migliori di *Cronistoria*, andava alla convivenza, nel breve spazio d'un verso come nel coincidere di due parole in rima, tra un'inclinazione popolaresca e un'inclinazione culta, per dirla in termini alquanto provvisori. E più al rapporto tra le due, affrontato con audacia, oltre le preoccupazioni del gusto. Un

esempio, ormai da queste *Stanze della Funicolare*:

*Amore mio, nei vapori d'un bar  
all'alba, amore mio che inverno  
lungo e che brivido attenderti! Qua  
dove il marmo nel sangue è gelo, e sa  
di rinfresco anche l'occhio, ora nell'ermo  
rumore oltre la brina io quale tram  
odo, che apre e richiude in eterno  
le deserte sue porte?...*

La ricerca non è nuova, direi che è uno dei punti fondamentali su cui opera il lavoro poetico di questi anni. Il nome di Montale qui è d'obbligo; ma ricorderei due vecchi versi di Gatto:

*e l'improvvisa eternità dei treni  
che curvano la notte, una ringhiera...*

Solo che proprio questa specifica volontà di riscattare il quotidiano e occasionale, di un'assunzione e d'un potenziamento del quotidiano e vissuto mediante il semplice contatto col tessuto musicale che distingue questa poesia, è da Caproni particolarmente ed esplicitamente perseguito, è centrale — mi sembra — rispetto a ogni altra direzione della sua opera.

Due sono le composizioni che in queste *Stanze* testimoniano del lavoro in progresso di Giorgio Caproni, proprio quelle che a prima vista parrebbero comportare i maggiori pericoli: *Le Biciclette* e le *Stanze della Funicolare* propriamente dette, che hanno poi dato il titolo al volume. In esse Caproni s'è liberato e illimpidito senza perdere nulla dell'urgenza e del fervore precedenti: ciò che prima traboccava dai suoi pseudo-sonetti si svolge ora e si distende dall'una all'altra di queste pseudo-stanze. E qui le citazioni purtroppo — ce ne sarebbero tante da fare! — diventano impossibili. Quel che colpisce — almeno questo ci sia dato d'anticipare sulla presa di contatto col volume da parte dei singoli lettori — è un bel grado di dote inventiva, una ormai sicura capacità d'individuare la situazione lirica, nel quotidiano appunto, senza esaurirla nella annotazione. Il grado d'inventività determina la situazione lirica e la musica fa il resto, dilatando sensazioni fugaci e ricordi brevi all'organicità d'un mondo.

VITTORIO SERENI

# ROMANZI E RACCONTI ITALIANI

## «I racconti» di Moravia

Questo grosso volume di quasi 700 pagine (edizione Bompiani) non raccoglie, come annunciava la fascetta editoriale, «tutti» i racconti di Alberto Moravia, ma soltanto una larga antologia. Meglio, del resto; anche perchè la scelta è stata fatta con onestà, e fedeltà, e documenta perfettamente dell'opera dello scrittore in questo suo venticinquennio di lavoro.

Un lavoro, occorre dire subito, quant'altri mai unitario dal punto di vista dello stile; con appena un più di acerbità e di durezza, le pagine di *Cortigiana stanca* del '27 corrispondono a quelle de *L'ufficiale inglese* del '48. Certo nel Moravia di allora si poteva notare una più palese dipendenza dal gusto del tempo; nella sua cultura, già autentica, rimanevano anche residui del romanzesco cinematografico, o della minore letteratura passionale europea, una letteratura di «interni» vagamente suggestionata dall'esperienza espressionista; e c'era in lui un moralismo più acre e più forte, pieno di disprezzo, cauterizzante. E' improbabile che, a quel tempo, lo scrittore si sarebbe contentato di rispondere, a una condanna «morale» della sua opera, che egli fotografa la realtà, e che la letteratura viene «dopo» la società. Vent'anni fa nelle sue pagine non c'era il minimo sospetto di complicità verso i suoi personaggi, c'era soltanto acredine, giudizio, e un sarcasmo cupo, che alimentava un gusto del macabro. Poi sono passate molte esperienze, il surrealismo, la prosa d'arte, il dopoguerra, il declinare dei valori morali nella società. Nelle pagine di Moravia è entrato il chiaroscuro, una morbidezza più ricca: più che denuncia, è spesso un bordone. *L'ufficiale inglese*, del 1948, il periodo, presso a poco, della *Romana*, è il frutto più felice di questa nuova vena, e probabilmente è il racconto più bello che Moravia abbia mai scritto.

Fanno blocco a sè, tra i due estremi, i racconti de *L'imbroglione*: *L'avarò*, *La provinciale*, *L'architetto*, *L'imbroglione*, sono tra i racconti più significativi e, secondo me, tra i più riusciti: l'acre vena corrosiva de *Gli indifferenti* ha lasciato luogo ad un moralismo aperto e disteso, un po' turgido com'è sempre la pagina di Moravia, ma risolto

e pacificato in un complessa sensualità. «Imbroglione» è parola tipicamente moraviana. In un saggio estremamente penetrante dedicato al Boccaccio, Moravia definiva acutamente la natura dell'«inganno» come rivale dell'ingegno sull'irrazionale e come un compiacimento di natura contemplativa. Nell'«imbroglione» entrano invece elementi moralistici; il giuoco e la libertà inventiva in apparenza predominanti sono in realtà soggiogati dall'intricata rete delle inibizioni, dei rimorsi e di un'oscura coscienza morale; nell'imbroglione c'è una compiacenza del male che non esclude tuttavia l'esitazione, l'assenza della felicità e l'oscura presenza di una coscienza inquieta. L'imbroglione è cioè un frutto della società moderna, e in certo senso, benchè appaia prescindere del tutto, è la remota esperienza di una crisi religiosa profonda. Nei racconti di Moravia, e anche qui contro quel che sembrerebbe a prima vista, non è mai in primo piano la vicenda, l'intreccio, quanto il personaggio: e in un modo o in un altro, i personaggi moraviani sono sempre ingombrati dalla loro coscienza. Si leggano, per esempio, due racconti non molto celebrati a mio parere ingiustamente: *L'avventura* e *Serata di Don Giovanni*. Il primo è una serie di colpi di scena, di fughe, di ritrovamenti, di nascondigli, di tesori perduti e recuperati, sul gusto, sembrerebbe, di un racconto tre o quattrocentesco; eppure alla fine si scopre che il tema del racconto non è l'avventura, ma il fascino ambiguo, il mistero, di un'avventuriera. E il secondo, bellissimo, allucinante paesaggio di donne, di situazioni di affastellati amori attraverso il quale passa il Don Giovanni, ingannatore e vittima al tempo stesso, che tiene in pugno le fila di tanti destini femminili un po' per intraprendenza e molto per pigrizia, per quieto vivere, per lassismo e pietà. Mai forse come in questo paradossale e finissimo racconto il Moravia è andato così vicino alla definizione dell'arte sua.

## «Una manciata di more» di Ignazio Silone

*Una manciata di more* (Milano, Mondadori) è il primo romanzo che Ignazio Silone pubblica dopo il suo ritorno in Italia

dall'esilio. Ma direi che non è necessario insistere su questo motivo di « novità ». Beninteso, da *Il seme sotto la neve* (che era del '40, l'ultimo dei romanzi « in esilio ») c'è, mi pare, una differenza apprezzabile nella scrittura; mentre là il Silone era sempre più fabuloso e ragionato, e indulgeva a una fantasia cupa venata di bagliori espressionisti, qui c'è uno stile più asciutto e misurato, di un'intensità, se mai, in direzione lirica, tendenzialmente verghiano. Tuttavia queste osservazioni rimangono approssimazioni imprecise e sempre secondarie. In realtà, sin dai suoi inizi, il Silone è stato scrittore da leggersi sempre in chiave politica, e anche in questo romanzo rimane coerente a se stesso. Questa fondamentale coerenza è una nota di maggior rilievo di tutte le osservazioni di dettaglio che si potrebbero aggiungere. I racconti del Silone si sono sempre richiamati, piuttosto che al nostro sentimento estetico, a una complessa e particolarissima « moralità » in cui sentimenti etici, certezze politiche, suggestioni religiose prendono a poco a poco forza fantastica e si avvicinano alla poesia. Sono opere che hanno sempre bisogno di una partecipazione sentimentale, autobiografica, che contengono, più che un messaggio, un appello.

Sono perciò opere il cui destino è legato alla polemica. E preciserei che tale destino polemico lo portano con sé, queste pagine, sin dal loro concepimento. Le vicende, i personaggi, persino i paesaggi sono nati nella fantasia stessa dell'autore come fatti polemici, come una testimonianza diretta, aggressiva, di una condanna alla società. Direi che raramente, e per eccezione, essi riescono a essere liberi; sono invece continuamente legati al « processo » che l'autore celebra dalla prima all'ultima parola del suo racconto. La prosa del Silone è nodosa, grave, intimamente lenta, e percorsa tutta, inscindibilmente, da un umorismo tetro e cupo, di tipo giudiziario, processuale. E l'unità del romanzo (che pure è romanzo vero, d'intreccio, e capace di tener desta sempre l'attenzione del lettore) è data più che dalla vicenda, secondo me, da questo sentimento extraletterario, e profondo, che si ha da un capo all'altro del libro: che cioè uomini e cose nella loro miseria, nella loro lotta e nella loro protesta appartengono tutti ad un medesimo destino, che è poi il nostro destino.

Questo è, a mio parere, il modo di leggere il nuovo racconto di Ignazio Silone. Il

romanzo di Silone è romanzo di personaggi, di struttura tradizionalmente naturalistica, ma i temi suggeriti da ogni personaggio non sono temi veristici o figurativi, o stilistici, o semplicemente morali. Sono temi profondamente popolari, musicali, religiosi, che si concludono in un'immediata e quasi corale socialità. Nella loro genuinità sono, propriamente, leggende. In queste « leggende » riescono a fondersi elementi diversi, i motivi tradizionali quasi di folklore politico che sono nativi in Silone, e quel tipo di suggestione riflessa, sentenziosa, culturalistica, che gli è propria. Martino, cui i padroni, per rivalsa di una sua protesta, hanno letto in piazza le lettere della fidanzata, e hanno scoperto, violentandolo, il pudore profondo dei semplici. Il padre di Stella, ebreo, che in punto di morte chiede un sacerdote cattolico, che gli parli della carità e della comune figliolanza degli uomini. La storia di Cosimo e di Caterina, forse le pagine più belle di tutto il libro, due vecchi contadini perduti nel fondo della valle; e Cosimo ha salvato l'anima quando non ha ammazzato il padrone che pure gli ha tolto con un sopruso il suo unico campicello; e Caterina ha corso il rischio, prima, di andare in prigione e, poi, di avere una medaglia perchè ha dato pane e asilo a un prigioniero inglese che scappava per la montagna e che per lei era soltanto un povero figlio di mamma che aveva fame. E infine la tromba di Lazzaro, misteriosa tromba che suona per chiamare a raccolta i cafoni dell'intera valle quando è l'ora della riscossa, e misteriosamente scompare quando gli sbirri la cercano, segreta e irrimediabile come la libertà.

Sono queste « leggende », soprattutto, che riverberano in tutto il libro la loro misteriosa forza di poesia.

### **« La scuola dei ladri » di Libero Bigiaretti**

La vera natura di Libero Bigiaretti rimane quella di un saggista lirico. Per arrivare alla narrativa, al romanzo, Bigiaretti ha scelto la via difficile, che è quella di non sacrificare la sua natura a beneficio dei fatti da raccontare. Dire se riuscirà non è ancora compito del critico. Al quale non rimane che da osservare due cose a questo proposito: una, che il Bigiaretti sinora non ha scritto nessun libro « definitivo », ma sempre quasi l'abbozzo e la preparazione di un'opera succes-

siva, o dell'opera che verrà; due, che intanto questa sua fedeltà ai suoi veri motivi è un esempio notevole, e raro, di onestà letteraria.

L'anno scorso il Bigiaretti pubblicò *Carlone*, un libro in apparenza molto lontano dalla sua opera, e del quale fu osservato giustamente che, più che di un romanzo, si trattava di un canovaccio, una trama, lineare, cronistica, assente ogni trascrizione letteraria, in certo senso a due sole dimensioni. Fu il libro dello scrittore che più di ogni altro meritò quella nota di « esercizio » cui ho accennato. Oggi, i tre racconti de *La scuola dei ladri* editi dal Garzanti, mostrano di aver messo a frutto anche quell'esperienza, e sono esempi di un narrare più articolato e ricco, sostenuto tuttavia dal vigore degli avvenimenti e delle figure.

Il Bigiaretti, poi, è arrivato a scrivere una prosa molto vicina alla comune prosa di tutta la narrativa diremo romana (in contrapposizione alla narrativa lirica e disperata di Pavese e Vittorini): una prosa povera di colore e aliena dai compiacimenti musicali, largamente ragionativa e dimostrativa, sintatticamente chiara e ricca; in apparenza distaccata dai suoi oggetti ma in realtà estremamente duttile, attenta, « lavorabile ». A questa prosa egli porta in proprio, appena avvertibile, una lontana risonanza lirica, un che di inquietudine e di mestizia, che gli sono propri. In tal modo il suo lavoro di narratore è esercitato su di un terreno comune e con un margine personale molto sottile, anche se netto, e, devo ripetere, autentico.

In base a questo criterio di lettura, quindi, sarà abbastanza naturale che, dei tre racconti che compongono il volume, io preferisca, contrariamente al giudizio dei più, il terzo, « Leontina ». D'accordo che *La scuola dei ladri* (che dà il titolo a tutto il libro) è dei tre il racconto più elaborato e fine, dove la prosa è più fluida e fertile d'invenzioni, dove l'ambiente dei ragazzi del Colosseo e la piccola malavita che alimen-

tano è intravista con verità (un esatto realismo che non esclude una certa pietà). Ma nel corso della lettura si ha continuamente l'impressione di ritrovare cose già note, casi e figure in qualche modo già conosciute altrove. L'eco del Moravia (un Moravia ritrascritto e addolcito attraverso i film di Castellani) è molto forte, e quando si stempera nelle belle pagine dei rapporti con la fidanzatina Linda e sua madre, ecco che sopravviene l'eco, mi pare proprio, del Pratolini.

Il racconto di Leontina invece mi sembra il più personale e mi sembra anche un bel racconto. Lento a mettersi in azione, un po' macchinoso nella struttura, riesce a darci senza dubbio più di uno spiraglio di verità sul torbido inverno romano del '43-'44: Roma, il coprifuoco, il piccolo lavoro clandestino, il modo irreali, fantomatico, con cui si vedevano « quelli dell'altra parte », quella voglia indistinta, nel mezzo della lotta, di non interrompere i rapporti umani, di inventare sempre un discorso d'amore; tutto questo è detto bene nel racconto di Leontina. (Leontina è un personaggio che piacerebbe, e non a caso, ad Alvaro; che è scrittore che consuona assai bene con quella segreta natura lirica del Bigiaretti). In più c'è il personaggio che dice « io » — chiaramente autobiografico —, un intellettuale che, lavorando nella resistenza coi comunisti, non si sente ancora comunista compiuto, « uomo nuovo »; e anche quel suo « distinguo » ostinato e incerto al tempo stesso tra militante e no, tra gregario e no, è visto con molta giustezza. Insomma, io non so se questa sia la via maestra per il Bigiaretti nel suo lungo itinerario verso il romanzo; ma è certo che questo racconto è, per ora, tra le sue cose migliori. E proprio perchè non è soltanto un racconto, ma ha conservato un margine di segreto e d'ombra, quel margine proprio delle testimonianze, delle autobiografie, della cronaca rivissuta nella memoria, della ricerca inquieta di una difficile moralità.

GENO PAMPALONI

## LETTERATURA FRANCESE

Continuiamo col giuoco della memoria, aiutati d'altronde da un gruppo di libri che ci prospettano la ripresa e l'esame di un tempo più ricco e più felice per la letteratura. Naturalmente il primo posto è occupato dalle *Oeuvres complètes* di Raymond Radiguet, raccolte in un grosso e lussuoso volume del Grasset. In realtà la definizione di « complete » è esatta fino a un certo punto perchè in questo volume mancano le prime poesie del Radiguet apparse sulla rivista *Sic*, il lavoro teatrale scritto in collaborazione con Cocteau, *Le Gendarme incompris*, ma ad ogni modo le grosse tappe sono tutte segnate e il lettore può seguire l'evoluzione curiosa di questo curiosissimo scrittore attraverso *Le Diable au corps*, *Le Bal du comte d'Orgel*, *Les Jours en feu* con l'appendice della commedia in due atti, *Les Pélicans*, di altre poesie, di un racconto, *Denise*, dei frammenti raccolti a suo tempo da uno studioso del R., Henri Massis, di qualche pagina di diario e infine di due note critiche in cui lo scrittore rendeva omaggio a Cocteau.

Anche se in questi trent'anni molte posizioni critiche sono state chiarite e sistemate, il problema centrale rimane, come del resto avviene sempre quando si tratti d'inventori e non soltanto di cronisti o di addomesticati lettori del proprio tempo. Quindi l'iniziativa dell'editore di offrirci in un volume solo l'opera completa di questo scrittore dalla volontà classica va molto lodata, soprattutto va considerata come un segno che finalmente Radiguet esce dall'aria ambigua dello scandalo (di cui egli è stato responsabile fino a un certo punto mentre le accuse più gravi potrebbero essere giustamente mosse al suo « inventore », il Cocteau, il quale si è servito anche del caso Radiguet per giocare, per tenere viva l'attenzione del suo pubblico). La nuova edizione risponde a una esigenza dei nuovi lettori: con questo non si intende dire affatto che l'opera del Radiguet vada studiata al di fuori e al di sopra del suo tempo, si vuol raccomandare soltanto di non spostare il movimento stesso dell'equilibrio per farne o un caso di grazia divina o al contrario un fenomeno di moda pura.

Radiguet, Giraudoux, Drieu La Rochelle, Céline: possiamo scrivere di seguito tutti questi nomi sollecitati dai bollettini biblio-

grafici. Il professor Laurent Le Sage pubblica i *Contes du matin* (ed. Gallimard) di Jean Giraudoux. Si tratta di una dozzina di racconti, apparsi sul « *Matin* » e su « *Paris-Journal* » fra il 1908 e 1912: si tratta, dunque, di un'immagine ben particolare del Giraudoux e la ragione del « giornale » serve a spiegarci la qualità e il tipo di questa prosa. Si tratta di esercitazioni e raramente un lettore avvertito potrebbe risentire in queste pagine così chiaramente obbligate un suono, una inflessione, un termine che lascino pensare al Giraudoux che è venuto dopo o magari allo scrittore degli stessi anni, dico quello delle *Provinciales* (1909). In questi mesi è apparso in libreria anche un altro volumetto del G., *Visitations* (sempre Grasset): è una conferenza che lo scrittore tenne in Svizzera nel 1942 e qui siamo trasferiti su un altro piano dell'opera, è il teatro che viene studiato, non solo il teatro realizzato sulle scene ma proprio quei motivi profondi e quasi fuori del tempo sfruttabile che hanno portato il Giraudoux al lavoro che lo ha reso più famoso. Chi volesse fare il punto su Giraudoux, aiutandosi con questi due volumetti marginali e riportandosi alle cose migliori del narratore e dello scrittore di teatro, non dovrebbe dimenticare un volumetto apparso nella bella collana delle Editions du Seuil, il *Giraudoux par lui-même* di Christian Marker. Siamo di fronte alla testimonianza di un giovane, di uno che ha cominciato a conoscere il Giraudoux alla fine della sua carriera, quindi al di fuori dell'atmosfera del tempo e senza nessuna influenza d'ambiente: probabilmente il libretto potrà suscitare qualche diffidenza fra gli amici, fra i compagni del G. ma il volumetto non solo offre delle ragioni accettabili ma è, secondo me, la riprova che neppure Giraudoux è uno scrittore legato alla storia di una stagione e ha tutte le carte in regola per vivere da solo e libero.

Di Drieu non si sono fatte fino ad oggi ristampe, se parliamo di lui lo facciamo dopo la lettura di un bel saggio dovuto a Pierre Andreu, *Drieu, Témoin et Visionnaire* (editore Grasset). E' inutile avvertire che il saggio dell'Andreu era in qualche modo atteso; fra tutte le figure da riscoprire nel libro dell'altro dopoguerra, non c'è dubbio che quella del disgraziato direttore della *Nouvelle Revue Française* degli anni tedeschi resta

la più viva, quella dotata di maggiore intelligenza. Quindi non occorre neppure essere profeti per capire che i prossimi mesi ci daranno altre testimonianze e magari — chissà — la ripresa di tutte le sue opere o almeno di quelle più significative. Intanto chi non conoscesse Drieu o avesse bisogno di restituirsi una memoria critica sicura si legga il bel saggio che Marcel Thiébaud gli ha dedicato sulla *Revue de Paris* dell'agosto. Il Thiébaud ci dà un bel ritratto di questo spirito difficile e insoddisfatto e tenta di mettere in luce le ragioni per cui Drieu ha sempre preferito perdersi e quelle per cui non è riuscito a definire la sua opera in un libro veramente chiuso. Pacificati gli animi, passato il tempo delle passioni crudeli, anche l'immagine di Drieu ha diritto di tornare fra noi, non foss'altro per l'esempio indiretto che si può ricavare dalla sua storia di intelligenza abusata e sacrificata: non foss'altro... ma ci sono libri come *Gilles*, come *Mesure de la France* che forse hanno guadagnato qualcosa col tempo.

Un altro scrittore, di un'altra generazione, e che ha avuto il suo periodo di gloria fra il trenta e il trentacinque, L. F. Céline, tenta di rifarsi un nome dopo un periodo molto torbido e non sempre lodevole, dovuto alle passioni degli anni di guerra. Qui non si tratta di resurrezione, si tratta di un ritorno dall'esilio (il Céline è stato nascosto per molti anni in Danimarca per sfuggire alla polizia francese e soltanto da poco è tornato in patria e ha ripreso la sua fatica di scrittore). Diciamo subito che il ritorno di Céline non ha suscitato nessun vero interesse e la ragione è semplice, all'organizzazione del colpo scandalistico è mancato il primo sussidio, è mancato l'intervento positivo dello scrittore. Céline era morto da molto tempo come scrittore, in realtà è l'autore di un libro solo (il *Voyage*) e possiamo ammettere che abbia trovato ancora qualche amplificazione accettabile in *Mort à crédit* ma poi la meccanica stessa della sua invenzione, la natura dello stile lo hanno portato a una ragione di pura ripetizione. Oggi ci si presenta con un nuovo libro che non lascia nessuna speranza, quelle poche qualità che gli erano rimaste sono soffocate dal risentimento e dall'ossessione della polemica. Ha ripreso anche un lavoro per il teatro, l'*Eglise*, con il solo mutamento di un gesto e non vale aggiungere che si tratta di un'intenzione tradotta dall'esterno, con cui il Céline in-

tende giudicare il mondo (la violenza, cioè, avrebbe l'ultima parola).

Ricorderemo infine dopo tutte queste resurrezioni dirette o indirette, un bel libro: parlo di *Sylvia* di Emmanuel Berl (Gallimard). Il libro si presenta come « romanzo » ma chi conosce Berl sa in quale senso bisogna accogliere la definizione. Direi che il saggista splendente degli anni fra le due guerre qui si consegna con una nuova forza e con una maturità sorprendente. Il libro va riportato come esempio di analisi perfetta e soltanto al momento delle conclusioni lo scrittore non si accontenta del bottino dei colori, degli stati d'animo, dei sentimenti, l'intenzione è più grossa, qui sono in giuoco le ragioni stesse della nostra vita. Ma sarebbe non conoscere uno spirito della natura di Berl pensare di potere trovare qui una spiegazione, una ragione sicura, l'affermazione di una fede. Ed ecco che la poesia contenuta da una parte, sbuca fuori dall'altra, dalla parte più difficile: quell'uomo che avevamo visto maturare con tanta ricchezza si ritrova in ultimo solo, con una libertà compromessa. C'è accaduto in questa cronaca di accennare a due libri di critica, per desiderio di completezza segnaliamo ai lettori che si interessano di questa speciale letteratura il libro di Maurice Nadeau, *Littérature présente*, in cui sono raccolte alcune fra le pagine migliori di questo critico giovane che ha avuto il gusto e il coraggio di fare la pagina letteraria di *Combat*, quando *Combat* era ai suoi bei tempi: il libro di Robert Kanters, *Des écrivains et des hommes* (ed. Julliard) e già che abbiamo parlato di resurrezioni, *Barrès parmi nous* di Pierre de Boisdeffre (ed. Amiot-Dumont) e, sia detto di sfuggita, il libro ci interessa per l'appendice che raccoglie giudizi di scrittori d'oggi sulla forza conservata dal Barrès.

Ma il libro critico della stagione è senza dubbio la grossa fatica di Sartre, *Saint-Genet Comédien et martyr* (ed. Gallimard) è il primo volume delle opere complete di Genêt. Qui si ha l'esempio perfetto di quello che può essere una critica animata, una critica che sa coinvolgere tutto e passare dal particolare a una visione generale e più alta. Ma è un libro troppo importante per parlarne in poche righe, riserviamocelo per la prossima cronaca: ci basti averlo annunciato.

CARLO BO

## LETTERATURA TEDESCA

Se dovessimo indicare i tre o quattro volumi più importanti della narrativa tedesca, usciti non diciamo nel corrente anno (giacchè in questa, che è una delle nostre prime rassegne, sarà bene rifarsi un poco all'indietro), ma nel periodo del dopoguerra, dovremmo certo non tralasciare il romanzo di una scrittrice, la cui apparizione nel mondo tedesco rappresenta forse l'avvenimento principale, sempre nel campo narrativo, di questi ultimi anni. Dico come figura nuova, come personalità di autore.

La letteratura tedesca del '900, già ricca di figure femminili assai notevoli (Riccarda Huch, morta nel 1947, e le viventi Gertrud von Le Fort, Anna Miegel, Ina Seidel, Anna Seeghers), si è accresciuta di un'altra rappresentante di primo piano: Elisabeth Langgässer, apparsa all'orizzonte della gloria poetica quasi improvvisamente verso il 1946 e già scomparsa dal mondo nel 1950. Con Gertrud von Le Fort, Elisabeth Langgässer ha un punto importante di contatto: chè tutte e due nacquero alla loro vera attività letteraria e raggiunsero la fama solo dopo una lunga crisi spirituale e la conseguente conversione: la conversione, in tutte e due, al cattolicesimo. Però mentre la Le Fort proviene dal protestantismo, la Langgässer passò alla religione cattolica da quella ebraica.

Questa differenza si sente subito, come prima impressione, confrontando l'opera delle due scrittrici: quasi come un timbro, un suono di metallo diverso, che nelle pagine singole, nello stile, nel modo di concepire i personaggi e, direi anche, nel modo di costruire un libro, diversamente trascorre. Se infatti nell'opera della Le Fort, accanto a un profondo sentimento religioso che spesso, come è ovvio, tocca la sfera dell'invisibile e del soprannaturale, c'è sempre un temperamento di forte ragionatrice, un contatto col mondo dei pensieri e degli affetti umani, in Elisabeth Langgässer, invece, la forte e alle volte cruda tendenza al realismo si tinge improvvisamente di una luce apocalittica, anzi trabocca in un mondo di sogno, d'angoscia e insieme di redenzione, nel quale i confini del tempo, presente passato futuro, i confini della realtà e degli stessi pensieri e sentimenti umani, sono sommersi e a un tempo dilatati in una visione di respiro cosmico e da « novissima dies ».

L'opera della Langgässer, in cui con più

evidenza quest'ultimo carattere appare, è il romanzo postumo Märkische Argonautenfahrt, « Spedizione degli Argonauti nella Marca » (Claassen Verlag, Hamburg, 1950); ma il libro, secondo noi, più importante di questa scrittrice, e che forse rimarrà dopo la sua recente morte (avvenuta a 52 anni, dopo una vita trascorsa negli ultimi anni sotto le persecuzioni naziste e tra le angosciose esperienze dei campi di concentramento), è l'altro romanzo: Das unauslöschliche Siegel (Claassen, Hamburg, 1949), che in italiano suona così: « Il sigillo incancellabile ». Di questo appunto vogliamo dire qualche cosa.

« Il sigillo incancellabile » è un lungo romanzo in cui si narra sostanzialmente la vita di un ebreo battezzato, Lazzaro Belfontaine, che in ogni anniversario della sua conversione ritorna con la mente a fare una specie di esame di coscienza, sia per le apparizioni misteriose di un mendicante sia per altre circostanze che lo riportano a ricapitolare la propria esistenza. È un ebreo battezzato, ma nelle sue vene è rimasto un impeto di vita demonica sempre indomito il quale trova facile pascolo in un periodo di vita particolarmente adatto a placidi godimenti di « buon gustaio » e a compromessi: quello avanti la guerra 1914-18. Segretamente Lazzaro Belfontaine sposa in un piccolo centro francese un'altra donna, Susette, perversa e diabolica, tutta differente dall'altra moglie, Elisabetta. Vivendo in due posti diversi e lontani, egli può nascondere il doppio matrimonio e si adagia beatamente in questa vita irregolare, in cui il suo cristianesimo di convertito è soltanto un'esteriorità comoda e « borghese ». La conoscenza del peccato, l'acquiescenza borghese a una vita decorosa ed ipocrita, sono descritte dalla Langgässer con grande forza, quasi con quella brutalità realistica con le quali in alcune novelle, già prima della conversione (vedi p. es. « Il tritico del diavolo » e « Il labirinto »), aveva rappresentato efficacemente la presenza del male nella vita. Ma la parte nuova e importante, anche dal lato artistico, nel grande romanzo è l'assillo, l'angoscia, il rivolgimento che, prendendo occasione dalle ricapitolazioni che egli fa in ogni anniversario del battesimo, si producono nell'anima di Lazzaro. Non tanto la realtà presente quanto le apparizioni e la

misteriosa cooperazione di figure « che operano da lontano » nel tempo e nello spazio, il senso dell'eterno, la fuga del tempo, l'abbraccio fra passato e futuro, frugano dapprima lentamente e poi con ritmo sempre più accelerato fino a che « l'amo del rimorso estrae il passato », e nell'anima di Lazzaro la grazia scava e imprime il « sigillo incancellabile ». L'acquiescenza borghese a un cristianesimo di comodo è vinta e denunciata nella sua falsità, come è vinta nel romanzo postumo degli « Argonauti moderni » la « malinconia » che, secondo la Langgässer, è di carattere demònico non meno che l'acquiescenza borghese.

L'altro autore, sempre nel campo narrativo, che è apparso in questi ultimi anni con una personalità, forse non ancora completamente definita ma con caratteri già forti e decisi, è Stefan Andres, che ormai è sulla cinquantina. Andres conosce assai bene l'Italia, è vissuto a lungo tra noi, specie a Positano, prima e dopo la caduta del fascismo. La sua fama la deve a una lunga novella, ormai celebre fra i lettori tedeschi: *Wir sind Utopia*, « Noi siamo utopia », che si svolge in Spagna durante l'ultima guerra civile e che vorremmo tradotta in italiano, tanto la novella è concisa, armonica nella sua forte struttura e insieme di una chiarezza esemplare. Vi si racconta la storia di un ribelle che, per vicende della guerra civile, si trova ad essere imprigionato nel convento in cui un tempo fu monaco e nella cui cella, dove in gioventù sognò di riformare il mondo, il sogno antico di un mondo perfetto ritorna, ma con l'avvertimento nuovo: che neppure Cristo riuscì a riformare completamente questo mondo e che « Dio medesimo lo ama così come è, perchè esso è incompleto ». Questa bella novella di Andres è l'unica fra le sue opere che non si svolga in Italia, mentre tutte le altre: « *L'altalena dell'amore* », « *Cavaliere della giustizia* » e soprattutto la prima e la seconda parte di una grande trilogia *Die Sintflut*, « *Il diluvio* » (Piper Verlag) si svolgono in Italia, hanno personaggi per lo più italiani e spesso è nominata una « città morta » che può essere Positano o non lungi da Positano e un « castello dell'Arca », che dà il titolo al secondo volume della grande trilogia, comparso proprio in questi giorni, e che qui ci limitiamo ad annunciare, non senza però aver detto che l'intera trilogia vuol dare un'immagine realistica e simbolica a un tempo del mondo moderno attraverso

le vicende dell'Italia durante il fascismo prima e durante la guerra.

Se tanto l'opera della Langgässer quanto dell'Andres hanno una indubbia ispirazione di carattere religioso, come si è visto dall'accento a « *Noi siamo utopia* », in un clima tutto diverso vivono le opere di due giovani autori, forti per ingegno e tutti e due immersi in un'atmosfera di negazione, di disperata accettazione della « realtà », di questa realtà cruda e tragica quale è venuta fuori dalla guerra, specie in terra tedesca: una realtà che non può concedere nulla ai sogni e alla fede in un'altra vita. Gelida negazione, sostenuta — o almeno convinta di poter essere sostenuta — da una vastissima conoscenza del mondo antico, specie greco-romano e orientale, non meno che del mondo moderno, in Arno Schmidt; appassionata disperata romantica negazione, in un fermento di tumultuose esperienze, tutte vissute e niente culturali, di osservazioni di un occhio che si guarda intorno e non vede altro che rovine e angoscia e buio, in Wolfgang Borchert. Il primo è autore finora di due libri: *Leviathan* e *Brand's Haide*; il secondo, che, ritornato infermo e ferito dal fronte russo, morì alla fine del 1947, è autore di un solo libro, in cui l'editore Rowohlt ha raccolto recentemente tutti i suoi scritti.

Novelliere, e soltanto novelliere, almeno fino ad oggi, il primo, Arno Schmidt, capace di dare nelle sue novelle, che per lo più sono in forma di diario (in una specie di spaventoso e insieme affascinante abbraccio tra cultura e barbarie, tra riflessione e fantasia) perfino formule algebriche e osservazioni meteorologiche sui più svariati climi e paesaggi, dall'Oriente alla Spagna; novelliere e poeta, drammaturgo e « *chansonnier* » di caffè-concerto, autore di pezzi di fantasia e insieme di amara polemica spicciola il secondo, Wolfgang Borchert, che, in uno stile improvvisato e quasi popolare quanto quello di Schmidt è dotto e studiato anche nell'apparente trascuratezza, ha soprattutto gridi di ribellione per l'angosciata impossibilità di credere in qualche cosa che superi la negazione e il dolore in questo tragico dopoguerra tedesco. E accanto ad amarezza e brutalità realistiche, e perfino lazzi, non mancano in Borchert — come si vede nelle brevi poesie, in alcune novelle e perfino nel duro dramma *Draussen vor der Tür*, « *Fuori, dalla porta* » — delicate descrizioni di solo due paesaggi: quello della sua Amburgo,

distrutta dai bombardamenti, dove nacque e visse, e quello sconsolato delle pianure russe, dove combattè.

Meno importante, come ingegno e forza di mente, questo secondo, il Borchert; ma

non meno significativo forse (per dare una idea del clima in cui vive oggi la letteratura e specie la narrativa tedesca) dell'altro, Arno Schmidt.

BONAVENTURA TECCHI

## CRITICA E FILOLOGIA

Il consuntivo della critica italiana degli ultimi mesi non è certo dei più floridi. Ma c'è di mezzo l'estate, con i suoi ozi e le sue divagazioni, sì che imputeremo alla stagione più che agli uomini la responsabilità del magro raccolto.

Benedetto Croce ha pubblicato il terzo volume dei suoi *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (Bari, Laterza, 1952), completando una serie che è tra le sue migliori per ampiezza e varietà di ricerche, contributi inediti e nuove scoperte. In questi saggi, generalmente su scrittori minori o quasi sconosciuti, il Croce mette a partito le sue straordinarie virtù di erudito, di espertissimo cronista e di curioso indagatore. Tornano in questo volume molti degli autori già apparsi nei due precedenti tomi della serie, ma rincalzati ora da larghe e frequenti citazioni dell'opere loro, giusto allo scopo di accompagnare le indicazioni critiche con un corredo antologico di scritti sovente rari o rarissimi. Son qui pertanto collocati nel giusto posto e riccamente presentati nel fiore delle loro pagine: Pandolfo Collenuccio, Antonio Broccardo, Serafino Aquilano, Marcello Palingenio, Gerolamo Fracastoro, Agostino Nifo, Giulio Camillo Delminio, Iacopo Nardi, Francesco Franchini, Giovan Battista Cini, Sforza Oddi, Isabella Andreini, Curzio da Marignolle. Non mancano, tuttavia, capitoli su temi e autori più diffusamente noti: una nota sul canzoniere del Boiardo e una sulle lettere di Veronica Franco, una precisazione sul Bembo e una sul *Mondo creato*, alcune considerazioni sull'Aretino e un saggio impegnativo sulle rime del Tasso, e ancora pagine sul Varchi, sul Molza, sul Cellini, sul Coppetta, sul Baldi e sul Boccalini, oltre a tre capitoli generali intorno agli ultimi storici fiorentini, a canti carnascialeschi, a letterati-poeti del Veneto e dell'Italia Meridionale sulla fine del Cinquecento.

Dal Rinascimento al Romanticismo il passo è lungo, ma ci aiuta a compierlo senza troppi sussulti un elegante e sottile libretto di Francesco Squarcia, intarsiato di osservazioni intelligenti, ancorchè alquanto episodiche e marginali, su temi e personaggi romantici (*Scrittori romantici*, « Il Raccoglitore », Parma, 1952). Da una prima variazione sulle lettere foscoliane, con particolare attenzione al carteggio con la Fagnani Arese, ad alcuni spunti manzoniani in margine a libri di De Robertis, Ulivi ed altri; da uno studio sulla verità poetica delle *Mie prigioni* a due glosse leopardiane; da un profilo del Tommaseo, partendo dalla *Vita* del Ciampini, ad un esame critico del romanzo *Angelo di bontà* di Ippolito Nievo; da una serie trina di note carducciane ad un appunto sulla fortuna del Verga e a un consuntivo degli studi più recenti sul De Marchi, entro questi confini, si svolge la lettura dello Squarcia, sempre viva e sollecita, spesso rivelatrice, ma fors'anche, nel suo fondo, un po' troppo compiaciuta e assaporata, con un massimo di risultati, a mio parere, nel pezzo foscoliano e in quello sul Nievo, e con un minimo, invece, di forza persuasiva nei troppo sofisticati pretesti manzoniani. Ma la raccolta, a parte tutto, piace e invoglia, e giunge spesso a suscitare interesse e a muovere problemi. Vi si avverte presente una coscienza critica ben educata e di pronte e sicure reazioni, sorretta da un gusto civilissimo e da una moderna esperienza di letture.

A proposito del Romanticismo, cade opportuno ricordare quel che s'è fatto intorno al maggiore scrittore romantico (al Manzoni, dico) in questi ultimi tempi. Sono usciti contemporaneamente un volume manzoniano di Luigi Russo e la quarta edizione del *Manzoni* di Benedetto Croce. L'opera del Russo (*Personaggi dei Promessi Sposi*, Bari, Laterza, 1952) integra e completa

l'ormai notissimo commento al romanzo, sviluppando in forma analitica osservazioni che in quel commento erano necessariamente apparse in forma sintetica o appena di scorcio. I personaggi sono l'Innominato, il Cardinale, Fra Cristoforo e Don Rodrigo. Il Russo evita naturalmente l'errore romantico di considerare questi personaggi come creature autonome o idoli polemici. Egli tende piuttosto a illustrare la confluenza in essi di tutti i maggiori motivi poetici del libro manzoniano. In quanto al *Manzoni* di Croce (Bari, Laterza, 1952), l'interesse di questa ristampa è rappresentato soprattutto da una postilla finale, già apparsa nella rivista « Lo Spettatore Italiano », dove Croce fa ammenda del suo notissimo giudizio d'« oratorietà », pronunciato in passato sui *Promessi Sposi*, dichiarandolo un vero e proprio errore, di cui non riesce a spiegarsi l'origine se non risalendo alle suggestioni d'una restrittiva sentenza dello Scavini. In questa occasione, Croce afferma la sua « ammirazione per la perfetta forma » del romanzo e ne sostiene il valore poetico. Il fatto, a mio avviso, è meno sensazionale di quanto lo si vuole far apparire; se non altro perchè si tratta di un appunto autobiografico, d'una privata confessione, e non d'un circostanziato ragionamento critico. Dichiarazioni di questo genere onorano senza dubbio, per la loro onestà e schiettezza, lo studioso che le fa, ma non spostano d'un millimetro la vera sostanza dei problemi critici a cui esse troppo speditamente si riferiscono. Sempre a proposito del Manzoni, saranno da ricordare gli appunti di Antonio Gramsci, pubblicati nel volume *Letteratura e vita nazionale* (Torino, Einaudi), perchè essi han dato luogo recentemente ad una interessante messa a punto di Natalino Sapegno (in « Società », I, 1952). Sapegno ha, infatti, ben chiarito entro quali limiti e in che senso vadano interpretate le riserve di Gramsci nei riguardi di Manzoni. L'intervento era necessario perchè i giudizi gramsciani avevano suscitato almeno tanto chiasso quanto ne ha mosso la ritrattazione crociana. Nelle pagine di Sapegno è istituito un confronto tra il celebre saggio del De Sanctis e gli appunti di Gramsci, con l'intento di dimostrare che da questi ultimi nasce una nuova impostazione del problema critico del romanzo. Secondo Sapegno, infatti, dopo le pagine gramsciane, si pone l'esigenza di una nuova storia della formazione mentale del Manzoni, dalla prima fase giacobina alla conversione giansenistica ed

infine al cattolicesimo più rigoroso, e anche si avverte la necessità di rivedere e di descrivere, in tutto il loro svolgimento, le idee manzoniane sulla lingua, oltre che di allargare la conoscenza del mondo civile e culturale entro cui si è formato ed è vissuto il Manzoni per poi considerare la sua opera sullo sfondo delle contemporanee esperienze europee. Una più profonda ricostruzione, dunque, della coscienza e del pensiero manzoniani, un'analisi attenta della sua linguistica, una collocazione storica degli scritti nell'ambito italiano ed europeo, sono i temi suggestivi che Sapegno deriva acutamente dalla lettura di Gramsci. Altre forme di interessi rivela, invece, il recentissimo libretto di Remo Fasani, uno svizzero della scuola di Bezzola, a quel che mi si dice (*Saggio sui Promessi Sposi*, Firenze, Le Monnier, 1952). Qui tutto l'impegno è rivolto ad uno scandaglio minuto e perseverante dello stile prosastico del Manzoni. L'esame si puntualizza, nella prima parte del saggio, sugli otto capitoli iniziali dei *Promessi Sposi*, con una insistenza di analisi scompositive (a mostrare la virtù degli « attacchi », l'orditura dei « dialoghi », la prospettiva dei « paesaggi ») talvolta un po' fastidiosa e soverchianta. Il risultato più positivo è costituito dal commento all'*Introduzione* del romanzo, con un invito a studiare gli influssi della prosa secentesca su quella manzoniana che a me par suscettibile di ottimi sviluppi e di confortanti scoperte. La seconda parte del saggio tende a studiare i grandi avvenimenti del romanzo per rivelare, oltre l'individualità dei personaggi (Gertrude, Innominato, Federico, Don Rodrigo) e la particolare fisionomia degli episodi (i fatti di Milano, la carestia e la storia della peste, i quadri della peste), l'aspetto fondamentale e ovunque attivo dei *Promessi Sposi*, per « facilitare meglio la comprensione ideale della poesia manzoniana ». Il libretto del Fasani è in più luoghi interessante e non si nega che riesca a suggerire spunti nuovi e originali. Ma la sua critica mostra altresì frequenti scompensi, dimidiata com'è pericolosamente tra pure annotazioni di stile e fuggevoli impressioni psicologiche. Non mancano le stranezze e le divagazioni propedeutiche: indice, le prime, d'un ingegno non volgare ma alquanto disordinato; le seconde, d'una impostazione metodologica abbastanza candida e semplicistica, nonostante i tecnicismi e gli sfoggi d'una cultura modernamente aggiornata (due « schede » esemplificative:

« La pittura della vigna dà l'impressione d'un calcolo infinitesimale: somiglia allo zero con moltissime cifre, dopo la virgola »; « Per fare un paragone, direi che c'è qui la stessa densità come in certi colori di Van Gogh: nel verde-bottiglia, per esempio, dove vibra la violenza dei cipressi di Arles », a proposito dei due grandi avvoltoi inchiodati sui battenti del portone di Don Rodrigo!). Tuttavia è un saggio da leggere e da meditare, perchè l'autore non s'appaga facilmente dei luoghi comuni e delle definizioni ovvie, ma ha il coraggio dell'itinerario personale e coraggiosamente ne affronta tutti i rischi e le responsabilità.

Tornando al Rinascimento, basterà appena accennare al volume di Nino Cappellani sull'Ariosto (*Sintassi narrativa dell'Ariosto*, Firenze, « La Nuova Italia », 1952), che si propone ambiziosamente di sostituire alla nota formula crociana, a suo avviso troppo estesa e in fondo evasiva, quella più precisa di « armonia narrativa », sforzandosi di mettere in luce i modi stilistici attraverso i quali il poeta persegue ed attua laboriosamente quel perfetto risultato di stupendo « romanzo », tanto vario e imprevedibile nell'invenzione, ad ogni passo fertile e suggestiva, quanto equilibrato e solidamente costruito nella sua esecuzione linguistica e poetica. Il Cappellani ha cercato di mettere a frutto gli studi di Debenedetti, Contini, Binni e De Robertis, che in questa direzione hanno dato diverse e utili indicazioni, ma si è purtroppo rivelato assai inferiore al compito assegnatosi. Egli si mostra, in una materia così difficile e delicata, troppo veloce e perentorio, saltando via con disinvoltura problemi e questioni specifiche. Troppo poco linguista per avventurarsi su certo terreno, parla di filologia come se alzasse una comoda bandiera sotto cui ricovrarsi; ostenta una sorta di tecnicismo critico, e in realtà non fa che tradurre in termini apparentemente « obbiettivi » una serie di facili annotazioni impressionistiche. Ci vuol altro, per lavori del genere!

Sul fronte delle edizioni dei nostri classici, merita il posto d'onore la ricchissima antologia dei *Poeti minori del Trecento* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1952), a cura di Natalino Sapegno. Gran parte dei testi qui raccolti è, infatti, rara o addirittura sconosciuta. Il lettore vi troverà pagine di un centinaio di poeti, per metà nominati e per metà anonimi, opportunamente raggruppate in liriche di scuola e di corte, rime autobiografiche e gnomiche, componimenti per

musica e danza, canzoni e sonetti satirici e polemici, cantari epici e leggendari, serventesi storici, poemi allegorico-didattici, laudi e poemetti d'ispirazione religiosa. Se si escludono quindi i tre « grandi » (e anche il Sacchetti, le cui rime appariranno in altro volume della collana a completare il profilo del narratore), abbiamo qui riunita la più vasta scelta della lirica trecentesca sinora edita. Vi si incontrano naturalmente molti nomi conosciuti: da Dino Compagni a Francesco da Barberino, da Antonio Pucci a Cecco d'Ascoli, da Antonio da Ferrara a Fazio degli Uberti; ma anche ci si imbatte in poeti pressochè ignorati, quali Brusciaccio da Rovezzano, Bartolomeo di Castel della Pieve, Gano da Colle, Giovanni Dondi dell'Orologio ecc. E poi v'è tutta la fioritura dei componimenti anonimi: un suggestivo orto d'una straordinaria varietà di prodotti, tra i quali taluni spiccano per l'imprevedibile eleganza della forma, ed altri colpiscono invece per l'energia e la naturalezza dello spontaneo realismo. Nel suo studio introduttivo, Sapegno ha lucidamente illustrato il fondo comune e unitario della cultura che è sottesa a tanta varietà di composizioni, e ha originalmente delineato il profilo della civiltà trecentesca nel momento di transizione dal Medioevo all'Umanesimo, dalla fortuna dei Comuni alla loro crisi e all'avvento dei Signori. S'è detto della rarità di questi testi (le uniche raccolte precedenti, per altro assai esigue, eran quelle del Carducci, del Volpi e di Severino Ferrari), ma pregio ancor maggiore di questo volume è quello d'aver offerto, per la prima volta, un commento linguistico e storico, a tante pagine diverse, di cui non sai se maggiormente ammirare l'essenziale sobrietà e sicurezza filologica oppure l'intelligente discrezione critica. Al commento han prestato aiuto e collaborazione Alfredo Schiaffini e Olga Apicella, mentre il bravissimo Luigi Ronga ha scritto le pagine d'illustrazione alla musica trecentesca.

Nel campo della filologia pura, c'è da segnalare un avvenimento importante: la ristampa dell'ormai celebre ed esauritissimo libro di Giorgio Pasquali: *Storia della tradizione e critica del testo* (Firenze, Le Monnier, 1952), apparso per la prima volta nel 1934. L'opera massima della nostra filologia riappare ora, con una nuova introduzione e tre appendici, contemporaneamente all'edizione italiana dell'aureo libretto di Paul Maas: *Textkritik*, da cui lo studio

di Pasquali aveva, a suo tempo, preso l'avvio (P. Maas, *Critica del testo*, traduzione di N. Martinelli e presentazione di G. Pasquali, Firenze, Le Monnier, 1952). Ma Giorgio Pasquali non è più tra noi per assistere alle manifestazioni di stima che gli studiosi italiani e stranieri stanno rinnovando nei riguardi del suo eccezionale volume. Il 9 giugno scorso, per un tragico incidente, egli è improvvisamente scomparso. Lavoratore infaticabile, aveva negli ultimi mesi provveduto alla ristampa delle sue prime *Pagine stravaganti d'un filologo* (Torino, De Silva, 1952) e alla nuova raccolta delle sue *Stravaganze quarte e supreme* (Venezia, Neri Pozza, 1951). E già, a breve tempo dalla morte, Le Monnier annuncia

una sua opera postuma sulla *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo*. Filologo grandissimo, maestro impareggiabile, spirito spregiudicato ma sempre razionalmente conseguente, Pasquali lascia dietro di sé l'esempio d'un lavoro che è testimonianza commovente di costante rigore scientifico, di straordinaria apertura mentale e di indefesso esercizio di autocritica. Da quando se n'è andato per sempre, abbiamo compreso (noi suoi amici più giovani) quale altissima guida abbiamo perduta, sia nel campo specifico della cultura e della filologia, sia in quello della vita dello spirito e del libero esercizio dell'intelligenza.

LANFRANCO CARETTI

## LE ARTI FIGURATIVE

E' ormai uso frequente, se non tradizione, che nell'anno della Biennale di Venezia non si tengano in Italia mostre d'arte antica di eccezionale rilievo. Così è stato, ma solo fino a un certo segno, anche nel 1952; soprattutto per la pratica impossibilità di allestire una grande mostra monografica di Leonardo, di cui si celebra il centenario della nascita. Vi si è sopperito con più o meno utili omaggi nei grandi centri italiani e stranieri, esponendo gruppi di dipinti (in testa il Louvre, naturalmente), disegni o manoscritti, persino in ben allestite raccolte di riproduzioni; e questo, da Parigi a Londra, da Milano a Firenze a Roma, per non dir dei centri minori. Ma non soltanto questi « focolai » leonardeschi han tenuto desta l'attenzione degli studiosi e del pubblico; chè anche il pubblico, pare, non diserta due mostre « rare » e di argomento inedito, due mostre « difficili » come quella dei « Primitivi Mediterranei » a Genova, e quella di Napoli, che si intitola a « Fontainebleau e la Maniera Italiana ».

Quella di Genova è la seconda tappa d'una mostra « triangolare » Bordeaux-Genova-Barcellona, promossa, forse secondo la formula di certi incontri sportivi cari al suo cuore — se non erriamo — di ex-« nazionale » di rugby, dall'on. Chaban-Delmas, Sindaco di Bordeaux, e raccolta da M.lle Gilberte Martin-Méry, del Museo del Louvre. Mostra utilissima, che ha radunato in

Genova quasi 120 opere di pittura provenienti non soltanto dalle regioni più note del bacino del Mediterraneo Occidentale, ma anche da quelle meno battute da turisti e studiosi; Sardegna e Roussillon e Baleari; e, inoltre, da raccolte pubbliche e private sparse pel mondo o, per esempio, da parrocchiali catalane. Utilissima, si ripete, soprattutto per chi studia ed è sfornito di mezzi per una crociera di ricognizione mediterranea; ma, si aggiunge con qualche tristezza, poteva esser più utile. Più utile per il pubblico, se si fosse rispettato più severamente il criterio della qualità; difficile per il visitatore, privo d'un catalogo (quello di Bordeaux, « impensatamente esaurito », è stato sostituito, non certo per colpa dei bravi allestitori genovesi, da una guidina indicativa), aver cognizione piena dell'abisso qualitativo che separa la sublime *Annunziata* palermitana di Antonello dalla *Adorazione dei pastori* del « Maestro di Jativa », vera « crosta ».

Una parte considerevole dell'esposizione è stata effettivamente aggravata da un criterio documentario-geografico tale da disorientare il pubblico, già abbagliato da ornati lussureggianti di cornici gotiche, da « estofados » di tende e di manti straricchi, e sicuramente incerto sul momento in cui termina il fasto artigianale e comincia la poesia; che può sorgere anche dalle spoglie più lussuose, mistiche o profane che siano. Più utile sarebbe

stata la mostra, per la cultura, se un piano critico fondato avesse presieduto alla scelta delle opere. Non che mancassero certe intenzioni; ma, se si afferma che « la pittura mediterranea sgorga da Simone invece che da Giotto » si doveva far venire da Napoli il goticissimo, fastoso *San Ludovico di Tolosa* del Martini, e non quel pur bellissimo *Cristo benedicente* dove il grande senese è assai più classico, pausato e, velatamente, fiorentineggiante. Poi, non mantenere alla Scuola di Provenza il *San Ludovico fra Re Renato e la Regina* del Museo Granet di Aix, che è opera d'impronta puramente fiorentina, anzi rimando sicuro, e ben notevole, del soggiorno di Giotto a Napoli, intorno al 1330-35. Per cominciare, i due dipinti più belli del Trecento, fra quelli esposti, anziché « mediterranei », si rivelavano schiettamente italiani. Proseguendo, non c'era nulla da perdere a esporre meno opere mediocri o cattive del Trecento di Pisa e a sottolineare come, per tutto il secolo, la pittura spagnola dipenda spesso da fonti prevalentemente senesi, che vanno da Duccio ai Lorenzetti; sia pure con vivide inserzioni locali, come nel polittico di Santa Quiteria, da Maiorca, o in quello, così gradito cromaticamente, di Ramon Destorrent. Quando poi si giunge alla famiglia dei Serra, e comincia quella ibridazione fra spunti decorativi, verità particolari, legate in una sintassi per niente struttiva, anzi unicamente narrativa, su cui si fonderà a lungo il carattere misto della pittura spagnola, non è propriamente che il livello accenni a salire. Giunti al Quattrocento e varcata con poche opere, e non supreme, la zona del « gotico internazionale », l'intenzione manifestata di documentare « il persistere d'una cultura romanza » sostanzialmente tardogotica e « schiva delle posizioni ormai compiutamente raggiunte dall'intellettualismo fiorentino » era di troppo facilitata proprio dall'assenza di quei grandi « mediterranei » che furono, oltre al Maestro della *Annunciazione* di Aix, che fa caso più particolare, Charonton e il Maestro della *Pietà* d'Avignone; se non ci si vuole annettere anche il Fouquet, che è di Tours, ma che frequentò, e come, l'Italia, come è risaputo. Perché, là dove è prospettiva e proporzione mentale, là è segno di Firenze e d'Italia; mentre si voleva dimostrare che la pittura mediterranea « percorre le strade di Anversa invece che i borghi di Firenze ». Del resto, verso la fine del secolo, se il « Maestro di San Sebastiano » fu proprio della valle del Rodano, l'unica sua opera presente lo

mostrava fanatico, lievemente tardivo, della prospettiva italiana. Diverso il discorso per la pittura spagnola del Quattrocento, dove l'influenza fiamminga è più scoperta e frequente; ma dove pure non mancano, spesso, innesti del sospettato intellettualismo italiano, e dove, nell'oscillazione fra i poli d'Italia e di Fiandra, le riuscite sono affidate al talento personale più che alla coerenza d'una civiltà costituita. Comunque, saremo grati agli ideatori della mostra e agli organizzatori genovesi di averci permesso l'incontro col Martorell, delizioso narratore; poi, varcata la metà del secolo, con Jaime Huguet, che se nella sua prima fase ha certi sfondi puliti di prati e di cipressi da rammentare l'Angelico, si dà poi a narrazioni affollate, difficoltose di giunture quasi come in un Dierk Bouts, tuttavia in aria più chiara, più asciutta, più accostabile, con certi bellissimi ritratti di pelle secca, di chiome grige o bionde; ancora, con Bartolomé Bermejo, che mostra una ripresa vaneyckiana, ma appassionata, corposa, tragica d'oro e di ruggine, di lacrime bronzate; quasi a mezza via, fastoso, umoresco e selvatico, tra Van der Goes e Antonello; infine, con Rodrigo de Osuna, se gli appartiene la bella e sottile tavola della raccolta Losbichler di Barcellona. Mancavano Jacomart Baço, il Maestro del Cavaliere di Montesa (se non è lo stesso Rodrigo de Osuna), Pedro Berruguete; ma anche questi, avrebbero mostrato l'oscillazione quasi pendolare della più grande pittura spagnola del tempo tra Fiandra e Italia. Qualche cosa come nella pittura napoletana della seconda metà del secolo, più italiana naturalmente. Quanto alla pittura ligure, dominata dalle importazioni lombarde più elette, come quella di Donato de' Bardi, del Foppa e del Braccesco, essa sfuma nell'antico clima di Val Padana, dove qualità nordiche e italiane si fondono in una larghezza di sentimenti, in una affettuosa e malinconica passione, ch'è di quella regione e di nessun'altra; non sappiamo, perciò, fino a che punto « mediterranea ». Fosse stata completa, la mostra avrebbe potuto anzi dimostrare, in molti dei suoi aspetti più elevati, la verità delle parole del Longhi: « ...il diffondersi di codesta civiltà da Firenze a molte rive del Mediterraneo, dalla Provenza alle coste dei re d'Aragona e, dunque, per ragioni storicamente palmari, di nuovo nel mezzogiorno d'Italia, ha potuto già offrire, inizialmente, ad Antonello, poco dopo la metà del secolo, la base per sollevarsi al suo stile misterioso... ». Insomma, press'a poco

il contrario di quanto hanno assunto gli ideatori della mostra. E l'*Annunziata* del grande messinese era lì a provarlo; il più bel dipinto della mostra, non c'è dubbio; e intellettuale, prospettico, italiano prima di tutto, anche se Messina è bagnata dalle acque del Mediterraneo.

Altra cosa la mostra di Napoli, « Fontainebleau e la Maniera Italiana ». Per fortuna, ambizioni storicamente più circoscritte, nessi assai più chiari nella mente degli ordinatori. Come afferma Bruno Molajoli, l'illuminato Soprintendente alle Gallerie di Napoli, in un suo avvertimento, la mostra ha voluto documentare « uno dei momenti più sottili della storia della pittura europea », e cioè le conseguenze prossime e lontane, e i reciproci riflessi tra Italia, Francia e regioni nordiche, del momento che, dal 1530 in avanti, il Rosso Fiorentino, e poco dopo il Primaticcio e Nicolò dell'Abate passano in Francia, e cominciano ad operare in Fontainebleau. Vera mostra di scambio, questa, senza « parzialità di tesi preconcepite » e senza ambizioni nazionalistiche; attenta a nodi effettivi di cultura, che saranno meglio illuminati dalla facoltà di raffronti altrimenti impossibili. E non poteva fallire il risultato, quando si pensi che la raccolta del materiale e il lavoro critico è stato condotto da due giovani e valentissimi studiosi: Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, sostenuti altresì dalla impareggiabile intuizione di Roberto Longhi. Assicurata la base storica di ogni ulteriore svolgimento della civiltà manieristica con la presenza di esemplari eletti della prima grande generazione del manierismo italiano, dal Rosso al Beccafumi, dal Pontorno al Bronzino, dal Parmigianino al Primaticcio, sempre artisti eccelsi, spesso grandi poeti, la ricognizione si avvia a valutare la cultura, più eccentrica che sublime, della prima scuola di Fontainebleau, cui, avvertono giustamente gli estensori del catalogo, « sfuggì il tormentato senso moderno del manierismo ». Poi, ecco la seconda generazione manieristica italiana, di un accademismo complesso nell'opera d'un Salviati, d'un Vasari, d'un Daniele da Volterra, ma ancora poeticamente, bizzarramente estrosa in un Mazzola-Bedoli (che forse avrebbe potuto figurare a Napoli) e in un Lelio Orsi; che, insieme con la cultura romana degli Zuccari, forma il clima più adatto, fra gli italiani, a buttare un ponte verso la tarda « maniera » del Nord, nelle sue varianti di Praga, di Haarlem, di Utrecht. Nasce qui una rete di rapporti com-

plexa, sottile, intricata da viaggi, da soggiorni in corte, da andate e ritorni, che non è possibile inseguire in queste brevi note, e che è stata invece dominata quasi capillarmente dai brillanti ordinatori napoletani. Sarà una sorpresa per lo spettatore, italiano e no, delibare il profumo dei fiori bizzarri e pungenti dell'ultimo manierismo nordico; accostarsi a quel nodo, si vorrebbe quasi dire nodo di vipere, che si aggroppa intorno alla figura di Bartolomeo Spranger, anversano divenuto pittore di corte di Rodolfo II, a Praga dal 1584; allo Heintz; a Cornelisz di Haarlem, col tormentoso ribollire anatomico delle sue scene bibliche o allegoriche; alla fase più specificamente manieristica di Bloemaert; a Joachin Wtewael. Una mostra da cui il visitatore ricaverà veri accrescimenti culturali e impensate emozioni.

Non vogliamo chiudere queste note senza ricordare due mostre tenutesi in sede provinciale, che rientrano nel novero di quelle mostre di « ricognizione regionale » recentemente caldegiate dal Longhi. La prima è la Mostra dei Da Ponte, che durerà fino alla fine d'ottobre al Museo Civico di Bassano del Grappa, allestita con intelligenza dal nuovo, valoroso direttore di quel Museo, Licisco Magagnato. Una cinquantina di opere dei Da Ponte, da Francesco il Vecchio fino a Gerolamo, parlano al visitatore di un secolo di pittura nella provincia veneta; ma si sa che cosa è stata la provincia italiana dei secoli d'oro; e qui, oltre alle pitture, pur sempre di interesse notevole, del nonno Francesco e dei nipoti Francesco, Giambattista, Leandro e Gerolamo, campeggia la grande figura di Jacopo che soltanto una mostra intera della sua opera, altamente auspicabile, potrà mostrare nella sua giusta luce; per dirci se la sua statura, certo elevatissima, debba sopportare qualche limite in confronto ai veneti sommi del secolo, come, forse ragionevolmente, è stato supposto qualche anno fa. Questo intanto è un anticipo brillantissimo, meritorio anche per aver chiamato a raccolta, e recuperato alla miglior conservazione con felice opera di restauro, pale d'altare di parrocchie difficilmente raggiungibili; qualche inedito, anche, come il frammento del Duomo di Castelfranco. Quanti fra i miei lettori visiteranno mai, poniamo, la parrocchiale di S. Luca di Crosara o quella di Cassola? Per l'importanza dei recuperi, basti raffrontare la pala di Eneo come figura nella monografia dell'Arslan e come brilla ora, dopo

la pulitura, nelle sue ricche colate, nei rivoli luminosi strizzati da quel pennello magico lungo le arcate della forma manieristica. A chi potrà venire a noia, poi, riveder capolavori come il *Battesimo di Santa Lucilla* o il *San Martino con Sant'Antonio Abate*? A me anzi, mentre ne scrivo, viene intensa una nostalgia di quell'aria intrisa d'argento, di verdi rugiade autunnali, di frasche stemperate su cieli color crepuscolo, o in tempo di notte: l'indimenticabile intonazione campestre di Jacopo Bassano. Si aggiunga l'interesse culturale della mostra, per una più chiara separazione dalla attività di Jacopo da quella dei figli; e, infine, l'occasione di vedere il Museo riordinato avvedutamente, con l'aggiunta di alcune opere provvisoriamente esposte; sì che risultan presenti il Vivarini e il Montagna, il Veronese e il Magnasco e il Tiepolo, per non dire che dei maggiori. Come non decidersi a un viaggio verso la dolce campagna veneta, fino a Bassano del Grappa?

Altra mostra « provinciale », che non annovera un maestro della statura del Bassano, ma è pur sempre di notevole interesse, è quella dedicata alla « Pittura del Seicento a Rimini », voluta da quel Comune e allestita, fino alla fine d'ottobre, nel Salone dell'Arrengo. Non è il caso che vi insista troppo il sottoscritto, che vi ha collaborato

insieme con Cesare Gnudi, e altri studiosi di Bologna e di Rimini, Gian Carlo Cavalli, Carla Ravaioli, Gino Ravaioli; ma è doveroso segnalare al lettore l'utilità d'una rassegna che, oltre al presentare opere, spesso sottoposte a buon restauro, dell'Albani e del Guercino, del Mastelletta e del Cantarini, di Palma il Giovane e del Maffei, documenta anche l'esistenza, nella Rimini seicentesca, di atteggiamenti pittorici insoliti nelle terre d'Emilia e Romagna, dominate allora dall'« accademia » bolognese. Rimini sta a sè, e la sua pittura ha radici caravaggesche, e tratti naturalistici; la parte maggiore vi spetta a Guido Cagnacci, estro mutevole, sensuale e verace; autore, nelle buone giornate, di quadri sorprendenti, che vanno dalla natura morta ai soggetti sacri interpretati secondo un umore ora domestico, ora bruciante, ora decadente e quasi ambiguo; la parte minore, ma non indegna, allo sconosciutissimo Centino, piccolo Zurbaran della provincia italiana, dapprima; poi pittore per le chiese di campagna, arcaista, purista, umile ma schietto poeta. E qualche lode tocca di diritto anche all'altro sconosciuto cesenate, Cristoforo Savolini, traduttore in termini di più appassionata verità del fluente barocco romano. Se vi capita, non trascurate questa Rimini, seicentesca, piccola Siviglia nostrana.

FRANCESCO ARCANGELI

## IL TEATRO

*Anche le cronache di teatro son come le ciliege, una tira l'altra. E già nell'ultima, morendo la cosiddetta stagione teatrale, davamo conto dei primi spettacoli estivi all'aperto; fra i quali predominano, com'è noto, i classici (parlavamo dell'Edipo a Colono e delle Troiane a Siracusa). Ma neanche allora avremmo supposto, nel trimestre successivo, una così grossa scorpacciata di teatro greco: quattro tragedie di Eschilo, di cui tre Agamennoni; una di Sofocle, due d'Euripide; più una commedia d'Aristofane. Dire che non è poco, sarebbe veramente troppo poco: l'essenziale è chiedersi se tutto questo furore d'ellenismo sia soltanto una moda snobistica, passeggera; oppure rappresenti, per i teatri all'aperto, un surrogato alla mancanza di testi più moderni, pressappoco come i teatri lirici del*

*nostro secolo tirano avanti gonfiando il repertorio con le opere del secolo passato; oppure se abbia un senso più profondo, e quale.*

*L'Istituto del Dramma Antico, quello che malgrado il trasporto ufficiale della sua sede a Roma è nato e agisce per eccellenza a Siracusa, ha un compito ben chiaro, scopo supremo di tutta l'attività del suo troppo esaltato e troppo deplorato fondatore Ettore Romagnoli: riproporre l'attualità del dramma greco-romano a un pubblico d'oggi. Ma importa notare come un tal fine se lo vadano proponendo, in un secolo dove fino a pochi decenni addietro la cosa sarebbe apparsa accademica e barbosa e peggio che assurda, anche altre imprese, e dei più vari generi.*

*Vedete il Teatro Olimpico di Vicenza.*

*Mi direte, bella scoperta, che il Palladio ideò quel teatro, e lo Scamozzi lo eseguì, per resuscitare appunto una tragedia greca, l'Edipo Re di Sofocle: ma sarebbe risposta evasiva. Lo splendore di quell'ambiente, di quella scena, non è greco: è rinascimentale, e già con tendenze barocche: sovraccarico, fastoso, abbagliante: eretto non già, come tutti gli altri teatri belli e brutti di tutti i tempi, per « servire » un testo qualsiasi, antico o moderno, bensì per sovrapparlo. Scenografia, a un tempo, pittorica e plastica, che esaurisce tutto da sé: esprime un sogno di ricchezza impossibile: quando lo si è visto, non c'è altro da vedere e molto meno da ascoltare: ai piedi delle sue eccelse colonne, sotto le sue prospettive giganti, le creature umane si agitano come formiche, le parole più solenni corrono il rischio di non contare più nulla. Ciononostante, anche quest'anno la buona volontà dell'Accademia locale ha promosso il suo bravo spettacolo classico, nientemeno che Le Trachinie di Sofocle. E bisogna riconoscere che il perduto impegno dell'appassionato regista, Alessandro Brissoni, è riuscito a farvi manovrare Elena Zareschi, Dejanira; Giorgio Albertazzi, Illo; Carlo D'Angelo, Vecchio popolano; Maria Fabbri, Nutrice; Giorgio Piazza, Lica; e, smaniante e imprecante con le più virtuose risorse, Salvo Randone Eracle morente: tutti agenti in un clima di schietta umanità, favorito dalla limpida traduzione di Genaro Perrotta. Quanto all'eterno problema del Coro, il regista lo aveva essenzialmente affidato alle sapienti armonie di Ildebrando Pizzetti, lasciando poche parole alla dizione di quattro corèute, e largheggiando con le note di invisibili cantatrici, e con le bravure coreografiche delle danzatrici di Rosalia Chladek: nè sapremmo nascondere che proprio le grazie visive via via create da queste ultime, non è stato il minor godimento nello spettacolo.*

*Con altro metodo il problema del Coro è stato affrontato da Orazio Costa, inscenando l'Agamennone eschileo nel Teatro romano di Ostia. Egli ha avuto il coraggio di riaffidargli (e il principio è giusto, almeno nella tragedia eschilea) un compito preponderante, o quasi: come all'elemento collettivo delle cui invocazioni, e inni, e racconti, e commenti, viene espressa, e proiettata contro il tradizionale sfondo del palazzo regale, la vicenda degli individui eroi. E' il Coro che, di quella vicenda, suggerisce e svela via via il senso arcano, evo-*

*candone gli antecedenti, spiegandone i perchè, e tutto interpretando alla luce d'una legge ferocemente religiosa. Pertanto il regista ha approntato, con raffinato addestramento, ventiquattro corèuti (i Vecchioni d'Argo), esperti sia nella cadenzata dizione all'unisono, sia nel vero e proprio canto delle agitate melodie d'Armando Renzi, sia infine in una inesausta varietà d'atteggiamenti. Ma è possibile che proprio da questo eccessivo compiacimento, da questi troppo insistenti indugi, sia derivata la sopraffazione di ciò che conta per noi moderni: la vicenda drammatica. Ed è dubbio che l'amorosa ricerca del regista abbia questa volta conseguito il suo fine essenziale, riportare gli spettatori alla « pietà e terrore » dell'immensa tragedia. Nomineremo tuttavia fra i bravi attori, prima che Evi Maltagliati non molto a suo agio nella statuaria perfidia di Clitennestra, Lilla Brignone mirabilissima Cassandra, Antonio Crast commosso Araldo, Gianni Santuccio ambiguo Agamennone, Tino Carraro gagliardo Egisto.*

*Dopodichè non è da stupire se la più lunga teoria di spettacoli classici si sia avuta nel Teatro romano di Verona, per le cosiddette Delfiadi: che sarebbero come chi dicesse le Olimpiadi dei teatri universitari. V'hanno partecipato gruppi studenteschi d'Italia, di Francia, di Germania, del Belgio, del Portogallo, di Grecia, della Svizzera, e sin degli Stati Uniti. La serie è stata inaugurata dalle fanciulle greche, allieva della Scuola di Danza che una maestra di buon rango, Coula Pratsika, tiene ad Atene. Danze, naturalmente, ispirate ai motivi della grande arte classica: ma non già con le solite, estetizzanti riproduzioni di fregi del Partenone, pitture vascolari pedissequamente copiate, e cose simili; bensì movendo da un tema stupendamente accademico, se non addirittura filologico. Vale a dire dalla traduzione visiva, plastica, di elementi della metrica greca: dattili, trochei, spondei: strofe, antistrofe: iporchemi dionisiaci: problemi d'accenti e di quantità, di lunghe e di brevi, dei ritmi che ne derivano, e da cui sboccia la lirica, o addirittura l'inno, pindarico o euripideo.*

*Poi al loro spettacolo, applauditissimo, hanno tenuto dietro nelle sere seguenti le interpretazioni d'un repertorio tipicamente studentesco: quello che nasce appunto fra i custodi del fuoco sacro: dall'impulso di saggiare sulla scena, non più contentandosi del libro, la validità drammatica dei testi*

venerandi. Ma qui, a voler analizzare tutti i motivi ai quali s'è dovuta la riuscita, parziale o totale, di cotesti tentativi, il discorso diverrebbe troppo lungo. Ammirata, nell'Agamennone inscenato dagli studenti tedeschi di Magonza (sotto la guida dell'iniziatore di queste Delfiadi, il professor Wilhelm Leyhausen), soprattutto la perfezione del Coro, in massima parte parlato all'unisono; e ammirata per converso, nella più semplice interpretazione dello stesso Agamennone da parte del Teatro Universitario di Padova guidato da Gianfranco De Bosio, la onesta aderenza al testo, favorita anche dalla delicata traduzione del Valgimigli. Ma risultati forse più singolari hanno ottenuto i francesi del Gruppo del Teatro Antico della Sorbona: non tanto nei Persiani di Eschilo, con la loro discutibile idea di fedeltà ad oltranza all'uso greco, nel far sostenere la parte di Atossa a un attore; quanto nella Medea, dove pure adottando coturni e maschere per tutti i personaggi, hanno conseguito effetti di allucinante trasfigurazione. Spiritose anche le maschere, e i costumi, e la vivacissima « verve » degli studenti dell'Università Libera di Brusselle, in una loro sintetica interpretazione delle Donne a parlamento di Aristofane; assai meno efficace l'esecuzione, tentata dai più giovani fra loro, delle Baccanti di Euripide.

Quanto agli altri spettacoli, di autori d'altra era, meglio che gli « autos » di Gil Vicente messi coraggiosamente in scena dai portoghesi dell'Università di Coimbra, abbiamo apprezzato quello delle allieve americane del Mary Mount College di Milwaukee che, condotte da una suora loro maestra e regista, hanno rappresentato un poemetto di Longfellow, d'argomento indiano: Hiawatha. E' la storia d'un candido e tragico amore, raccontata da un coro femminile di perfettissima composizione, e via via posta in azione da attori e attrici d'una leggiadra virtù coreografica. Spettacolo di delizie, a un tempo, musicali e pittoriche, che ci hanno fatto ripensare ai portenti secenteschi e settecenteschi del più decantato teatro gesuitico.

Esercitazioni scolastiche? Senza dubbio; ma il bello si è che il pubblico, allettato anche dai minimi prezzi, v'è accorso in folla: due, tre, quattro e sin cinquemila spettatori, ogni sera intenti alle grandi parole che, in un idioma spesso inaccessibile, venivan loro riproposte, ad opera di quei giovani approdati da ogni paese. Ma viventi nel clima d'una stessa cultura, e mossi da un amore comune: riprova, meglio che della attualità, dell'eternità di quelle parole.

SILVIO D'AMICO

## LA MUSICA

Una volta giunti a tirar le somme del Festival veneziano di quest'anno le cifre — s'intende dell'interesse artistico — risultano assai meno smunte di quanto s'usava prevederle alla vigilia nelle « coulisses » musicali (naturalmente se uno voglia essere sereno giudice). E questo a cominciare dalla scelta dell'opera contemporanea che ha costituito l'episodio più discusso dell'intero cartellone.

I dissensi a priori che hanno salutato in tanta parte della stampa la ripresa della Favola del figlio cambiato son di quelli che potrebbero dar esca a molte considerazioni, ma in sede di critica della critica. E quindi in altro luogo. Quanto invece all'opera in sè, le ragioni della rimessa in scena in questa sede e quest'anno, ci sembrano le più limpide a intendersi e le più onorevoli per

gli organizzatori che le tennero presenti. Diciotto anni costituiscono un bel lasso di tempo per la memoria notoriamente labile di noi italiani. Tuttavia non era eccessivo pretendere da chi di ragione che almeno si ricordasse come questo lavoro che associò Luigi Pirandello e Gian Francesco Malipiero fosse stato condannato al silenzio dopo l'unica rappresentazione romana del 1934 dall'intervento catoniano di Mussolini. E se le cronache d'allora registrarono una serata tempestosa (ma si pensi alle tradizioni supinamente conservatrici del Teatro dell'Opera di quei tempi e alla impossibilità di giustiziare un lavoro moderno dopo una sola audizione), provvedevano a tenere la questione aperta l'atteggiamento in buona parte positivo che assunse coraggiosamente la critica e il suc-

cesso che aveva salutato la prima assoluta in Germania anche là troncato dalle autorità politiche.

A tutto questo c'è da aggiungere che nell'anno è caduto il 70° genetliaco di Malipiero e che almeno per la sua città natale era un gentile dovere ricordarsi di fare omaggio a un artista onorato dal mondo internazionale proprio in qualità di autentico italiano, oltre che di creatore originale.

D'altronde all'indomani dell'avvenimento tali ragioni sono apparse appoggiate dal valore dell'opera. E questa volta col suffragio caloroso del pubblico. Allestita con ogni cura musicale e scenica, avendo a devoti collaboratori Nino Sanzogno quale direttore, Giorgio Strehler quale regista, Enrico Paulucci per i bozzetti delle scene e una schiera di zelanti cantanti, la *Favola* ha dato piena conferma a coloro che la riconobbero fin dalla sua prima comparsa come il punto d'arrivo del miglior Malipiero drammatico. Il che non dirà nulla solo per chi dopo cinquant'anni di feconda carriera rimette ancora e ogni volta sotto processo la personalità di un musicista avvertasi tra le più tipiche del '900 musicale specie per quanto riguarda l'apporto nostrano.

Assolta così la « voce » opera, il resto del cartellone ha preso la via del concerto e delle novità assolute o variamente relative (per l'Europa, per l'Italia). Via più a lungo percorsa di quel che non fosse stato negli ultimi festival veneziani, tutti dominati o accentrati sull'avvenimento scenico.

Due concerti sinfonici, quattro da camera e uno sinfonico-corale col concorso di un balletto ne hanno costituito le tappe. E se vi è stata alternativa di valori sarà doveroso ammettere che anche questo è intrinseco al genere del Festival per lo meno così come lo si è inteso e allestito fino ad oggi. Ma cominceremo, e magari finiremo, con le critiche più giustificate. Un osservatore sereno non poté ad esempio non aggrottare la fronte per l'etichetta di « scuola francese » applicato al secondo dei concerti sinfonici e per l'immaturità esecutiva di quello sinfonico-corale. Tuttavia ammessi i buoni motivi del suo rannuvolamento non è impossibile di controbatterlo con argomenti validi.

Eliminato il titolo infelice, l'infierire sull'interesse marginale del Concerto per Onde Martenot di Jolivet e su quello per marimba e vibrafono di Darius Milhaud,

entrambi ospitati nel programma francese, ci sembra segno di un eccessivo rigorismo di principio. Resta indubbio difatti che i tre strumenti e soprattutto il Martenot, nel suo stadio attuale, e la marimba sono nuovi arrivati nella famiglia musicale. E se anche il modo in cui sono stati usati dai due autori chiama in causa il « Mélo » per il primo e una certa frivolezza caratteristica per il secondo non è oggi fin troppo di rigore l'austerità nei modi e nel costume di far musica? Inoltre, specie quando si tratti di solisti, ovverosia di espositori, dei meriti di Ginette Martenot e di John Conner non è un festival di musica contemporanea la sede migliore per presentare dei nuovi agenti sonori?

Questione che si rovescia del tutto per il secondo oggetto di critica. Vale a dire per le deficienze che si registrarono per la esecuzione della *Cantata profana* di Bela Bartok e della *Cantata op. 31* di Anton Webern da parte di un complesso di interpreti: solisti, coro e direttore d'orchestra viennesi (il coro della Singakademie) e orchestra della Fenice, rivelatosi abbastanza a suo agio solo nella mediocre partitura dello *Hymnus* di Gottfried von Einem. Tali pecche furono dunque innegabili. Ma in questo caso i meriti anche più altrettanto. Bene o male l'esecuzione veneziana ha rotto quella leggenda d'intangibilità che rende così eccezionale l'accesso alle sale di concerto del lavoro dove Bartok riuscì più che in altra sua musica a decantare la linfa etnica della sua arte e dell'estremo messaggio della musa metafisica di Webern (la *Cantata op. 31*, che ha avuto a Venezia la sua seconda esecuzione assoluta sette anni dopo la morte dell'autore, è l'ultima opera dell'ermetico viennese). E l'ascoltatore ha potuto così accostare due partiture di singolare importanza nel quadro dei valori se non altro storici della produzione del nostro tempo.

Inoltre la serata, che ebbe compimento con la presentazione del balletto *L'idiota* nell'allestimento stesso della prima avvenuta al recente Festival di Berlino, è venuta a proposito a suffragare gli argomenti che i nemici dell'inedito hanno sollevato ogni qualvolta si parlava di musica contemporanea durante i vari convegni artistici che han pullulato contemporaneamente a Venezia. Ammesso o meno l'aspettarsi di certe posizioni e il prevalere di certe correnti, è apparso cioè lecito in teoria e comprovato nella pratica il fatto che la

situazione d'oggi è ormai matura per approfondire la conoscenza del nuovo invece di procedere instancabilmente col metodo degli assaggi. Insistendo nel quale mai il palato riuscirà a verificare veramente i sapori ma solo a disappetirsi del tutto come in effetti accade, dimenticandosi, ad arte o meno, che la cucina del secolo lungi dall'aver aperto ora i suoi battenti ha più di cinquant'anni d'esercizio.

E sempre in questo senso alle riprese di Bartok e di Webern il Festival aggiunse altri episodi positivi. In sede che potremo dire già storica, il ciclo completo dell'opera quartettistica di Hindemith, quanto mai indicativo delle origini e dell'essenza di quest'ultimo difensore della musica logica. E in sede dell'« exploitation de succès » la già detta presentazione dell'*Idiota*, che, se non proprio le venti chiamate del suo esordio berlinese, ha ritrovato, anche a Venezia, il volto sorridente di una cordialissima accoglienza. La presenza di tutti coloro che avevano curato il suo battesimo (oltre a ballerini, strumentisti e direttore d'orchestra, i tre autori: la coreografa Tatiana Gsovsky, il compositore Hans Werner Henze e il creatore dell'allestimento scenico Jack Ponnelle) ha garantito l'integrità nello spirito di questo frutto del rigoglio attuale di cui gode l'espressionismo in Germania. Rigoglio che, per rispettare l'acme drammatico dell'ispirazione tratta dal romanzo di Dostojevskij, non si perita qua di scompaginare il linguaggio della danza affidando il ruolo del principe Misckin a un autentico attore recitante, ed intanto, bada a ristabilire curiosamente i diritti della forma mediante arcani rapporti tra gli elementi della danza accademica, che ancora galleggiano alla sua superficie, e quelli della norma dodecafonica rispettati a suo modo nella felice quanto economicissima musica che Henze ha fatto crescere su una « serie » derivata dalla *Fuga in fa minore del Clavicembalo ben temperato* di Bach. Inoltre, sempre per lo sfruttamento del successo, è opportuno ricordare che è stata questa l'occasione in cui il ventiseienne Henze ha potuto saggiare la notorietà, già acquistatasi in patria, al di fuori dei confini tedeschi.

Ma come si è già accennato anche le prime assolute non sono state assenti dai vari programmi. Esclusivamente di esse fu costituito il primo concerto sinfonico tutto riservato agli italiani, e quello diciamo a nazionalità mista di musica da camera. E

quand'anche ci si voglia attenere a una cernita rigorosa non si potrà essere troppo severi sull'esito finale quando continuando a parlare di crisi generale si ammetta la validità di almeno quattro dei lavori testè uditi: la *Sonata per violino e pianoforte* di Antonio Veretti, i *Tre studi per la « Via di Colombo »* di Riccardo Nielsen, il *Concertino per archi, ottoni e timpano principale* di Franco Donatoni e la *Tartiniiana per violino e orchestra* di Luigi Dallapiccola. Quanto a chi scrive si dichiara soddisfatto anche a conteggiare unicamente la rivelazione di un nuovo autentico compositore nei panni del giovanissimo Donatoni e l'arricchimento di una magistrale partitura quale quella di Dallapiccola. In un'epoca d'arte come attività d'élite, quale è in realtà l'attuale, un attivo del genere è già considerevole specie allorchè non si pretende di aver scandagliato sistematicamente il campo della scelta.

La polemica che si accese mesi addietro intorno al Festival veneziano non è stata senza effetti sugli organizzatori del medesimo. Il contrasto si avviò allora tra chi invocava la conversione anche di Venezia al culto esclusivo della musica antica e chi ne difese la tradizionale caratteristica di vetrina dell'arte contemporanea. Ora il cartellone della XV edizione è stato presentato come un tentativo di conciliare quegli estremi. Si è cioè ribadita la convenienza di riserbarne la maggior parte alla musica contemporanea e d'altra parte se n'è dedicato un certo numero all'esplorazione dell'antica musica veneta utilizzando più alla lettera quell'appendice dell'*Autunno musicale veneziano* che si è aggiunto da sei anni a questa parte al nucleo moderno per ragioni che è lecito immaginare più pratiche che strettamente artistiche (poter compensare l'impopolarità delle altre serate con qualcuna di più sicura attrattiva sul pubblico, affidando opere note a esecutori di cassetta).

Ed ecco che il Festival ha aperto e chiuso le porte proprio sotto gli auspici del passato. L'inaugurarono l'appello delle *Quattro stagioni* di Vivaldi e il Cavalli oggi inedito di una suite dall'opera *l'Ercole amante* e di un efficace *Te Deum*, e lo ha concluso l'opera comica *La diavolessa* messa in musica da Galuppi su testo di Goldoni. Quindi, ma cronologicamente tra una manifestazione e l'altra s'inserì un concerto di musiche strumentali del 6-700. E l'obiettivo pratico che fece da padrino al-

*L'Autunno musicale* fu raggiunto anche questa volta con una certa armonia fra il polso del pubblico, tastato al botteghino — come voleva Verdi — e quello della stampa.

Si ha quindi da considerare questa la strada definitiva che avrà da battere il Festival? Sembrerebbe, ma lasciando ancora una volta la parola decisiva al come la si vorrà seguire. Abbiamo già visto a proposito dell'ultimo Maggio che il fare appello al passato accresce le difficoltà quanto più se ne circoscrive il quadro. Perché la parola esumazione, e quel che è peggio il suo senso di cose morte e affossate, non torni in ballo occorre una dose di pazienza e un rigore di ricerche, temperate a suo tempo con la dovuta spregiudicatezza che le occulti e le temperi, anche maggiore di quella richiesta dal muoversi tra le cose d'oggi. D'altro canto la funzione di espositrice della musica contem-

poranea dev'essere non solo mantenuta ma perfezionata dal Festival di Venezia indirizzando ogni suo sforzo organizzativo a renderla sempre più tale. Del che la terza soluzione di cui si è sentito parlare come frutto dell'esperimento di quest'anno dovrebbe particolarmente tener conto. Se cioè nell'economia dei cartelloni futuri si alternerà la prevalenza un anno dell'antico e un altr'anno del moderno, si badi ad associare il ritmo con quello della Biennale e per quanto possibile con i modi e criteri seguiti da questa. Non ci voleva difatti che il Convegno delle arti figurative e della musica, che tenne dietro immediatamente a Venezia allo svolgimento del Festival, per dimostrare quali e quanti fossati siano ancora da colmare, almeno in casa nostra, per immettere la musica fra le testimonianze della cultura contemporanea e dell'uomo d'oggi.

EMILIA ZANETTI

## L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

*Recentemente la RAI ha portato, per la prima volta ai microfoni, la pelliciana Francesca da Rimini, l'eco dei cui versi, compresi quelli dell'esaltante apostrofe all'Italia, posta in bocca a Paolo, era ormai spenta da almeno tre quarti di secolo.*

*Se s'ha da credere all'entusiasmo destato per decenni sui palcoscenici, non soltanto nostrani, dall'amorosa vicenda, bisogna pur pensare che, se Silvio « era tutto poesia », come lo conobbe e lo definì Lady Morgan, questa sua dote preziosa se la tenne quasi tutta in serbo per spenderla, diciott'anni più tardi, ne Le mie prigioni.*

*Nel successo, immediato e grandissimo, della tragedia ebbe parte dominante il sentimento patriottico; e non lo nascondeva lo stesso Pellico al fratello Luigi, in quella lettera del 12 agosto 1815, nella quale, con fraterna e limpida confidenza, ne manifestava tutta l'esultanza. A un certo punto, dopo una vivacissima pittura della sala e delle prime scene, soggiunge: « Ti ricordi della parlata sopra l'Italia? Con una leggera correzione la polizia me la passò: l'entusiasmo che questa parlata mosse è indicibile ». E, quasi a far meglio comprendere quale fosse il sentimento vero che oscurava, o illuminava, se volete, la mente e gli occhi*

*degli spettatori, continua: « Il sig. Domeniconi riminese, faceva da Paolo, e faceva con molto impegno perchè il soggetto è riminese, e perchè egli ha sentimento molto. Bruttino di persona, io temeva che mi rovinasse la tragedia; l'ha anzi esaltata alle stelle. Nessuno prima lo gradiva. Da quella sera in poi non viene sulla scena, senza che il pubblico non gli batta le mani. Varie belle signore sono state ammaliata a segno di credere ora ch'egli sia un bel giovine ».*

*Comunque, belli o brutti che fossero, gli interpreti della tragedia furono tutti, senza distinzione di avvenenza e di sesso, calorosissimamente applauditi per oltre mezzo secolo. E pensare che il Foscolo aveva avuto il coraggio di consigliare al Pellico di bruciare il manoscritto e di non smuovere dall'inferno i dannati danteschi! Ciò che, come pronostico, fu indubbiamente errato; ma come consiglio critico appare tuttavia acutissimo.*

*Di tutt'altro parere fu Lodovico di Breme, che tenne, si può dire, a battesimo la tragedia sul palcoscenico e altrettanto voleva fare per la stampa.*

*Qui finalmente entriamo nel campo della bibliofilia con l'anticipazione di una piccola scoperta, che documenterò in una mia immi-*

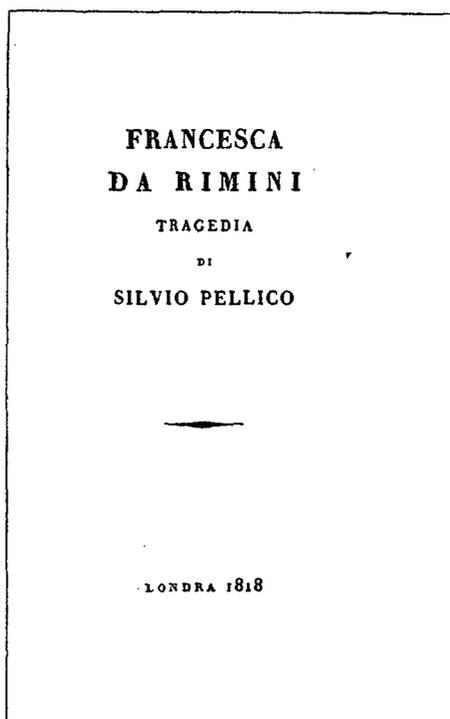
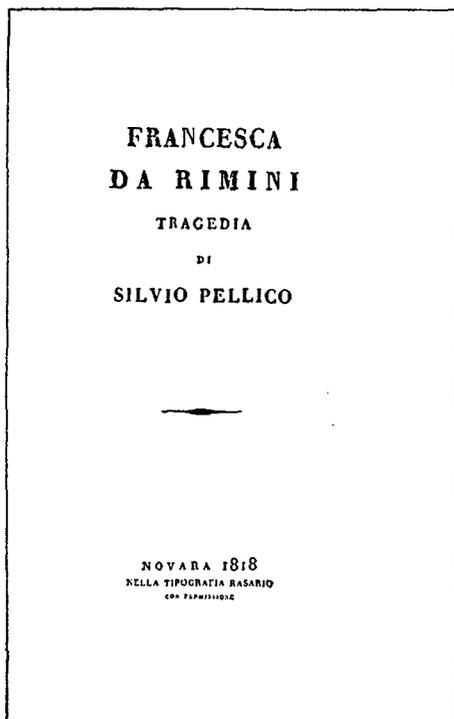
nente opera sul Pellico, e che ora dedico, primizia assoluta, ai miei amici radiobibliofili. Lodovico di Breme aveva espresso il desiderio, come ho detto prima, di pubblicare la Francesca da Rimini, corredandola con una prefazione critica; il Pellico, naturalmente, non poteva esserne che lusingato e di buon grado autorizzò l'amico. Senonchè questi, costretto a recarsi in Svizzera, protrasse il suo progetto in modo tale, da far sospettare un ritardo volontario per gelosia di mestiere.

L'insinuazione, gratuita e anche un po' volgaruccia, come apparve allo stesso Pellico, fu del Conte Porro Lambertenghi, del quale Silvio era ospite, come precettore dei figli. « Che fa Porro? — Scriveva al fratello Luigi il 28 gennaio del 1818. — Si fa imprestar da me una copia di quel manoscritto per farla leggere a madama Buhna, e poi lo ritira, mi dice ch'è imprestato ad altri, ed insomma lo fa stampare non so dove, facendo di tutto ciò la confidenza alla Confalonieri ».

Quel « non so dove... », fino ad oggi, non si era ancora riusciti a sostituirlo col vero luogo di stampa, dato che le copie conosciute, e sono poche anche quelle dell'edizione procurata dal Porro, recavano tutte la falsa data di Londra 1818. Fu un caso fortuito e fortunato che mi consentì di trovare un esemplare dell'edizione stessa, fino ad oggi unico, che reca non soltanto tutti i sacramentali « imprimatur », ma anche la chiarissima sottoscrizione di Novara, 1818, nella Tipografia Rasario.

Probabilmente, per poter pubblicare l'opuscolo, il Rasario dovette stampare pochissimi esemplari, se non soltanto uno, con le autorizzazioni e la sottoscrizione, continuando, poi, la tiratura con la falsa data di Londra, ritenuta, forse, necessaria per l'introduzione delle copie in Lombardia, dove la censura poteva essersi pentita di aver autorizzato la recitazione.

Il Di Breme, tornato dal suo viaggio, seppe, probabilmente dalla Confalonieri, delle intenzioni del Porro, quando queste



*Francesca da Rimini*: frontespizi delle due tirature della prima edizione  
(dalla raccolta di Marino Parenti)

erano ormai quasi attuate e ne nacque un acuto dissidio, che stava per prendere una cattiva piega.

Fu risolto, anche per intercessione del Pellico, con l'impegno, da parte del Porro, di consegnare tutte le copie al Di Breme, con l'autorizzazione a distruggerle o a pub-

blicarle a suo piacimento. Quest'ultimo dichiarò, come via di mezzo, di tener sepolta l'edizione per qualche anno; ma, forse, se s'ha da giudicare dalla rarità, nei gelidi inverni milanesi, alquante copie debbono aver rallegrato di vivace fiamma i caminetti di casa Di Breme.

MARINO PARENTI

## NOTIZIE DELLA RADIO

L'ufficio di questa rubrica, come si sarà veduto negli scorsi numeri de *L'Approdo* è di segnalare in anticipo le trasmissioni della Radio che promettono di riuscire tra le più salienti, nel clima proprio del Programma che le ospita.

Ma delle novità che compaiono in questo ultimo trimestre dell'anno abbiamo già dato conto sommario nel fascicolo precedente e, anche se nel frattempo è venuta a maturare e a inserirsi negli schemi qualche altra innovazione degna pur essa di rilievo, preferiamo questa volta notare un proposito generale, un orientamento della Radio Italiana, che sta diventando sempre più cospicuo e preciso.

E' osservazione comune che lo sviluppo delle audizioni radiofoniche ha enormemente aumentato la diffusione di tutte quelle opere musicali, drammatiche, letterarie che possono avvalersi del nuovo mezzo per raggiungere il pubblico. Aumentata e anche accelerata, tanto da esaurire con relativa rapidità l'esplorazione del patrimonio accumulato da vari secoli di produzione artistica. Se nel passato era possibile, poniamo, al pubblico italiano ascoltare una volta ogni due o tre anni una determinata sinfonia di Beethoven o un'opera di Mozart, oggi questa possibilità si ripete con frequenza molto maggiore ed è valida per un pubblico di gran lunga più numeroso di quello che può raccogliersi in una sala da concerto. E il giro tende a ricominciare con moto accelerato esaurendo le capacità dell'ascolto ben prima del corso di una generazione. La stessa produzione artistica corrente si logora presto, perchè è portata d'un sol tratto davanti a sterminate platee.

In termini economici diremo che la domanda di una produzione artistica adatta alla radiofonia è oggi di molto superiore all'offerta. Questa situazione conduce da un

lato alla revisione incessante di tutte le opere già note per scoprirvi nuovi elementi di interesse, nuovi rapporti critici, nuove forme di adattamento e di interpretazione, mentre dall'altro lato provoca una intensa sollecitazione alla produzione di opere nuove.

La ricerca — intendiamo la ricerca razionale, determinata da autentiche preoccupazioni di impresa — era già incominciata da parte di altre moderne industrie di diffusione, l'editoria libraria e giornalistica, il cinema, che produssero la moltiplicazione dei concorsi letterari, l'accaparramento dei soggetti, la leva in massa dei talenti più svariati: tutti fenomeni sotto cui è facile scorgere il bisogno esasperato del nuovo.

Ultime in ordine di tempo, ma non meno vaste e pressanti, sono giunte al mondo dell'arte le richieste della radio.

Non sappiamo, e non vogliamo qui indagare, se e quanto queste forme di sollecitazione abbiano giovato all'arte e alla cultura, ma bisogna pur dire che la Radio Italiana, per proprio conto, non ha ceduto ai richiami di una facile popolarità e mantiene le sue richieste su un piano di una scrupolosa dignità artistica. I mezzi di cui si vale per assicurarsi una nuova e specifica produzione radiofonica assumono talora la forma del concorso, tal altra quella della commissione diretta. Il fine, oltre a quello che abbiamo detto, è anche di garantirsi la priorità, se non l'esclusività, dell'esecuzione di talune opere e di consolidare un repertorio appositamente predisposto per l'ambiente e il linguaggio della radio.

La prima e la più importante delle iniziative dirette a tale scopo, di cui la Rai si è fatta promotrice e organizzatrice, è senza dubbio il *Premio Italia*. La manifestazione, come è noto, ha carattere internazionale ed è unica nel suo genere: vi partecipano gli organismi radiofonici europei ed

extra europei che si sono preventivamente associati al Premio, o che vi hanno in seguito aderito, e ciascuno di essi può concorrere, negli anni pari, con opere essenzialmente musicali con o senza testo; e negli anni dispari con opere essenzialmente letterarie o drammatiche, con o senza musica.

Istituito nel 1948 a Capri il *Premio Italia* ha già avuto successi forse superiori alla aspettazione e comunque pari alla liberalità dei criteri che l'hanno ispirato, all'originalità della formula ed alla validità dell'impianto. Nel '49 il primo premio è stato dato ad un lavoro presentato dalla Radiodiffusion Française, *Frédéric Général*, di Jacques Constant, commedia farsesca ed esempio fra i più brillanti di stile radiofonico. Nel '50 la corona è toccata a *Ifigenia*, la tragedia musicale di Ildebrando Pizzetti presentata dalla Radio Italiana, che è stata ritenuta una delle opere più significative del nostro massimo compositore vivente. Nel '51 il premio è stato assegnato *ex aequo* a due lavori, l'uno inviato dalla Radio Francese e l'altro dalla B.B.C.: il primo, *Une larme du diable*, è il delizioso racconto di Gautier adattato da Jean Forest e diretto da René Clair secondo una nuovissima tecnica stereofonica e con mirabili effetti di regia; il secondo, *The face of violence*, di Jacob Bronowski, è una efficacissima testimonianza della condizione umana dei nostri giorni.

Oltre a quelle vincenti molte altre opere di alto merito sono venute alla luce sia nell'attribuzione dei premi minori, sia nelle « segnalazioni ». Quest'anno il premio, come è noto, è stato assegnato *ex aequo* a due opere musicali, *Le joueur de flûte* di Marius Constant, balletto radiofonico presentato dalla Radiodiffusion et Télévision Françaises, e *Lord Inferno* di Giorgio Federico Ghedini su testo di Franco Antonicelli.

Attualmente si sta svolgendo un'altra iniziativa, limitata al campo nazionale, dalla quale ci si può attendere buoni risultati anche per la considerevole importanza dei premi che sono stati stabiliti: il *Concorso per lavori radiofonici*, che è un invito rivolto agli autori italiani a presentare opere radiofoniche originali inedite o riduzioni radiofoniche sempre inedite di opere letterarie cadute in pubblico dominio.

Il Terzo Programma in particolare ha poi

da qualche tempo rivolto un appello ai nostri scrittori perchè scrivano dei racconti brevi per la radio e, dopo quelli che abbiamo ascoltato di Bacchelli, di Angioletti e della Manzini bisogna dire che il ghiaccio è rotto e che l'idea sta cominciando a dare i frutti sperati.

Abbiamo parlato anche di commissioni, ed è evidente che in questo caso la Radio si rivolge agli autori di chiarissima fama: musicisti come Pizzetti, Malipiero e Ghedini hanno accettato l'invito e, in questo stesso trimestre, è annunciata la trasmissione della prima di queste speciali creazioni, un'opera di Pizzetti ispirata alla vita di Cagliostro. Analoghe istanze la Radio ha in mente di rivolgere anche a qualcuno dei nostri migliori commediografi, che si senta attratto dalle risorse del novissimo mezzo di comunicazione.

Molto vario, e naturalmente anche più frequente, è il fiorire delle iniziative nell'esteso dominio della musica leggera. Qui la produzione è ricchissima, è forse la sola che tenga bravamente testa a tutte le richieste. Ma appunto per questa sua abbondanza si sente la necessità di una selezione, così come si avverte il bisogno che le forme tipicamente italiane continuino a vivere e a distinguersi da quelle straniere, mantenendo quel prestigio e quel livello artistico che le hanno rese illustri.

Il *Festival della canzone*, che prende il nome da Sanremo dove si svolge, è una delle manifestazioni che tendono appunto a questo scopo, così come il concorso della primavera passata *Dieci canzoni d'amore da salvare*, come il *Festival della canzone napoletana* e come il concorso, annunciato in questo trimestre dal Secondo Programma, *Dieci canzoni da lanciare*, per nominare solo le imprese principali.

Il proposito della Radio Italiana di intervenire attivamente presso gli autori per avocarsene in parte l'opera e cercare di indirizzarla allo stile radiofonico tanto per il tipo come per la qualità, pare dunque sufficientemente precisato in questi ultimi tempi. Se manterrà, come non vi è ragione di dubitare, il prestigio che ha manifestato finora nelle sue sollecitazioni, è certo che riuscirà non solo a migliorare il proprio linguaggio e ad arricchire i suoi programmi, ma anche, più in generale, a servire nobilmente la causa dell'arte.

G. B. BERNARDI

---

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 726 del Tribunale di Torino in data 21-4-1952

# ” LA TOVAGLIA DI LINO DA’ VITA ALLA MIA TAVOLA... „



... ci ha dichiarato la Contessa Giovannella Ceriana Maineri di Bagno, mentre stava dando l'ultimo tocco ai preparativi per il pranzo. Ed ha aggiunto: « ... Il lino, così fresco e luminoso, rende ancor più brillanti le porcellane, la cristalleria e l'argenteria. E proprio insostituibile. Con il lino, si è sempre sicuri di far bella figura con gli amici... ».

**N**on desiderate forse anche voi poter presentare una tavola elegante? Ebbene, la tovaglia di lino vi toglierà ogni preoccupazione. Con il lino, vi cironderete di una particolare atmosfera di raffinatezza, e non soltanto nella vostra sala da pranzo, ma in tutta la vostra casa. Le tovaglie, le lenzuola, gli asciugamani di lino sono così fini, morbidi, freschi... Ed inoltre il lino è il tessuto raccomandato dai medici per la biancheria igienica.

Non dimenticate che il lino è conveniente: rigorose esperienze hanno infatti dimostrato che, nei suoi particolari usi, esso offre una

resistenza nettamente superiore a quella delle altre fibre tessili.

Oggi la moda è decisamente orientata verso il lino. Adottatelo!

**M**a bisogna che abbiate la certezza di comperare il vero lino. Una Commissione Tutela Lino a carattere nazionale d'ora in poi difenderà i vostri interessi: ogni articolo ed ogni pezza contraddistinti dai marchi qui riprodotti sono garantiti di autentico lino. Esigete questi marchi di garanzia!



## IL GRANDE RITORNO DEL LINO

**GRATIS!** Se desiderate ricevere, assolutamente gratis, un elegante album illustrato veramente prezioso per ogni donna, inviate questo tagliando, in busta chiusa o incollato su cartolina, a: **COMMISSIONE TUTELA LINO, VIA MERAVIGLI, 3 - MILANO.**

1° Rad.

Desidero ricevere, senza alcuna spesa, una copia del libro: « Il corredo di casa e la moda ».

Nome \_\_\_\_\_

Via \_\_\_\_\_

Città \_\_\_\_\_

Prov. \_\_\_\_\_

# olivetti



## **Lettera 22**

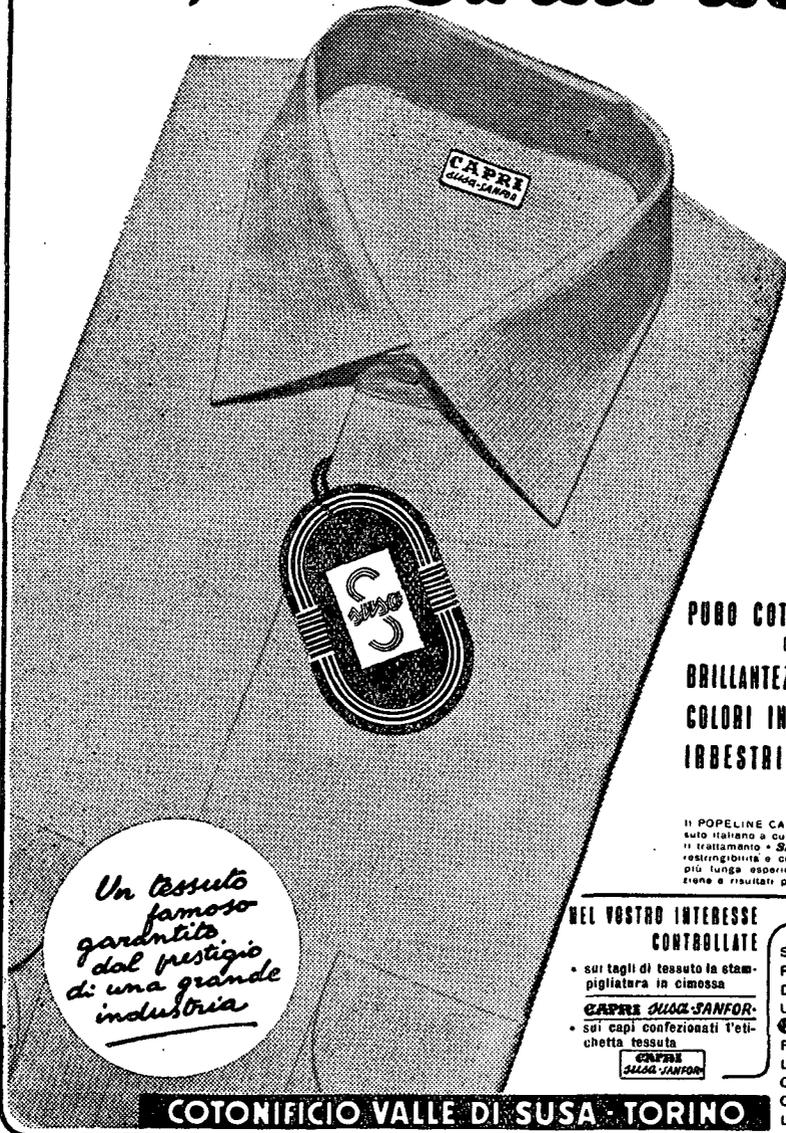
La macchina portatile  
che racchiude in di-  
mensioni ridotte la  
capacità di lavoro di una  
macchina per ufficio.

*Universale come il telefono, la radio, l'orologio*

---

Ing. C. Olivetti & C., S. p. A. - Ivrea

la camicia nuova...  
in Popeline **CAPRI**



Un tessuto famoso  
garantito  
dal prestigio  
di una grande  
industria

PURO COTONE MAKO  
DI ALTA QUALITÀ  
BRILLANTEZZA SERICA  
COLORI INALTERABILI  
IRRESTRINGIBILITÀ  
•SANFOR•

Il POPELINE CAPRI è il primo tessuto italiano a cui è stato applicato il trattamento "SANFOR" per l'irrestringibilità e che può vantare la più lunga esperienza di fabbricazione e risultati perfetti e durevoli.

NEL VOSTRO INTERESSE  
CONTROLLATE

- sui tagli di tessuto la stam-pigliatura in cimosa

**CAPRI SIDA SANFOR**

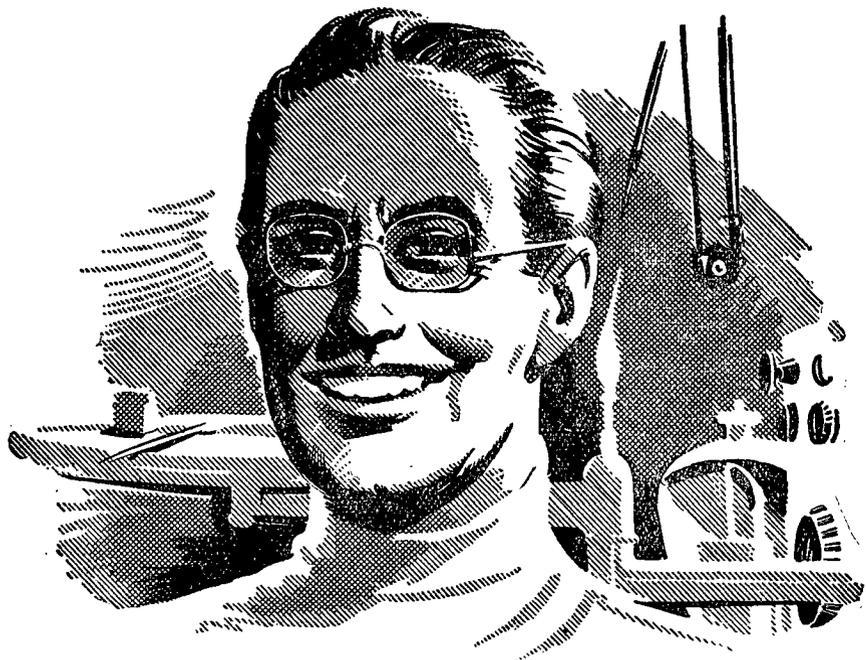
- sui capi confezionati l'etichetta tessuta

**CAPRI SIDA SANFOR**

SOLO COSÌ SA-  
RETE CERTI  
DI INDOSSARE  
UNA CAMICIA  
**CAPRI** GA-  
RANTITA DAL-  
LE SUPERIORI  
QUALITÀ DI  
QUESTO POPE-  
LINE

**COTONIFICIO VALLE DI SUSÀ - TORINO**

*\* Denti sani, maggior garanzia di salute \**



La vostra salute dipende moltissimo dai denti, dovete perciò averne la massima cura.

Fateli visitare almeno due volte l'anno dal Dentista e puliteli due volte il giorno con **BINACA** pasta ed essenza dentifricia.

Conserverete così i denti sani che contribuiranno alla perfetta efficienza dell'organismo.

# **BINACA**

\*\*\*\*\* dentifrici scientifici moderni \*\*\*\*\*

*Il mondo della radio,  
la sua attività, i suoi  
problemi, i suoi propo-  
siti sono illustrati con  
ricchezza di particolari da*

# L'ANNUARIO RAI 1952

pubblicazione che presenta un ampio quadro dell'organizzazione radiofonica italiana, documentando su ogni elemento.

Non vi è oggi argomento che, direttamente o indirettamente, non interessi la radio. Lo comprovano gli articoli di eminenti collaboratori della RAI scritti per l'Annuario: sono presi in esame i diversi aspetti della radiofonia; i rapporti fra la radio e la scienza, la musica, la letteratura, la poesia, il teatro, il giornale, lo sport, il costume.

**Volume di 336 pagine con 181 illustrazioni. Rilegatura in tela. L. 900.**



*In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi a  
EDIZIONI RADIO ITALIANA, via Arsenale 21, Torino. I versamenti possono essere effettuati sul conto corrente postale 2/37800.*

## **SCRITTORI ITALIANI MODERNI**

**EMILIO CECCHI**

### **CORSE AL TROTTO E ALTRE COSE**

Un volume di pp. 576; con 36 tavole f. t.; mm. 210 × 135; rilegato in t. tela; sopraccoperta a colori, L. 3500.

*A tener presente un maestro della prosa italiana valga questa raccolta che riunisce ben novanta scritti di Emilio Cecchi divisi in due sezioni: Corse al trotto (1931-1941) e Altre cose (1921-1952) includendone parecchi recentissimi, mai finora apparsi in volume. A confermare l'opportunità di questa pubblicazione, ricordiamo che l'Accademia dei Lincei, in questi giorni, conferiva all'Autore, su relazione di Luigi Russo, il Premio Feltrinelli per la Letteratura saggistica.*

*Nella stessa collezione fu pubblicato:*

**UGO OJETTI**

### **COSE VISTE (1921-1941)**

con una prosa di **Gabriele d'Annunzio**

Due volumi di pp. XII-852, 878; mm. 210 × 135; rilegati in t. tela; sopraccoperta a colori, L. 6000.

*e stanno per apparire:*

**Antonio Baldini IL LIBRO DEI BUONI INCONTRI DI GUERRA  
E DI PACE**

**Renato Simoni GLI INTERMEZZI DEL NOBILUOMO VIDAL**

---

## **CONTRIBUTI ALLA STORIA DELLA CIVILTÀ EUROPEA**

*In preparazione:*

**ETTORE LO GATTO**

### **STORIA DEL TEATRO RUSSO**

Volume I: pp. 628; con 177 ill. nel testo e 48 tavole di cui 4 a colori; mm. 220 × 155; rilegato in t. tela; sopraccoperta a colori.

Volume II: pp. 652; con 226 ill. nel testo e 48 tavole di cui 4 a colori; mm. 220 × 155; rilegato in t. tela; sopraccoperta a colori.

Prezzo dei due volumi indivisibili, L. 10.000.

**\***

**MARIO PRAZ**

### **LA CRISI DELL'EROE NEL ROMANZO VITTORIANO**

Un volume di pp. 460; con 37 tavole f. t.; mm. 220 × 155; rilegato in t. tela; sopraccoperta a colori.

---

# **S A N S O N I**

# CASA EDITRICE G. D'ANNA

*Messina - Firenze*

**BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA**

XXVII - B. LAVAGNINI  
**STUDI SUL ROMANZO GRECO**  
pp. 250 - L. 1200

XXVIII - I. MAIONE  
**TRITTICO NEOROMANTICO**  
GEORGE, HOFFMANSTAL, RILKE  
pp. 200 - L. 800

XXIX - G. CALOGERO  
**LA FILOSOFIA DI BERNARDINO VARISCO**  
pp. 200 - L. 800

XXX - D. BRAGA  
**CATULLO E I POETI GRECI**  
pp. 300 - L. 1300

XXXII - A. PIZZORUSSO  
**SENANCOUR**  
pp. 180 - L. 850

XXXIII - M. CATALANO  
**LA LEGGENDA DELLA BEATA EUSTOCHIA**  
pp. 360 - L. 1500

XXXIV - M. UNTERSTEINER  
**LA FORMAZIONE POETICA DI PINDARO**  
pp. 124 - L. 900

XXXV - G. COCCHIARA  
**PITRÈ LA SICILIA E IL FOLKLORE**  
pp. 140 - L. 1000

XXXVI - E. PARESCHE  
**LA PROBLEMATICA STORICA  
DELLA FILOSOFIA DEL DIRITTO**  
pp. 180 - L. 800

*Inviare richieste alla Casa Editrice G. D'Anna - Sede di Firenze  
Via I. Nardi, 6 - Conto corrente postale 5/16592*

UNA PUBBLICAZIONE D'ARTE DI PARTICOLARE  
PREGIO E SIGNIFICATO

# LEONARDO A MILANO

A CURA DI MARZIANO BERNARDI

COMPLETA ANALISI SULL'ATTIVITÀ DI  
LEONARDO DA VINCI A MILANO, NEL  
PERIODO DELLA SUA PIENA MATURITÀ

\*

EDIZIONE NUMERATA DI LUSSO CON  
40 ILLUSTRAZIONI, DELLE QUALI  
6 FACSIMILI E 2 QUADRICROMIE

**Lire 5000**



*Studi per il monumento a Gian  
Giacomo Trivulzio (disegno a pen-  
na riprodotto a pag. 109).*

---

In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi a EDIZIONI RADIO ITALIANA - via Arsenale 21 - Torino. Contro invio dell'importo suindicato il volume verrà spedito franco di altre spese. I versamenti possono essere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800.

*edizioni* **RADIO** *italiana*

## SAGGI

*Raccolta di studi e rielaborazioni sull'attività svolta dalla Radio Italiana nel campo della informazione culturale, artistica, politica, sociale ed economica.*

### UN EUROPEO D'ITALIA

di **G. B. ANGIOLETTI**

Questo libro, sulla base delle testimonianze assunte in occasione dell'« Inchiesta in Occidente », condotta per iniziativa della Radio Italiana, riassume consapevoli meditazioni dell'Autore sui valori dell'Europa . . . . . L. 500

### REVISIONI E RIVALUTAZIONI VERDIANE

di **CARLO GATTI**

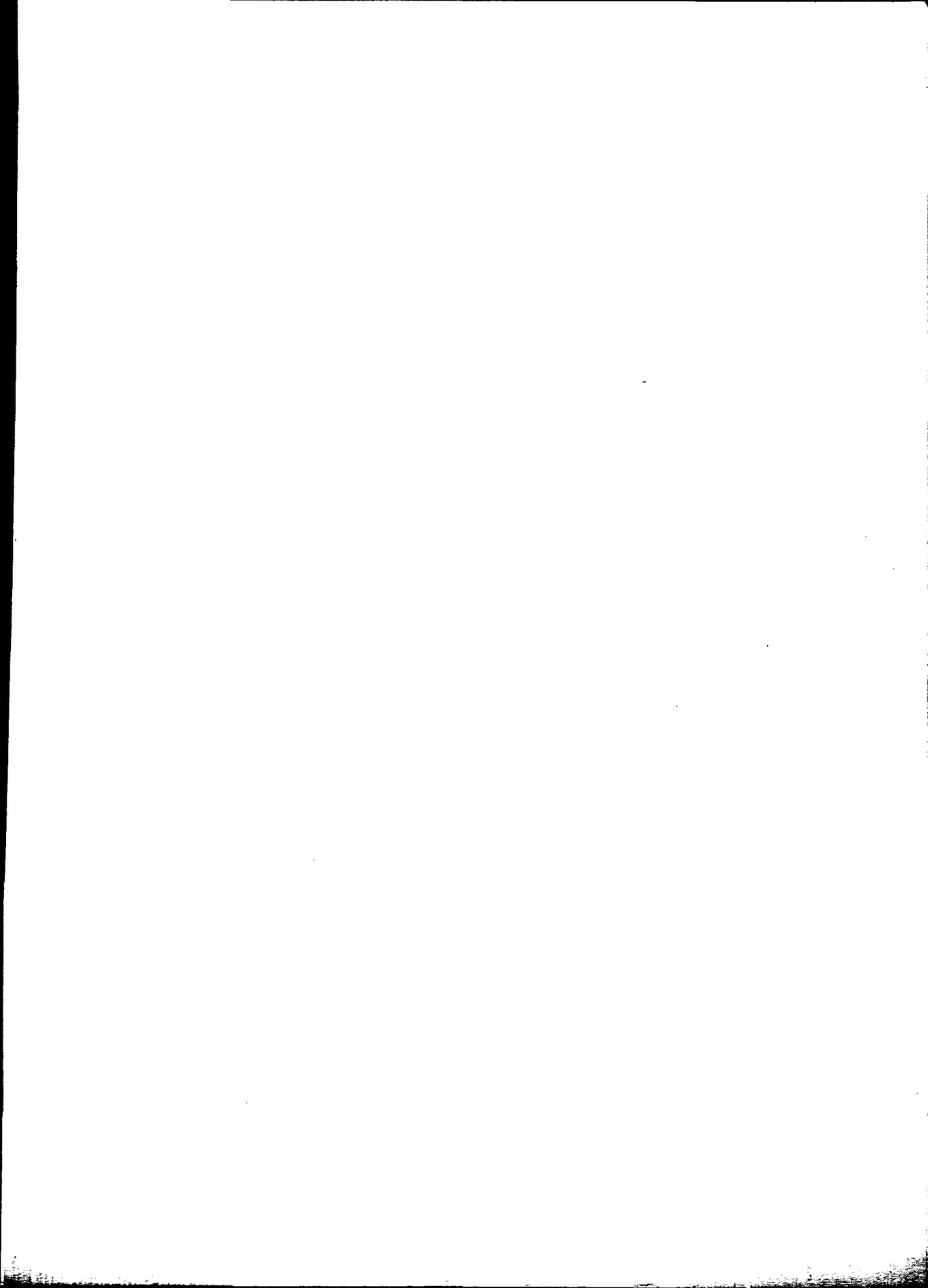
Raccolta di conversazioni radiofoniche che illustrano i risultati di nuovi studi sulla vita e le opere di Verdi (con VI tavole illustrative fuori testo) . . . . . L. 500

### NOVITÀ DI TEATRO

di **ENZO FERRIERI**

Scelta di interpretazioni critiche, relative ad autori drammatici di ieri e di oggi: Shakespeare, Molière, Goldoni, Ibsen, Pirandello, Eliot, Giraudoux, Anouilh, Betti ed altri . . . . . L. 500

*In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi a EDIZIONI RADIO ITALIANA, Via Arsenalè 21 - Torino. Per versamenti conto corrente postale n. 2/37800.*



D  
22/8

Prezzo L. 500