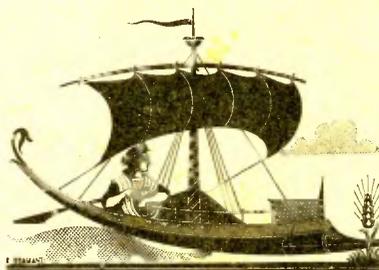


# L'APPRODO

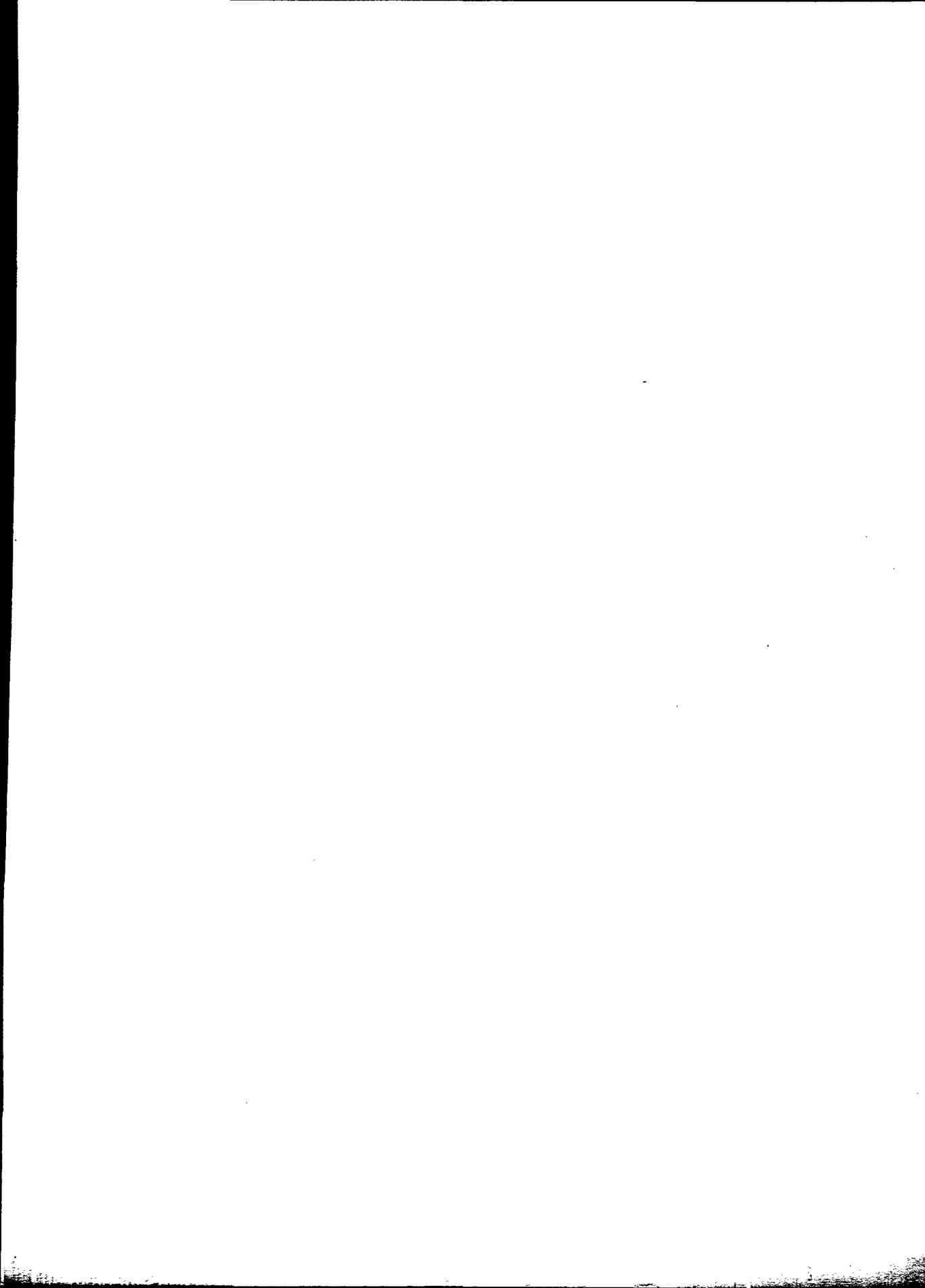
*Rivista trimestrale di lettere ed arti*



Anno I - Numero 4 - Ottobre-Dicembre 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

ALESSANDRO BONSAUTI, GIANNA MANZINI, CESARE ANGELINI: <i>I mesi dell'Approdo</i> . . . . .	pag. 3
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Sul Tredicesimo e Quattordicesimo delle « Lettere » del Carducci</i> . . . . .	» 7
VITTORIO LUGLI: <i>Un lirico del primo Seicento: Théophile de Viau</i> . . . . .	» 13
UMBERTO SABA: <i>Poesie</i> . . . . .	» 18
DIEGO VALERI: <i>Rileggere Cicognani</i> . . . . .	» 25
LUIGI SANTUCCI: <i>Il fanciullo innamorato</i> . . . . .	» 29
FRANZ KAFKA: <i>Tre lettere</i> . . . . .	» 31
RICCARDO BACCHELLI: <i>Prim'acqua d'agosto</i> . . . . .	» 37
EUGENIO GARIN: <i>La filosofia è una cosa seria</i> . . . . .	» 38
ANNA BANTI: <i>« Il libro dei conti » di Lorenzo Lotto</i> . . . . .	» 40
CARLO BETOCCHI: <i>Tetti toscani</i> . . . . .	» 46
PIERO BIGONGIARI: <i>Lettura di Cecchi (a proposito di « Corse al trotto ed altre cose »)</i> . . . . .	» 47
MASSIMO MILA: <i>Musica concreta</i> . . . . .	» 54
LEONARDO CASTELLANI: <i>Dai « Quaderni di un calcografo »</i> . . . . .	» 57
ANGELO ROMANÒ: <i>Un galateo ottocentesco</i> . . . . .	» 63
ROSARIO ASSUNTO: <i>Forma ed evento</i> . . . . .	» 70
FERRUCCIO ULIVI: <i>Marco Boschini poeta</i> . . . . .	» 73
ANTONIO MACHADO: <i>Frammento di incubo</i> . . . . .	» 77
LUIGI RONGA: <i>Schumann scrittore</i> . . . . .	» 81

NOTE E RASSEGNE: *L'indicatore librario* (a cura di FEDELE D'AMICO, U. ALBINI, ADRIANO SERONI) - VITTORIO SERENI: *Rassegna di poesia* - GENO PAMPALONI: *Romanzi e racconti italiani* - LANFRANCO CARETTI: *Critica e filologia - Libri ricevuti* - CARLO BO: *Letteratura francese* - BONAVENTURA TECCHI: *Letteratura tedesca* - FRANCESCO TENTORI: *Letteratura spagnola* - FERNANDA PIVANO: *Letteratura americana* - 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 CARRÀ, CASTELLANI, SCORDIA, SPAZZAPAN e VACCHI -  
Tavole da: LORENZO LOTTO e GIOVANNI CARNEVALI.

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

# *I Mesi dell'Approdo*

ALESSANDRO BONSAANTI

Ottobre

*Può uno sparo di fucile che lacera l'aria fino a quel momento unita e tesa come una coltre notturna, immergerci ad un tratto nel tempo e nella stagione? Dallo spacco prodotto, un flusso di mormorî e suoni, prima ignorati, penetra nella quiete in penombra col suo seguito di sensazioni quasi obbligate. Ma chi ha aperto gli occhi dietro un invito così clamoroso, sta in attesa del nuovo colpo per buttar giù le gambe dal letto. Esitazione istintiva, o cautela del pari giustificabile. La deflagrazione della polvere potrebbe facilmente venire riassorbita in quel mondo inesperto che, ad opera di essa, sta per crollare.*

*Si ode il vento a folate smuovere sul tetto certi embrici male assestati, e far vibrare le aste dei parafulmini, come corde troppo rigide e rusticane per trarne musica vera. E' la bufera che avanza? No, è il tramontano che fa piazza pulita del maltempo dei giorni andati. Sulla testa di noi supini si aprono finestre di cielo azzurro che potremmo goderci se la pigrizia non ci intorpidisse tuttora le membra. Lo sparo si ripete, fornito stranamente di una eco troppo larga per i limiti della sua capacità a recar guasti. Chi può essere la vittima, posto che sia andato a segno? Per bene che vada, un magro e innocente merlo nero.*

*Incontrai i due cacciatori dove la strada fa gomito, e una staccionata invita naturalmente alla sosta. Poco più in là, d'altronde, essa si divide in due. Per chi non è pratico del luogo, niente di peggio delle strade in collina per perdere l'orientamento. Prudenza vuole quindi che si resti in attesa di un nativo a cui chiedere, innanzi di proseguire, per dove siamo diretti, e non per dove ci condurrebbe l'ignoranza e, forse, un estro improvviso. I cacciatori, giovanotto l'uno e l'altro di mezza età, stavano appoggiati alla staccionata col cane disteso ai piedi e i fucili l'uno tenuto sulla spalla a mo' d'archibugio, l'altro col calcio puntato al suolo nella figura tradizionale del riposo durante le esercitazioni di piazza d'armi. Conversavano. Io mi ero fatto scaricare poco prima dalla corriera al crocevia e mi ero messo in cammino pieno di buona volontà. Chi sa mai... chi sa mai... l'avventura ci taglia di continuo il passo e tocca a noi di conoscerla, non smarrirne le tracce. Al di là della staccionata prati verdi feudali andavano dolcemente elevandosi sino a un folto, all'apparenza impenetrabile. Celava la magione avita? I due avevano aspetto di mezzadri, più che del padrone il quale, cacciando, esercita una prerogativa di cui è geloso.*

Salutarono civilmente sollevando con due dita la tesa del cappello e con premura risposero alle mie interrogazioni. Sì, per giungere al Castello era questa la strada giusta... No, non esistevano scorciatoie e ci avrei impiegato del resto una mezz'ora appena. Dovevo proseguire sempre sulla sinistra. Ringraziai senza mostrare di aver fretta di rimettermi in cammino. Dalla quercia poco discosta venne giù una foglia, una seconda la seguì; era la brezza mattutina, già fresca. Caddero una terza foglia, una quarta... Mi sentii in obbligo di usare gentilezza ai cortesi informatori, e quale usarne di migliore che chieder loro ragguagli sul nobile esercizio a cui manifestamente si dedicavano? Non basta l'assenza del falcone a fargli perdere i suoi quarti di nobiltà. Quindi: « Buona caccia, stamane? » m'informai col tono che già contiene un augurio. Rispose il più anziano: « Le dirò, ci siamo attardati a far quattro chiacchiere », e mostrava il carniere afflosciato sull'erba. « Di questa stagione, uscir di casa a bruzzico... ». Ricambiai il suo sorriso. « Capisco, uno dei piaceri della caccia è spiare la natura quando meno se lo aspetta ». Sempre bonari, ma mostravano d'aver da badare ai fatti loro. Presi congedo. Girato il fianco della collina, l'edificio mi apparve in alto, contro gli alberi che lo avevano finora nascosto, e che gli si serravano intorno tanto da formargli nicchia. Vidi la torre, dai merli adibiti a sostegno delle capriate di copertura. Quando fui nel bosco, mi accorsi di camminare ormai sopra il letto delle foglie cadute, e che il sentore d'umidità che vi ristagnava, era l'odore della stagione che avrei annusato d'ora innanzi in ogni effusione del sentimento.

Intendiamoci: il carro con la bigoncia del mosto, che arriva trainato dai buoi e si ferma davanti alla cancellata barocca, è avvolto dal sole. Dopo il castigo dell'estate, dopo il fiammeggiante girone dei vivi, il sole oggi è un premio, lo si ricerca come se ne derivasse per noi, al pari di quanto accade a un'infima vita animale, la possibilità di sopravvivere. Lo ricerca l'ecclesiastico che arriva a cavalcioni del mulo; e con lui il castaldo che tiene per la cavezza la sua bestia, la quale porta sulla groppa il basto con le ceste. C'è poi sempre chi se lo gode invece senza far niente; accovacciato per terra c'è il solito perdigiorno scamicciato che fa lega coi mendicanti. Garzoncelli si rincorrono; una giovane contadina attraversa recando utensili domestici. Noi andiamo per la nostra strada gonfiando di salute i polmoni, incuranti dei pastori che, immobili e appoggiati al lungo bastone agnatzio, sorvegliano impassibili i greggi che incominciano a muoversi e a dilagare in pianura.

GIANNA MANZINI

Novembre

Una fila enorme di camions, pieni di foglie secche non è spettacolo da tutti i giorni. Di platano, enormi, la maggior parte; ma più impressionano quelle piccole, di tiglio, di ontano, di robinie. Quante, per empire un camion. E non uno, nè due; una fila. Che organizzazione, che barricata per un po' d'alberi umiliati. E' la città che si difende dal patetico spettacolo della morte stagionale; e si difende troppo: con una sbrigatività che ha qualcosa di definitivo, come se volesse disfarsi, una volta per sempre, dell'autunno.

*Ho incontrato questa grossa e veloce processione nel viale di casa mia, dove al piede dei vecchi platani, erano ancora ammucchiate foglie grandi come fazzoletti. Domani o stasera sarà la loro volta: verranno portate via alla stessa maniera razionale e screanzata: e sarà ancora, sotto i nostri occhi la morte a carrettate, sia pure in forma di foglie macere e bellissime.*

*Intanto ci giuocano i bambini che vanno a scuola. Grembiulini bianchi sopra il golfetto di lana, cartella nuova, libri nuovi, e nuove amicizie. L'esordio dell'anno è questo per un bambino; il vero ingresso in società, è questo; e, prima di varcare la soglia oltre la quale bisogna ritrovare un contegno, l'occasione di sfrenarsi l'offriranno i grandi mucchi di foglie, al lato della via.*

*Li disfano a calci; c'entran dentro; a bracciate li scompigliano, provocando un greve e goffo svolazzio; ne fanno trincee; li attraversano con un filo per parlare al telefono di qua e di là dal giallo, viola, verde d'un morto continente di foglie.*

*Di questo glorioso macello dell'estate si fa una baldoria, o ce ne liberiamo con una prontezza che c'induce a considerare sporco residuo, quasi vergogna, ciò che fu il dorato lusso dell'albero che si spoglia.*

*Un poeta che canti ancora l'estreme fiammate dell'anno; una donna che, a un davanzale, rimanga pensosa e come carica di presagio, un innamorato intrepido, pronto a smentire quest'allegoria, gridando che il cuore ha una sola stagione: basterebbe a far sentire con meno crudezza che anche il novembre ha ormai cambiato significato e fisionomia.*

*Per queste remote delizie hanno tempo soltanto i convalescenti dietro i vetri delle finestre.*

*Novembre significa oggi un momento di perplessità che ha qualcosa d'un frettoloso rimorso. Troppo a lungo ci siamo lasciati distrarre (che irresistibile invito al viaggio, alla gita, alla scampagnata, la fine dell'estate e il principio dell'autunno): le abitudini abbandonate gridano vendetta, perchè furono esse a dare un senso ai nostri giorni.*

*Ma non è un rincantucciarsi, nè un far proponimenti; nè un calmo riprendere i fili del nostro lavoro: assillati da un'ombra di rimorso che diventa disagio; un po' offesi da mille recenti immagini di noi oziosi, o eccitati in un faticoso far nulla, o a contatto di gomito con gente troppo estranea; insospettiti dal timore di esserci, più che riposati e ricreati, dispersi e sfigurati, non ci diamo tempo nemmeno per fare i conti con noi stessi e guardarci intorno. Anzichè un raccogliersi, è un serrarsi, in cui la volontà ha un che di teso e quasi di disperato. Presto, chè questo è uno dei mesi più brevi dell'anno; e, come se non bastasse, i languori dell'ottobre ce ne hanno smangiato quasi la metà. Via a carrettate queste povere foglie cadute. Spazzatele in fretta dalle strade; e il vento si spicci a far cadere le ultime: rami nudi, bei disegni di rami nudi, oltre le nostre finestre; e un cielo uniforme, sbiancato, eppure un tantino torvo; un cielo come certe pagine, così esigentemente intatte che ogni errore salta agli occhi e rimprovera.*

*Un cielo carico e vuoto. E' di questo impressionante e intenso squallore che i Morti hanno bisogno per il loro giorno. Dolcezza di rimpiangere, di ricordare, di sperare e disperarsi in loro nome, che durerà appena la prima settimana del mese. Poi i grisantemi stessi, da piccini e tutti con odore soffocato che erano, si lasceranno sostituire da quelli enormi, da salotto, che scapigliano chiome incredibilmente ricciute e vantano colori spettacolosi.*

*Trottando sotto la pioggia, fa piacere, trovare in fondo alla tasca del cappotto una manciata di caldarroste.*

CESARE ANGELINI

Dicembre

*Tocca a dicembre chiudere l'anno. E mentre ogni fine è triste, questa è allegra. Non d'una allegria esteriore e visibile, perchè tutto, all'intorno, è spoglio, vuoto, e sofferente (e un anonimo trecentista ha potuto scrivere che in questo mese « la terra è quasi vecchierella priva di vestimenti e prossima alla fine »); ma d'una allegria intima, serena, col sapore ancora d'una volta, e tocca il cuore. Contro ogni apparenza, dicembre è un mese intenso. Solo un imprudente può aver detto che nell'economia dell'anno esso è un mese pleonastico, perchè — pieni i granai e le cantine — in giro non c'è più nulla da raccogliere dalla campagna. Come se l'uomo vivesse di solo pane. Dicembre raccoglie il meglio: l'anima. Tutto volto al di dentro, è un benefico richiamo all'intimità della casa, all'allegrezza del caminetto, all'infanzia lontana, a una bontà perduta; e gli uomini, chiusi nelle case, tornano a farsi compagnia, come una volta. Sicchè, spoglio di colori e di vivezze esteriori, dicembre si impreziosisce di valori umani, eterni. Anche per questo, dicembre è un mese profondamente religioso.*

*C'è poi nell'aria, fino dai primi giorni, odore di festa, di Natale. Dicembre pare addirittura in funzione di quel giorno, anzi, di quella mistica notte che illumina tutti i giorni. E basta il suono d'una squilla lontana o la nota tremula e agretta d'una piva, per suscitare profumo d'oriente, di Galilea e Giudea, e incamminare segretamente l'anima verso un vecchio presepe. E anche questo è vero: la festa che la religione ci ricorda, fa venire a galla il meglio dell'anima, il meglio di noi. Anche il cielo ci è più vicino.*

*Dicembre è un mese fiducioso, ben pensante. Andandosene, ci assicura che l'anno novello, al quale ci scorta e ci consegna, sarà anche migliore. Per questa fiducia che sparge e spira, dicembre è addirittura un mese costruttivo.*

*Dicevo che è un mese tutto intimo, e ne siamo sempre più persuasi. Non per questo manca di suoi aspetti scenografici, inattesi; dati soprattutto dalle meravigliose infallibili nevi che, alterando la sagoma delle cose, inventano apparizioni fantastiche, spettacoli lieti: un camino pare un punto interrogativo, un cespuglio pare un altare con tovaglia bianca e candele, un pedale stroncato di gelso pare un orso bianco sceso dai monti per fame. Scene cosmiche che sono il vantamento delle nostre terre settentrionali, e ci toccano il cuore che ritorna fanciullo e si sente un poco poeta.*

GIUSEPPE DE ROBERTIS

## Sul Tredicesimo e Quattordicesimo delle *Lettere* del Carducci

Il Tredicesimo delle *Lettere* del Carducci (1° luglio 1880 - 30 giugno 1882), si potrebbe quasi contrassegnarlo, per il tempo, l'occasione e alcune composizioni che sono di quel biennio tra due estati, con l'uscita della 1ª serie delle *Confessioni e Battaglie* sommarughiane, e con qualcos'altro (il primo saggio pariniano, primo d'un numero illustre, del più maturo Carducci, del Carducci più positivo; oltre il discorso *Per la morte di Garibaldi*). Ma pensate, all'interno del libro, all'*Eterno femminile regale*, alle «*Risorse*» di San Miniato (però del dicembre dell'82), alla *Rapisardiana*, di cui c'è, in queste *Lettere*, come una traccia, per prove e riprove e scosse. Tutte le corde della prosa carducciana, tutti i tasti del suo grande animo.

E la poesia? Non c'è, forse, che l'ode *All'Aurora*, finita il 18 dicembre dell'80, ma già antica di quatt'anni (a suo giudizio, « forse la migliore delle odi barbare »), e sei versi (« que' sei versi ») d'un sonetto cominciato dalle terzine, e rimasto a mezzo, « scritti dal Carducci, senza titolo, in una parete della redazione della "Cronaca Bizantina" ». Li vide il giovane D'Annunzio (come racconta in un suo « capitolo » che è una meraviglia: *Di un maestro avverso*): « Quanto azzurro d'amori e di ricordi, - Gin, infido liquor, veggio ondeggiare - Nel breve cerchio onde il mio gusto mordi: - O dolci selve di ginepri, rare, - A cui fischian nel grigio ottobre i tordi - Lungo il patrio, selvaggio, urlante mare! ». Li vide e stupì: « Le rime — dice — sfondavano la parete, creavano il vento il rombo e la vastità, come quando nel triste collegio pratese leggevo di nascosto l'ode recente del Rinnovatore e il grande afflato della Camena pareva diroccare le mura dell'aula chiusa, rovesciar la cattedra del grammatico ». Sono del 5 ottobre 1881, e quasi colorano di sè, armonizzano la fine di questo Tredicesimo delle *Lettere*.

Che è un libro fitto di umori, umor fosco, a tempi ritornanti, e pensieri e ricordi funerei (ce n'è come la somma nelle due lettere ad Adelaide Bergamini, del 24 novembre '81 e 27 gennaio '82, di tono misto, inquiete, irrequiete, dove si sente che Heine ancora è per Carducci qualcosa, allo stesso modo (e più) che Sterne lo fu sempre per Foscolo). E fitto di impazienze, contro tutto e tutti, dalla piccola

gente, al collegio del Consiglio Superiore, quei « burgravi maledetti dell'Istruzione ». Poi, nel sottofondo, quanto (con dolci aperture) poté aiutare la nascita delle nuove *Rime*, delle *Odi* più nuove: « Ringrazio gli uliveti le vendemmie e le campagne e i monti della dolce Toscana che circondano delle loro consolazioni la tua giovinezza ed il tuo amore », scrivendo il 25 settembre dell'80 alla figlia Bice, andata sposa; e subito il 26 settembre dell'anno stesso: « Colli toscani e voi pacifiche selve d'olivi - a le cui ombre chete stetti in pensier d'amore, - tòsca vendemmia e tu da' grappi vermigli spumanti — in faccia al sole tra giocondi strepiti, — sole de' giovini anni; ridete a la dolce fanciulla... ».

Ma non è tutto: chè entri senza volerlo, proprio senza volerlo, nell'« atelier » del grande artiere, che quasi si desidererebbe non fosse stato vero, fino a questo punto. E' il 4 luglio dell'80, scrive al Chiarini: « Io in questi giorni di gran caldo ho scritto due idilli in esametri. Eccotene uno. Oramai io mi lascio andare a scrivere questi versi a orecchio; e non ho la pazienza di pesarli bene. Correggimi ». L'idillio è *Una sera di San Pietro in Maremma* (ora *Una sera di San Pietro*). E il 29 giugno dell'81, allo stesso Chiarini: « Ti scrivo qui dietro la versione d'un'ode del Platen. Vedi se la quinta strofe sta » (vuol dire de *La lirica*). E così prima, per *Aurora*: « Eccoti *Aurora*. Mi faresti piacere se presto me ne rimandassi una copia, che potresti far fare a Cino, notando i versi e i luoghi dei versi che possono non andare. Sai che i sei distici del principio furono i primi che scrissi in questo metro ». Per fino al giovanissimo Mazzoni, il 6 dicembre dell'81, mandando le prove di stampa delle nuove *Odi barbare*: « Tu che tieni l'una e l'altra chiave della metrica antica e nuova, guarda e leggi e correggi e proponi e rimanda a me ». Per misurare con certezza il debito vero del Carducci bisognerà un giorno metter l'occhio sulle lettere di risposta; ma vedete già nella lettera del 10 dicembre '81, sempre al Mazzoni, come difende, in altro campo, dove trattasi di gusto e di scelta e d'invenzione, il suo punto (« *Ombra il chiarore*, perchè vermiglio: ti pare? *Mira salire il sire*, lo feci a posta, il ritorno di certi suoni piace agli antichi, Sofocle, Virgilio, Tibullo. *Piccolo passo di gloria* nel "Sogno d'estate" mi par che stia: il bambino è tutto superbo di andar con la mamma, vestito a nuovo, a spasso »). Che non s'avesse a credere che un uomo di tal fatta si lasciasse prendere, scherzando, col dito tutta la mano.

Ma io penso ora ai miei amici lucchesi; e mi fermerò a un gruppo di lettere, scritte da Lucca, anzi da Maulina, tre miglia distante, e che vanno dall'8 agosto (già il 16 giugno: « Nell'agosto voglio fermamente non far nulla. Sono stanco, veramente stanco; e afflitto di molti tristi pensieri e ricordi ») al 30 stesso mese, dell'81. Il riposo gli fu dolce musa, e continuerà, si vede, a sentirne gli effetti (il 5 ottobre scriverà infatti « que' sei versi! »). Appena arrivato: avesse saputo nuotare, e giù nell'acque del Serchio, « invece di adorare il volto santo »; e sulla gente dice e loda (« sto benissimo in questa repubblicana semplicità di costume lucchese antico »), e fa lievi pitture dei luoghi (« Tu vedessi questo paesaggio lucchese co' suoi olivi co' suoi pioppi co' suoi ontani, rinfrescato dall'acqua, co'

suoi colli e monti dalle linee profondamente disegnate, col Serchio per mezzo! »). Novella d'una gatta ferita, proprio in modo gattesco, e divaga, a modo suo; fantastica, in una lettera a Severino, sul Maghetto (Mago o Maghetto o Maghettaccio, ch'era poi Ugo Brilli, come sapete), e diversamente fantastica, quasi un sogno del suo desiderio, su come potevano andare le cose d'Italia se Castruccio..., e qui a storcere a bella posta il corso della storia, come doveva essere e non fu (il tutto tra due tempi di quasi idilli leopardiani, un po' facili veramente).

Un passo indietro, ora, per compire il quadro di questo riposo d'agosto lucchese; ma per compirlo « in maggiore ». Chi l'avrebbe mai detto che il Carducci potesse mai aver pensato a leggersi *Foglie d'erba* di Whitman (il *Fogliame*, come lui bellamente traveste)? « Sai che il *Fogliame* americano io l'ho letto e tradotto a lettera tre volte col mio maestro d'inglese, un italiano che scappò in America di 17 anni e ci è stato 23 anni, e ha fatto il capitano al servizio della Repubblica nella guerra di secessione contro gli Stati del Sud? E' una bestia, sempre ubriaco; ma sente e respira l'America; e non sa quasi più nulla d'italiano; e me lo commentava facendo gesti e urli feroci ». « Sente e respira l'America »; come appunto Carducci sente Whitman, in queste poche righe: « Tutti quei nomi a catalogo! quelle enumerazioni, successioni, quelle serie di paesaggi, di sentimenti, di figure straordinarie e vere! Io ne rimasi e ne sono rapito! ». Mai aveva letto « nulla così immediato e originale »; e gli venne « subito voglia di tradurlo in esametri omerici ». Non so: lo tradiva a questo punto, forse, il vizio di poeta « barbaro » (1); ma la tessitura di certe tardissime odi chi può dire non sentisse un poco di quel respiro giovine saputo indovinare in quella lettura affannata? Un carducciano eretico ma di buon sangue, quale fu Dino Campana, predilesse anche lui il *Fogliame* (ricordate Sbarbaro, l'ultima volta che lo vide: « Testardo, lo guardai allontanarsi col suo passo di giramondo verso i *carrugi* di Sottoripa. Per tutto viatico aveva in tasca *Le foglie d'erba*. — Se lo riprese il malo vento che lo cacciava pel mondo »): ma risolse in campo proprio il problema metrico, nulla imprestando dalla tradizione classica (« Io vidi dal ponte della nave — I colli di Spagna — Svanire nel verde — Dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando — Come una melodia... »: è l'inizio del *Viaggio a Montevideo*).

Non offenda il paragone, che non è poi un paragone, ma una semplice verità. Del resto, tra Serra e Pancrazi, siamo dell'ultima generazione che s'è letto, studiato, amato il Carducci (quelli venuti dopo, tanto più bravi di noi, niente Carducci, e certe volte, che dispiace di più, smorfie molte, al solo pronunciare il suo nome). Personalmente, lasciando andare una conferenza licealista, in occasione della sua morte, in un fascicolo della « Voce » ancora di Prezzolini, cominciammo col contrapporre il suo modo di lettura, integrale, positivo, calmo a quello desanctisiano; che non voleva esser per nulla, s'intende, contrapposizione di stature. E

(1) Il Foscolo, parlando del Parini, del Parini del *Giorno*: « Se non si prevalse del verso esametro dei latini » (alludendo particolarmente alle *Georgiche*) « fu principalmente per l'obbligo di dover poetare in una lingua, la quale per nulla si presta a quel metro ».

così facemmo, subito dopo, nell'altra « Voce », contrapponendo Serra a Croce (e non rida e scambi, dalla sua altezza, come crede, l'amico Flora, perchè, anche qui, la contrapposizione si basava su un modo di lettura). Oggi, credo, bisogna alzare di tanto, nell'opera carducciana, i suoi due volumi *Parini maggiore*, *Parini minore*; e proprio su questa via, dietro quest'impulso, aggiunto il Foscolo (e le nuove esperienze), questo principio vitale del giudicare promette assai. Gli sviluppi della nuova critica, della critica positiva (in senso tanto più aperto), come sono cominciati, così si compiranno per fedeltà al Carducci e al tuttora inesplorato e grandissimo Foscolo (dove proprio, agli altri, pare decadente).

\* \* \*

Il Quattordicesimo (per non ripeterci, tireremo quasi le conseguenze del detto innanzi) va dal 1° luglio 1882 al 28 giugno 1884, e già al principio sente il comporre arioso delle *Risorse di San Miniato* (che furono scritte infatti sulla fine dell'82 e, tempo un anno, saprà le tempeste della polemica del *Ca ira*, scritta tra il luglio e il novembre dell'83. E metteremo tra queste due « vacanze » carducciane l'amorosa fatica dello scegliere ordinare annotare le tre prime parti delle *Lettere italiane* (« ad uso delle scuole ginnasiali inferiori »), fatica divisa col fedele Brilli, che ebbe buon incontro tra i ragazzi d'allora, e durò tra gli uomini fatti ch'eran stati prima quei ragazzi (oggi non più, non più da un pezzo, tanto la scuola è decaduta, e così il gusto del leggere, separato da quell'ultimo umanesimo).

Ma questi due anni, chi ricorda, sono come trapunti da rare liriche. Lasciamo i dodici sonetti del *Ca ira*, chè val meglio fermarsi a un sonetto d'altra specie, *Visione* (« Il sole tardo ne l'invernale — Ciel le caligini scialbe vincea... »), del 1° febbraio '83 « una novità », egli stesso scriveva, per quella « variata armonica disposizione di sillabe, di suoni, di cadenze »; e sulla fine dello stesso anno (8 dicembre '83) c'è *San Martino*, di greca bellezza, che piacque al ruvido Oriani, e nel mezz'anno restante *Canto di marzo*, del 30 marzo appunto, che respira quella stagione gravida e quegli umori, e due giorni dopo (1° aprile) *All'Autore del « Mago »*, quartine che non ne scrisse di più sue Severino. Il detto innanzi e quest'altro diede in due anni la gran fucina del Carducci; e nelle lettere, al solito, ce n'è come una propagazione (spiriti nuovi, estri, crucci, dolcezze, visitazioni).

Aprono quasi il volume due lettere, due diverse meraviglie: una a Severino scritta da Desenzano sul lago (l'8 luglio), dov'è commissario d'esami (uno scherzo, un allegro motteggiare e occhieggiare, con un suono di parole tra antiche e popolesche, allora dissotterrate si direbbe, che vuol essere citata per forza): « Caro Severino, La tua lettera mi giunge qui, dove faccio il commissario su gli esami di licenza di questi lombardotti. Mi hanno messo in una camerata con file due di letti, e finestrette nell'alto, e panchettine sette in mezzo dove i lombardotti scrivono. E i

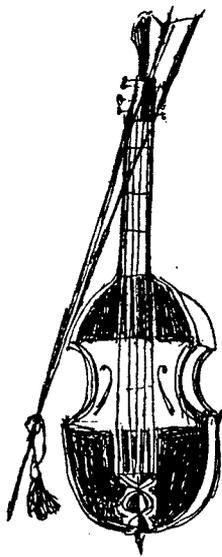
professori son tutti preti, e il preside è un notaio, un notaio lungo, di pelo bianco, vestito di nero. E mi hanno arrecato di che mangiare. Una buona costoletta lombarda, a la fe' di Dio, con patatine bene crociolate, e del formaggio stupendo, e delle albicocche, delle albicocche che nulla hanno a invidiare a quelle che rosee gialleggiano fra 'l verde mite nei verzieri della dolce Toscana. Anche del vino mi hanno arrecato, del buon vinetto nero. Ho chiesto del leggero, e qui il nero è leggero, perchè hanno, sul lago (pare impossibile!), anche un vinetto bianco ch'è un po' traditorello il furbetto. Ma io devo guardare ai lombardotti, e no vo' farmi imbecherare dal vinetto loro bianco, che non mi ammorbidisca a guardarli con gli occhi imbambolati. Ma questi lombardotti guardano me che mangio, mentre e' devono scrivere i loro poveretti pensieri nel loro poveretto e lumacoso volgare. Mi guardano e pensano: — Oh quanto saria meglio mangiare costolette come fa il commissario, e sgranocchiare patatine e succiarsi albicocche, e berne un pochetto di quel neretto innocente! E io rispondo: — Avete ragione, o lombardotti, tanto non sarete voi nè il Fracastoro, nè il Castiglione: ma intanto mangio io; e voi scrivete sul Tasso: ma quasi quasi vorrei esser voi, e pigliarmi la briga di fare il vostro esame, per poi andarmene per la laurea in Firenze, per una laurea, per due lauree, per tre lauree perenni, come l'amico Severino. Al quale eccomi ritornato. Quest'aspetto della camerata e il viso dei lombardotti e dei loro vecchi preti e del notaio, ma più forse il vinetto nero e la costoletta m'ha distratto dalle lunghe noie e dai dolorosi dispetti a dire sciocchezze come Severino » (ma si tengano presenti le due cose: l'« *impromptu* », in forma di divertimento, che è alla base, lo scatto dell'umore, e alla fine, dissimulato, ma sensibilissimo, il « basso » della sua nera tristezza — che si ritrovan poi in tutto Carducci, divisi e comunicanti).

E l'altra lettera è alla moglie (14 luglio), con quell'invenzione di tempesta sul Garda (« Ieri mattina venne il Picciola. E pensammo subito ad ir navigando pel lago... »), che la signora Elvira bevve, e Carducci a riderne in anticipo. Che so?, c'è un sentore del raccontare e descrivere d'un antico, c'è anche scopertissima un'aria di scherzo... Le estati, si vede, e quel muoversi e scoprire un poco di mondo dovevano eccitare il Carducci povero e sedentario, che lasciava per un tratto il solito metro; si divertiva a certe irregolarità e stramberie, e pareva si scotesse un po' d'anni di dosso. Ma c'era, oltre quei luoghi e le stagioni che lo srugginivano, c'era una seconda occasione, il parlare, cioè, e scrivere a donne, che qualcosa dentro moveva e rimescolava. Ecco qui le lettere ad Adelaide Bergamini, a Dafne Gargioli, a Ersilia Caetani Lovatelli. Ha voglia di dire, come fa ad Angelo Sommaruga, che gli anni, fuggendo, lo ammonivano che non era più il caso di distrarsi, e buttavano via per l'aria il « pentolino della colla »; ancora, invece, egli riusciva a « conglutinar l'anima sua », per usare alla rovescia le parole sue stesse, con alcuna anima, legava, come una pianta che fiora e frutta.

E quanto al suo scrivere, familiare e impennato, con bei colori, anche con colori rettorici, mi aiuta a capire ciò che egli dice di « otto bellissime lettere » del Baretto: e cioè che in tutti gli scritti di lui c'è « dell'eterogeneo, del goffo, del ga-

glioffaccio; ma una vena, un calore e un colore d'ingiurie, d'eloquenza, di fantasia satirica, che è un piacere » (« che fa buon sangue »). Caricando qui, scaricando lì, ma serbando lo stesso impasto avventuroso, lo stesso gusto di sorprese, proprio si concluderebbe che il Carducci parlasse di sè, quando dismessa l'oratoria di scuola, ma neppur tanto, per un piacere per sè, della cosa detta, s'abbandona, anche qui per una vacanza, lui che aveva, direbbe D'Annunzio, fin la cravatta che stringeva troppo. Oh fare ogni tanto a modo suo, anzi a modaccio suo.

Ne preparerà di sorprese la lettura intera dei venti volumi delle *Lettere*, e come prosa in sè, e come prosa di fantasia e d'affetti, e come aiuto a entrar nell'intimo, non dico altro, delle *Rime nuove*, a capirne il linguaggio! Non solo per confronti puntuali, ma per scambio, tra le due parti, dei succhi buoni, del vitale flusso.



VITTORIO LUGLI

## UN LIRICO DEL PRIMO SEICENTO: THÉOPHILE DE VIAU

Reggenza di Maria de' Medici, inizi di Luigi XIII, quando ancora il cardinale di Richelieu non ha stretto tutto il potere nella sua mano vigorosa, riprendendo l'opera di Enrico IV per una più forte monarchia e una più salda compagine nazionale. Il pugnale del Ravaillac ha interrotto l'opera, e subito — con l'allentarsi del potere reale — riaffiorano le energie individuali: i grandi signori mirano a riconquistare l'antica indipendenza, i riformati cercano più vaste guarentigie, il libertinaggio si mostra, ardito, nel pensiero e nel costume. Quindi una colorita varietà di spiriti e di modi, meglio rilevata per la gran luce uguale, la composta unità dell'epoca di Luigi XIV.

Quasi parallela a quella del Navarrese s'era svolta l'opera di Malherbe, che prosegue la sua battaglia per una poesia, una lingua tutta francese, solo volta al bisogno della società; ma ora, ecco, sorgono le opposizioni, davanti alla regola che si vuole imporre. Favorita dalla regina venuta da Firenze, è una nuova ondata di italianesimo. Ieri eran maestri, col Petrarca, i petrarchisti, l'Ariosto: ora sono le fiorite mollezze del Tasso, i veleni del Marino. E già s'avanza la Spagna, col suo teatro, il suo burlesco e le sue « acutezze ». L'*Astrea* di Onorato d'Urfé subito influisce sulla società, la piega a modi delicati ed eleganti.

Questo pronto raffinamento — impero della fantasia, del cuore, dello spirito — si compie in una società ancora densa di succhi cinquecenteschi, sanguigna e animosa, la quale volgendosi alla eleganza presto giunge alla affettazione, per affermare la personalità non evita la stravaganza. Quasi un romanticismo estroso e capriccioso, nei costumi e nell'espressione. Il teatro, uscito dalle scuole, dalla Corte, erra per le grandi strade, si arresta nelle città, nei castelli di grandi e piccoli signori, appaga i gusti della folla con la commedia italiana, la pastorale, la tragicommedia romanzesca.

Atmosfera calda, veemente, barocca: naturalmente lirica. Spirito anticonformista, che frenato per qualche tempo dal Richelieu, sotto il Mazzarino recherà la tenera follia dei preziosi, l'orgia dei burleschi, preparando la dura battaglia del Boileau, per l'ordine e la ragione. Ma agli ultimi vizi ed eccessi rimane estraneo Théophile de Viau, che muore a soli 36 anni, nel 1626, quando la ribellione ha

ancora qualcosa di giovanile e grato. Non è proprio tra le vittime di Boileau, il quale — pensando di condannarlo come *poeta alla moda* — l'ha indicato alla nostra attenzione. E Théophile sembra rispondere a lui, mentre dice al suo annunciatore, Malherbe:

*«Imiti le meraviglie di altri chi ne abbia voglia. Malherbe ha fatto bene, ma ha fatto per sè... Io trovo giusto che ciascuno scriva alla propria guisa. Amo la sua fama, e non la sua lezione... La regola mi spiace, scrivo senza ordine: un buon ingegno non fa nulla se non facilmente».*

Anche più aperto ha detto questo suo abbandono all'ispirazione, per cui all'altro Théophile — Gautier — è parso un lontano precursore di Lamartine e Musset, un romantico innamorato della solitudine, del sogno:

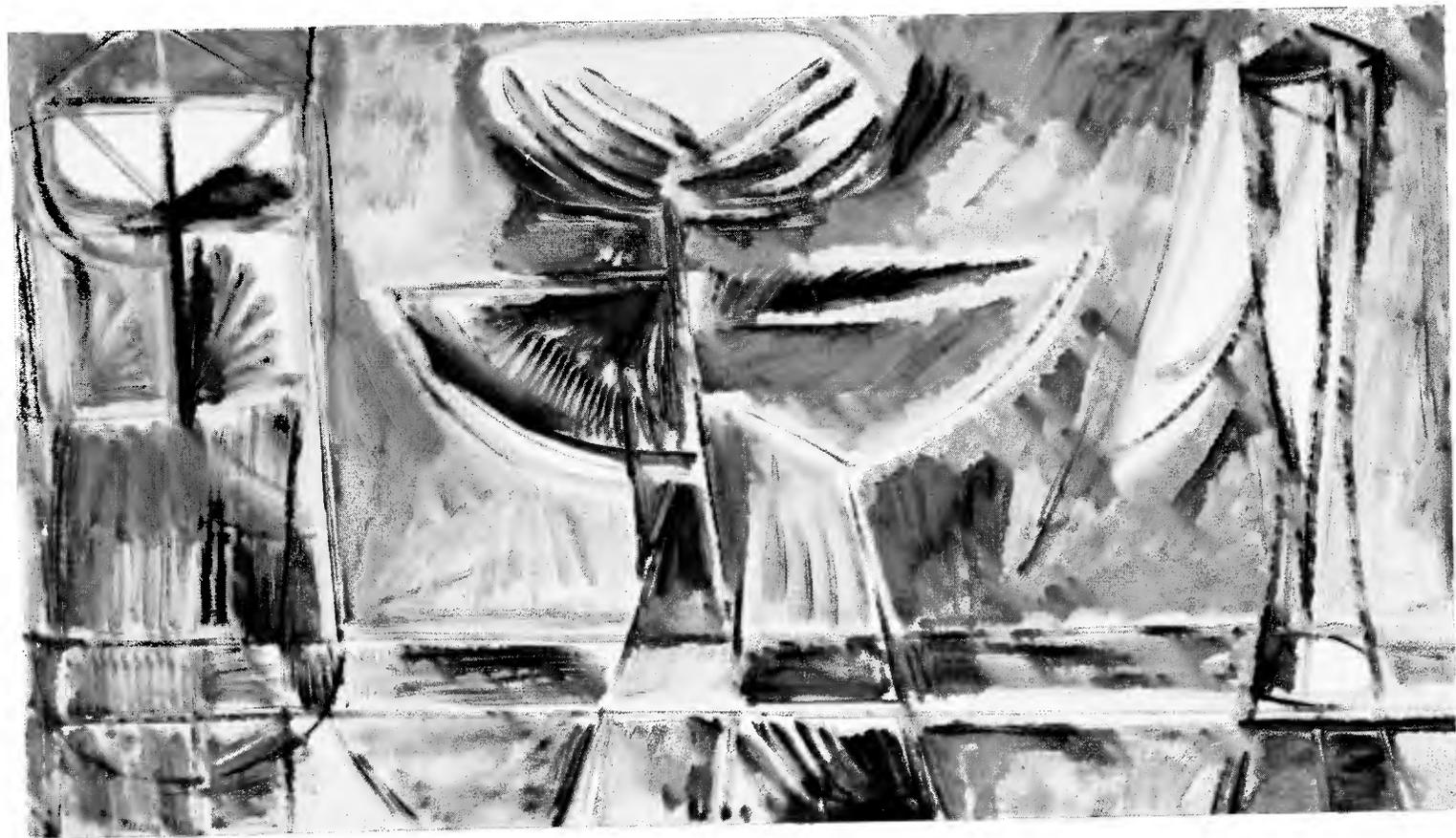
*«Voglio fare versi che nulla abbiano di forzato... cercare luoghi segreti ove nulla mi spiaccia, meditare a mio agio, sognare liberamente, restare un'ora intera a specchiar mi nell'acqua, udire come in sogno il corso di un ruscello, scrivere in un bosco, interrompermi, tacere, comporre una quartina senz'avvedermene».*

Un romantico, perchè tale è sempre in Francia un vero lirico. Libertino nell'arte come nel costume, e tale parve anche nel pensiero, donde i guai che han dato un colore patetico alla sua figura. Di famiglia protestante, ha in fondo la discreta indifferenza in materia di fede, e la sete di vivere, di godere, naturali ad una gioventù che lascia dietro di sè i profondi turbamenti delle guerre religiose. Dopo aver passato un anno con una compagnia di comici, è a Parigi il 1610, libero e leggero, nella libera corte della Regina vedova, presto ammirato per la sua facile vena. Lieto di errare qua e là, lieto ogni volta che torna alle gaie compagnie, alle taverne di Parigi: oggetto di scandalo e di vive simpatie, più di un signore lo vuole al suo seguito. Da ultimo, Enrico di Montmorency è il suo mecenate. Amico di Saint-Amant, forma con lui la coppia poetica intorno a cui si accoglie la giovinezza scapigliata e poetante.

Ma, ecco, nel 1619 è esiliato di Francia: la politica di Luigi XIII, fatta più severa, si volge anche al costume, persegue l'irreligiosità. A Tolosa Giulio Cesare Vanini è suppliziato. Théophile, che ha varcato i Pirenei, l'anno dopo è di nuovo a Parigi, ove ottiene il perdono, anzi il favore di Luigi. Ancora sospettato, va in Inghilterra, ne torna presto: soldato in un Reggimento del Re, convertito al cattolicesimo, riprende la sua tranquilla «bohème». Nel '23 scoppia la tempesta: un libro corre da una mano all'altra, semiclandestino e però diffusissimo, *Le Parnasse satyrique*, e reca il nome di Théophile, cui spettano solo alcune poesie in quella raccolta oscena e apertamente empia. I gesuiti, che da alcuni anni lo han preso di mira come capo del movimento libertino, hanno il buon pretesto: un padre Garasse scrive un grosso, acre libello contro il poeta, che è condannato ed arso in effigie. Mentre tenta di uscire di Francia, è preso: due anni di dura prigionia, un lungo processo, in cui egli si difende validamente; infine, l'esilio perpetuo. Rimane invece, presso qualche buon amico, affranto dalla prova e ancora intento ai versi, per pochi mesi.



CARLO CARRÀ: *Dopo il bagno* (Disegno)



SERGIO VACCHI: *Finestra con oggetto* (1952)

Un destino quasi più grande di lui, che forse dal diffuso libertinaggio filosofico prendeva solo l'autorizzazione a vivere la sua vita, a godere tutte le buone cose, da squisito epicureo. L'ha detto infatti:

*« Mi piace un giorno bello, mi piacciono chiare fontane, l'aspetto delle montagne, la distesa di una grande pianura, l'Oceano, le sue onde, la sua calma, le sue rive; ancora mi piace tutto ciò che tocca particolarmente i sensi: la musica, i fiori, i begli abiti, la caccia, i bei cavalli, i buoni odori, la buona tavola ».*

Così La Fontaine, mezzo secolo dopo:

*J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,  
La ville et la campagne, enfin tout...*

Le belle cose della natura tornano (e sono i momenti migliori) nei *Tragici amori di Piramo e Tisbe*, tragedia regolare per la quale ha poi giurato a se stesso di non rimettersi più a una simile fatica. Un lirico schietto, in cui l'entusiasmo libresco di Ronsard s'è fatto più lieve ed umano. Coi colori del tempo, s'intende: il 1620. Ingenua enfasi barocca, preziosismo nascente, ma tutto fine, delicato. Ecco un movimento che il principe dei preziosi, Voiture, non avrebbe trovato, per dire il respiro dell'amata:

*La rose en rendant son odeur,  
Le soleil donnant son ardeur,  
Diane et le char qui la traîne,  
Une Nàïade dedans l'eau,  
Et les Grâces dans un tableau  
Font plus de bruit que ton haleine.*

L'ode *La solitude* ha la lieta abbondanza, il vasto disegno del migliore barocco. Il quadro è subito bravamente sbizzato:

*Dans ce val solitaire et sombre,  
Le cerf, qui brame au bruit de l'eau,  
Penchant ses yeux dans un ruisseau,  
S'amuse à regarder son ombre.*

Poi una meraviglia, nella sera:

*De cette source une Nàïade  
Tous les soirs ouvre son portal  
De sa demeure de cristal,  
Et nous chante une sérénade.*

E la felicità evocatrice degli aggettivi :

*Un froid et ténébreux silence  
Dort à l'ombre de ces ormeaux,  
Et les vents battent les rameaux  
D'une amoureuse violence.*

E' la natura, la campagna « Luigi XIII », non ancora pettinata come un parco regale: selvaggia ancora, e tutta animata. Nè mancano al bosco il gufo, l'ossi-  
fraga, il lupo marrano, per la gioia di un romantico truculento del 1830. Insieme,  
una tenerezza vera nell'invito alla donna, e il mirto che ha lasciato cadere le foglie  
perchè vi seggano i due felici :

*Sus, ma Corine! que je cueille  
Tes baisers du matin au soir!  
Voy comment pour nous faire asseoir  
Ce myrthe a laissé choir sa feuille.*

E questa nota umana, che non si trova in Ronsard :

*Ah! je vois que tu m'aimes bien :  
Tu rougis quand je te regarde.*

Più raccolta, e però migliore, l'altra ode, *Le matin*, con la pronta felicità  
dell'inizio :

*L'aurore sur le front du jour  
Sème l'azur, l'or et l'ivoire,  
Et le Soleil, lassé de boire,  
Commence son oblique tour.*

Già lafonteniano questo mattino, fresco di maggiorana e di timo, a cui bevono  
le api :

*Déjà la diligente avette  
Boit la marjolaine et le thin,  
Et revient riche du butin  
Qu'elle a pris sur le mont Hymette.*

E le varie scene dell'ora, i piccoli quadri lontani, sfumati, han fatto pensare ai  
*paysages belges* di Verlaine: anche potrebbe ricordarsi un certo Apollinaire, per  
quell'aratore coi due buoi, appena profilato laggiù :

*La charrue écorche la plaine;  
Le bouvier, qui suit les sillons,  
Presse de voix et d'aiguillons  
Le couple de boeufs qui l'entraîne.*

Diffuso nell'insieme, eppure raccolto, incisivo nei particolari. A mostrare l'inverno, basta il nudo ramo, su cui l'uccello attende le nuove foglie per dire le sue canzoni :

*L'oiseau, sur une branche nue,  
Attend, pour dire ses chansons,  
Que la feuille soit revenue.*

Nei quadri così animati, meno vive le donne del Poeta: Filli, Corinna, Calista. Théophile ama l'amore più che una donna certa; pure sente l'amore e il mistero femminile, egli che ha mostrato la giovinetta svegliatasi ancora calda dal suo sogno, e vergognosa :

*Et le matin je crois avoir commis un crime  
Dans mon lit innocent.*

Ama la poesia, anche se affermi di non travagliarsi nello studio della perfezione. Dopo la prova durissima, è un indugiare dell'artista meglio esperto, e quasi stanco, nel poemetto lirico *La maison de Sylvie*, omaggio alla duchessa di Montmorency e alla sua casa ospitale. Ricordando, Théophile si sdegna senza odiare: « *Et mon esprit voluptueux — Souvent pardonne par faiblesse* ». Di questa viva umanità, un poco molle, è fatta la sua vita, la sua poesia. Che non potrebbe essere più lavorata, senza perdere della sua anima vera.



# POESIE DI UMBERTO SABA

*Queste poesie — composte in età molto diverse — richiedono una breve avvertenza. I tre sonetti dell'adolescenza (1900-1901) furono pubblicati una volta sola (nel Canzoniere del 1921), stampato in poche copie e da venti e più anni esaurito. Sono — ho paura che il lettore se ne accorgerà anche troppo — l'opera di un ragazzo. Avevo, quando li scrissi, 16-17 anni... La « Poesia della giovinezza » (Primavera) fu pubblicata pure una volta sola, nell'opera sopracitata. Anch'essa può essere considerata — come i sonetti dell'adolescenza — quasi inedita. La composi a Firenze nel 1906.*

*Le « Tre poesie della vecchiaia » si pubblicano qui la prima volta. Avrebbero dovuto far parte di Uccelli e quasi un racconto (Mondadori, 1951), ma le scrissi quando il volume era già composto. Tuttavia è nell'atmosfera di quel libro (un po' « libro di favole ») che vanno lette e considerate.*

*Tutte queste poesie, più una della maturità (il Preludio a « Preludio e Fughe », che qui si riproduce, anche se stampato in tutte le ultime edizioni del Canzoniere), furono lette dall'Autore a Radio Trieste, poco tempo fa.*

## TRE SONETTI DELL'ADOLESCENZA

### I.

#### TRA LA FOLLA

(1900)

Un questurino passa nella via,  
stretto ai polsi un piangente fanciulletto;  
ed allo scherno della folla oggetto,  
spietatamente, lo conduce via.

Lacero, senza pan forse nè tetto,  
egli crebbe, d'uguali in compagnia;  
nè mai la faccia d'una madre pia  
potè celar nell'anelante petto.

Solo errava nel porto e senza mèta.  
Orribile delitto! avrà rubato  
un frutto, un po' di pane, una moneta.

Dal mio diverso, il suo destin m'opprime;  
e darei, per vederlo liberato,  
care a me, queste mie povere rime.

## II.

### FRA CHI DICE D'AMARMI

(1900)

Fra chi dice d'amarmi, e in cor m'è ostile,  
io consumo la dolce età minore;  
e celo, vergognando, ogni non vile  
pensiero, che m'accenda gli occhi e il cuore.

Rider sento di me; nel vano ardore  
spendo di un sogno il tempo giovanile.  
Ed io lo veggo, e fremo, e col dolore  
e col pianto ricreo l'antico stile.

E ben lo so che il secolo, volgendo  
a più fiero ideale l'occhio ardito,  
passa e non guarda il mio gentil lavoro.

Per cui dal mondo io fuggirò, piangendo  
ciò che non torna, e in un lontano lito  
morirò senza baci e senza alloro.

## III.

### NELLA NOTTE DI NATALE

(1901)

Io scrivo nella mia dolce stanzetta,  
d'una candela al tenue chiarore;  
ed una forza indomita d'amore  
muove la stanca mano che s'affretta.

Come debole e dolce il suon dell'ore!  
Forse il bene invocato oggi m'aspetta!  
Una serenità quasi perfetta  
calma i battiti ardenti del mio cuore.

Notte fredda e stellata di Natale,  
sai tu dirmi la fonte onde zampilla,  
improvvisa, la mia speranza buona?

E' forse il sogno di Gesù che brilla  
nell'anima che pensa sè immortale  
del giovane che ama, che perdona?

### *UNA POESIA DELLA GIOVINEZZA*

#### **PRIMAVERA**

(Firenze, 1906)

L'antica primavera il giorno allunga  
e la mia passeggiata.  
Rincasai che la sera  
non ancora, la luna era già nata.

E riapersi il volume. Una fraterna  
voce, quella di Goethe,  
mi parlava, e con essa altre segrete  
voci giungere udivo dall'eterna

natura nella mia povera stanza.  
Non lontano suonava un organetto.  
Nel cortile una bimba pel diletto  
balzò, tentando un suo ritmo di danza.

Così quando improvvisa in polverose  
strade la soldatesca forza erompe,  
con musiche per dare a sanguinose  
schiere gli incitamenti delle trombe,

si affollano gli usci, un poco a passo  
di marcia va ai suoi traffici la gente.  
Così andando il più vile ed il più lasso  
tosto un eroe si sente.

Tale il bimbo si sente sol che l'oda,  
o a vederla s'affacci, o in alto salga.  
E passa, e tutta si trascina in coda  
la ragazzaglia.

\* \* \*

Come affrontano nella primavera  
nuova i miei denti il pane!  
Come allegra, al ritorno, la mia fame!  
Come in me, questa sera,

tutti sento d'un bimbo in me i selvaggi  
desideri, le paci irrequiete!  
Lunghe storie leggevo di viaggi;  
ora i versi di Goethe

leggo; e poco è mutato  
nel mio cuore, se il sogno oggi m'alletta  
d'un balocco non più, non d'un melato  
pane, ma d'una che, forse, m'aspetta.

\* \* \*

Lina, le nostre due anime sole  
godono della primavera in fiore;  
tutta in fiore nel buon tepido sole,  
e nel tripudio, per te, del mio cuore.

Lina, il mio cuore non è qui. Alla tua  
casa una nave, nel sogno, veleggia.  
Guardo l'onda, la grande onda, che a prua  
s'alza, e rosea all'intorno le spumeggia.

E' il ritorno. Ma quello che io sento,  
Lina, non dissi, non dirò più mai.  
Canta per te fra i lunghi alberi il vento,  
e su fasci di corde i marinai.

Quanti amici là in cima al soleggiato  
molo un lieto presagio radunò!  
Sorriscono al vedermi; e che? Mutato  
è nessuno nel tempo che passò.

Pur da essi mi sciolgo. E' una mattina  
bella, e ride nel sol Trieste mia;  
sì che tu scorgi un verde di collina,  
ed un lembo di mar per ogni via.

Io ti cerco, ti cerco. L'ampio porto  
mi riconosce, e giù, nella città  
vecchia i colombi. Volgesi, ristà  
la gente innumerevole, ma il volto

bellissimo non vedo. In ogni parte,  
Lina, ti cerco, e più non ti ritrovo.  
Forse, o cara, di te l'ottima parte  
nel mio sogno passò, tutta nel nuovo

sogno, che in me dalla tua dolce fede  
nacque, onde spesso dal tepor del sole  
mi dilungo, a non premere del piede  
l'insetto uscito a riscaldarsi al sole.

## *UNA POESIA DELLA MATURITÀ*

### PRELUDIO ALLE FUGHE

(1928)

Oh, ritornate a me voci d'un tempo,  
care voci discordi!  
Chi sa che in nuovi dolcissimi accordi  
io non vi faccia risuonare ancora!

L'aurora  
è lontana da me, la notte viene.  
Poche ore serene  
il dolore mi lascia; il mio e di quanti  
esseri ho intorno.  
Oh, fate a me ritorno  
voci quasi obliate!

Forse è l'ultima volta che in un cuore  
— nel mio — voi v'inseguite.  
Come i parenti m'han dato due vite,  
e di fonderle in una io fui capace,  
  
in pace  
vi componete negli estremi accordi,  
voci invano discordi.  
La luce e l'ombra, la gioia e il dolore  
s'amano in voi.  
Oh, ritornate a noi  
care voci d'un tempo!

### *TRE POESIE DELLA VECCHIAIA*

#### I.

#### L'UOMO E GLI ANIMALI

(1951)

Uomo, la tua sventura è senza fondo.  
Sei troppo e troppo poco. Con invidia  
— tu pensi invece con disprezzo — guardi  
gli animali che, spogli di riguardi  
e di pudori, dicono la vita  
e le sue leggi. (Ne dicono il fondo).

#### II.

#### DE GALLO ET LAPIDE

(Rifacimento d'una favola d'Esopo)

(1951)

Dicevo un giorno al buon Carletto: « Dopo  
anni che lavoriamo assieme — trenta,  
io credo, o ventisette almeno; è stato,

buono o cattivo, il tuo destino — appena  
oggi ho capito chi sei. Sei vivente  
ed agente una favola d'Esopo.  
Tutte; e in particolare una ». — Non chiese  
quale; o temesse, nel confronto, offese;  
o, quando estraneo ai suoi negozi, poco  
curi il mio dire. — « Voglio dire quella  
del gallo e della pietra preziosa.  
Come la scorse nel letame: Va,  
le disse; tu vuoi farmi ricco invano.  
Nulla è a un gallo un topazio. E l'affamato  
l'accusava, raspando, di non essere,  
invece, un chicco d'orzo ». — « Giusto. Ma,  
se poteva parlare, perchè il gallo  
— disse infine Carletto; ed ovvia cosa  
gli parve — non andò da un gioielliere?  
Gli avrebbe dato due sacchi di grano  
in cambio. O anche d'orzo, a suo piacere ».

### III.

#### I VECCHI

(1951)

I vecchi dei villaggi hanno (se l'hanno)  
il tabacco. Hanno il vino rosso. A pochi  
passi il temuto cimitero. Ed io  
(non quello temo, ai vinti unico pio)  
avrei dovuto *g u a r i r e*, sottrarmi  
un farmaco letale; caricarmi  
di pesi sempre più gravi — ed è questa,  
lo so, la legge della vita —; darmi  
promettevano in cambio, essi, una festa;

essi, i miei buoni amici. Perchè tutto  
ti concedono i buoni, e non la morte.

(1900 - 1951)

DIEGO VALERI

## RILEGGERE CICOGNANI

Se la critica cosiddetta militante non fosse quasi esclusivamente intesa a cogliere nelle opere dei contemporanei i segni, appunto, della contemporaneità (una certa problematica morale, una certa sintassi compositiva, un certo linguaggio più o meno cifrato, comuni alla maggior parte degli scrittori); se andasse più liberamente incontro alle cose di valore, quali si siano, preoccupandosi soltanto di discernere il più buono dal men buono, e studiandosi così di anticipare il giudizio della posterità (il quale sarà, naturalmente, immune dalle influenze, dalle simpatie e dalle complicità d'ambiente); se, insomma, mettesse da parte i pregiudizi di parte, e guardasse in faccia la nuda realtà di ciascuna opera e di ciascuno scrittore; allora, io credo, essa avrebbe più spesso motivo e ragione di parlare dei due romanzi di Bruno Cicognani, e delle tante « storielle » e delle tantissime memorie di fanciullezza che a quei due romanzi fan corona.

Perché non è vero che un tale scrittore sia ormai un capitolo chiuso o, per adoperare un'espressione sua, una figura da museo: da museo, sia pure, delle figure viventi. A parte ch'egli è tuttavia operoso, e proprio in quest'anno '52 ci ha dato un libro animosamente intitolato *Viaggio nella vita*; a parte, dunque, il fatto che egli è una presenza e una forza nella letteratura narrativa di oggi, bisogna dire che la sua stessa opera di ieri, quella che gli ha dato la fama e intorno alla quale la critica ha fatto con soverchia sollecitudine un rispettoso silenzio, merita di essere ricercata, riletta, ristiudiata con impegnativa attenzione e con quell'amore che mal si riserva soltanto alla produzione, come si dice, attuale, dei compagni di scuola o di *clan*.

Cicognani sarà forse sazio di sentirsi lodare come autore de *La Velia*; ma, abbia pazienza, *La Velia* è un libro di cui non si può facilmente finire la lode; un libro che, riletto oggi, appare più fresco e più robusto e più bello di quando lo leggemmo la prima volta, poco meno di trent'anni fa. E' uno dei dieci o dodici romanzi nostri che si reggono bene, dai *Promessi sposi* in giù; dico dodici senza fare il conto sulle dita, certo che, se sbaglio, sbaglio di poco. E' un frutto perfetto; ha la pienezza polposa e succosa di un frutto appena giunto al suo momento di maturità.

Di osservazione o invenzione psicologica (meglio, di verità umana), di bravura narrativa o descrittiva, di sapienza stilistica, nella *Velia* c'è tutto il necessario, quello appunto che occorre a fare il pieno, e nulla più. Nulla di sforzato a fine

di « effetto »: si sente che il narratore, per il fatto stesso che domina appassionatamente la sua materia, ne è intimamente dominato, così che non può concedersi, se non per eccezione, a divagazioni meditative, a commenti moralistici, tanto meno a calligrafiche prodezze. Egli è entrato, da artista, nella pelle dei suoi personaggi, pur conservando intatta la propria facoltà di giudizio: ch'è il segreto, il felice dono di ambiguità dei narratori veri. Così succede che la crudeltà della Velia, crudeltà innocente come di bestia, non l'offende e neppure lo turba; né la miseria del povero Beppino gli strappa le lagrime; né la sofferenza del Soldani-Bo, assunto all'apice delle sue fortune dongiovannesche proprio nel momento in cui gli entra in corpo l'orribile vecchietta, lo muove a ribrezzo o a pietà. Così è che egli può raccontare con distaccata partecipazione, o con partecipante distacco, i casi dei suoi *omîni*: metterli in piedi, farli muovere agire parlare godere pensare morire; *omîni* sî, ma che portano tutte le insegne dell'umana natura; fin le prostitute ferme sulla cantonata.

Quanto poco basti al Cicognani di *Velia* per dir l'essenziale di un fatto, di un luogo, di una persona, si può facilmente dimostrare, con esempi còlti ad apertura di libro. Vedansi, appunto, le prostitute appostate all'incontro di una « strada senza vita » con una « viùcola di gran passaggio », nel centro di Firenze; e in mezzo a loro il miserabile Beppino: « *Una volta — erano in tre e un po' brille, una di qua, una di là dalla strada e una in mezzo — quella dalla sua parte, una gangolosa che aveva un occhio di vetro affacciato all'orbita spalancata, rasentandolo gli fece una carezza: — Sentì come gli buca la barba a spaventapassere. — Lui non fiatò, non dette segno di nulla, ma quelle incominciarono a farsi l'idea ch'era un disgraziato anche lui* ». Oppure: l'atrio dell'ospedale, su cui si apre la cella mortuaria: « *Ogni tanto passavano gabbanelle bianche, senza rumore sul pavimento liscio. L'atrio restava estraneo: c'era un'atmosfera di là dalla vita — così qualunque cosa entra nella nebbia perde il vivace e si fa, anch'essa, opaca* ». Oppure: la stanza del suicida: « *Nello scrittoio c'era ancora il senso di quello che s'è ammazzato: il senso che resta e non va via mai: come non va via mai del tutto, nell'impiantito, la macchia di sangue...* ».

Non so se altri abbia già confrontato questo romanzo tutto scorci e scatti nervosi col capolavoro di Italo Svevo, *Senilità*, che s'incentra, pur esso, in una figura di donna bellissima, fisicissima e disastrosa, ma è raccontato, invece, distesamente, con lenta analisi, quasi clinica, di sentimenti e di pensieri, e descrizioni minute di luoghi e di cose. Dietro a Cicognani si sente che c'è Firenze e la Toscana; dietro a Svevo, Trieste e la Medieuropa.

Una certa tendenza all'esame clinico dei suoi soggetti ce l'ha, veramente, anche Cicognani; ma i suoi modi son quelli, diretti scoperti enunciativi, degli scrittori puramente realistici; i quali fanno così gran caso della fisiologia da pòrta come fondamento della psicologia, e perciò squadernano davanti al lettore i risultati delle loro osservazioni sul fisico dei personaggi, con la certezza che ne risulterà illuminato anche il morale. Nessuna industria psicanalitica, nessun sottinteso misteriosofico, in Cicognani; il sesso, cosa anche per lui importantissima, non diventa poi il pozzo di San Patrizio delle verità occulte. Volgendo alla fine il racconto della *Velia*, il Soldani-Bo, se ricordate, attinge la perfezione del suo martirio amoroso, allorché

lo coglie un certo male straziante e umiliante: « *Malattie di gioventù che si risentivano, l'abuso fatto degli eccitanti [ecc. ecc.], tutto aveva finito col metter capo a quel male [ecc. ecc.]*. Sic et simpliciter.

Ma qualcuno, messo per questa via, è già andato col pensiero all'altro romanzo, *Villa Beatrice* (del 1931), e al suo curioso sottotitolo: un sottotitolo addirittura impudico, ma d'una impudicizia candidissima, documento di una buona fede assoluta: « *Storia di una donna frigida* ». Si può essere più espliciti e meno fumisti di così?

Ricordate Bice il mattino delle sue nozze con l'innamato e difficilmente amabile Romualdo: « *Tutt'un sonno aveva fatto; e codesto pure rientrava nella sua disgrazia: il suo stesso organismo non si curava di lei, vegetava per conto suo cercando di prosperare il meglio possibile* ». Bice è, un poco, il rovescio della Velia, si sa; non ha nulla di aggressivo, ma chiude in sé un mistero che, per consaputo e confessato che sia, non cessa d'essere un cattivante mistero. « *Ella portava la tristezza dell'aver contro tutto ciò ch'era natura* ». E nondimeno, quando Pierino se ne va, Pierino, il servitorello innamorato che ha tentato di uccidersi per lei (qui ci cova, certo, un ricordo di *Madame Bovary*), allora, per un attimo, ella esce dal suo ostinato e destinato rigore, e palpita come donna di caldi sensi e di aperto cuore. « *L'idea di lui solo lontano perso nel mondo l'aveva commossa: — Sicché ci lasci? — Un'intonazione che Romualdo non aveva sentito mai* »... E che non risentiremo più per tutto il romanzo, neppur quando esso volgerà alla luttuosa catastrofe.

Nei racconti (sette otto volumi: dalle *Storielle di novo conio*, del 1917, a *Barucca*, del '47) non c'è da scoprire, ben s'intende, un Cicognani diverso da quello dei romanzi. La psicologia ha sempre il suo fondamento sulla fisiologia (quando non l'abbia, decisamente, sulla ginecologia); il sentimento motore è sempre un discreto amor del prossimo, fondato, esso, su qualche grande parola dei Vangeli, e dissimulato spesso dietro un corrucchio un po' fanciullesco; i temi non son che variazioni su un tema solo, la vita delle *minores gentes* dentro una Firenze minore, squallida e torva talora come quella di Rosai; i movimenti della narrazione, sempre scattanti e più che mai scorciati nel breve spazio delle non molte pagine disponibili.

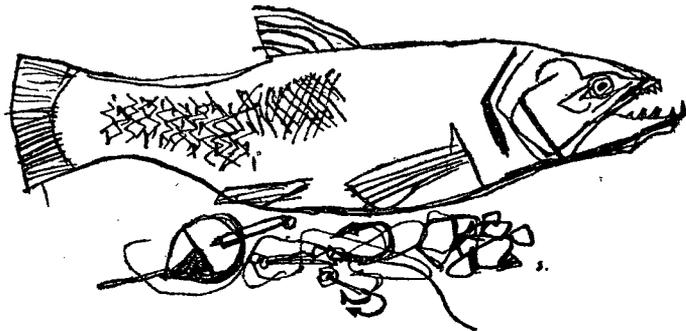
Nel decamerone di Cicognani si alternano i bozzetti di tipo fuciniiano con le novelle realistico-intimiste e coi racconti di casi buffi, di piacevoli e spiacevoli beffe, di risposte argute; modellati, questi ultimi, sugli esempi della tradizione toscana dei bei tempi.

Mirabile tra i bozzetti quello intitolato alla *Zaira*, la cavallina bizzosa del signor Lisandro; mirabilissima tra le novelle quella che narra il quasi tragico amore del maturo Adelmo per l'Olga, la servetta appena uscita dalle monache, e súbito a lui rapita dalla morte.

Nei racconti all'antica (uno dei quali comincia così: « *Tra gli uomini piacevoli di cui Firenze come dei macigni à la cava...* »); e par di leggere il Lasca o il Sermini), si avverte, forse, un compiaciuto sfoggio lessicale, un fiorentineggiare un po' caricato. Così nei libri di memorie, che fan capo all'*Età favolosa*, del 1940, è da rilevare una eccessiva facilità di discorso, corrispondente all'abbandono, quasi incontrollato, della mente al flusso abbondante dei ricordi...

Ma quali accenti di condensata poesia sa trovare questo prosatore assoluto, e così esuberante in certe evocazioni del piccolo mondo ottocentesco, nelle prosopopee delle tante zie e dei tanti zii, e degli amici di famiglia e dei vicini di casa, ma soprattutto negli amorosi ritratti della giovane dolcissima madre. Eccola qui, la signora Giulia, che, nelle gelide serate invernali, aiuta il suo Brunetto a tradurre gli esercizi del Gandino, e lo conforta a superare « i primi passi tremendi », e a un dato momento lo vuol mandare a letto: « Basta, sei stanco ». Ma il bimbo è eccitato e felice... « *E non m'alzavo [ricorda ora il narratore], finché era lei vinta dalla cascaggine sul vocabolario ch'io non potevo ormai sfogliare più, da che v'era poggiata la gota di lei dormente con la berrettina bianca...* ».

Su questa incantevole e adorabile immagine, su questa commovente apparizione della *berrettina bianca*, mi fermo: chiedendo scusa all'amico se non parlo dei suoi drammi, *Bellinda e il Mostro* e *Yo, el Rey*, che conosco soltanto di lettura. Sono opere scritte espressamente per il teatro, e a teatro dunque bisognerebbe giudicarle. Mentre par superfluo, dopo quel che s'è detto più su, soffermarsi sui loro caratteri e pregi puramente letterari.



LUIGI SANTUCCI

## IL FANCIULLO INNAMORATO

*I fanciulli s'innamorano? Io sì, ai climaterici sette anni (due prima di Dante), di una bambina pallidissima dalla voce rauca un po' esotica, come non sua, che assisteva ai miei giochi senza aiutarmi, con le braccia incrociate a guisa d'un triste paggio che aspetta ordini: Gabriella. Ma non ricordo assolutamente in che modo l'amassi. E più tardi, quando per scrivere un certo libro di ariosa pedagogia mi riproposi la questione del rapporto tra il fanciullo e l'amore, la mia silenziosa compagna e la nostra limbale storia di larve innamorate non mi diedero nessuna chiave.*

*Seducente impresa codesta d'investigare l'opinione che da bambini ci facciamo di quella troppo importante cosa che gli uomini chiamano l'amore. Incontestabile che il fanciullo ha un'attenzione e una ricettività superiore alla nostra di adulti, quasi morbosa; incontestabile che eredita una saggezza profonda e compatta, assoluta, che poi perderà, e il costume di non lasciar nulla senza interpretazione e senza risposta. Invidiabile quindi (e benemerito) chi riesce a rubare con un'intervista questo segreto a Cappuccetto rosso quando, sola soletta, attraversa il bosco col paniere per la nonna, e porta sulle sue gambette una personalissima opinione intorno a questo grosso pasticcio: l'amore.*

*Così, non potendo intervistare nè Gabriella nè Pollicino in carne e ossa, ho riletto i miei libri di ragazzo che sono, naturalmente, quelli di tutti. E vi prevengo subito che era una strada giusta, perchè i capolavori per l'infanzia, quelli veri, non sono i prodotti d'una letteratura personale in cui entri l'arbitrio e l'emancipazione dell'ex bambino divenuto uomo-scrittore: con la loro attitudine particolare e col miracolo dell'arte, i Perrault, i Grimm, i Collodi hanno scritto sotto una specie di automatica dettatura: sono, vorrei dire, degli agiografi di cui l'ispiratore, anzichè essere Dio, è l'eterno fanciullo.*

*Dunque nello scaffale a bei colori della bibliotechina ho trovato due soluzioni al fenomeno amore. Pinocchio (ed è il libro più deciso e intransigente del primo dei due metodi) ne fa d'ogni razza, si scapicolla di là degli oceani, incontra situazioni e tipi svariatissimi; fan capolino nelle sue pagine, ammiccate con levità discretissima da babbo Collodi, persino la satira sociale (il protagonista schiaffato in prigione perchè vittima della truffa dei ribaldi, il Gatto e la Volpe, è scarcerato poi quando assicura d'essere un malandrino come gli altri) e la satira contro i medici somari e presuntuosi (la Marmotta e il Corvo al letto di Pinocchio mori-*

bondo). Ma l'amore no, mai. In questo mondo così verista e civilizzato (ad onta degli animali parlanti, del naso di legno e del ventre del pescecane) che ad ogni passo fa posto, spalla a spalla con la fantasia favolosa, alla psicologia e al folklore quotidiano, l'amore non compare. E i rapporti tra le cento macchiette semoventi son, per così dire, sterilizzati dall'amore, così come asexuali sono i personaggi dato che manca la donna (la Fatina è una fata — anche se assai umanizzata —; e per chi ardisse scorgere un inconscio idillio tra il naso del burattino e quella chioma turchina, ecco il grido di Pinocchio nei momenti più acuti: «Mamma mia...»). Un pianeta laico di uomini e d'animali, con una sola mamma per tutti.

C'è poi l'altro versante: Perrault, Grimm, Andersen, Berschtein, la fiaba classica, insomma. E qui, nel regno dell'incantesimo puro, spessissimo il fanciullo fa dell'amore il lievito e la solvente delle sue storie. Cenerentola, Pelle d'Asino, La Bella addormentata, La Sposa bianca e la Sposa nera, La Bella e la Bestia, nei francesi e nei tedeschi; e in Andersen quella Pollicina fidanzata prima, per forza, al brutto ranocchio del pantano e infine al rondone liberatore, in groppa al quale parte per quell'aerea luna di miele, in un tripudio di corolle e di profumi ch'è un vero trionfo epitalamico, un crescendo di marcia nuziale.

Che amore è questo che pervade e corona quasi tutte le nostre vecchie fiabe? Che senso ha la scalata che il giovane principe dà alla torre per liberare la reginetta che una strega vi tiene rinchiusa? Questo appassionatissimo ratto sostenuto su una improprianabile pudicizia, queste fughe a due nelle foreste, senza un bacio che non vi avrebbe senso? Una concezione cavalleresca dell'amore, si può giustamente rispondere, ove questo sentimento cavallerescamente si annoda con la protezione dei deboli e con l'avventura pericolosa? Un più semplice bisogno di veder formarsi coppie perchè nuovi bambini possano esser portati dalla cicogna ai nuovi babbi e nuove mamme? A leggere l'insuperabile Barrie, dove Peter Pan fa innamorare la bimba Wandy e la gelosa fatarella Campanellino, si direbbe di poter andare più in là, e che al fanciullo sia accordata una sua personale e vissuta possibilità amorosa, al di qua di stimoli e concupiscenze, al di qua insomma del sesso.

Il fanciullo dunque ignora il sesso e l'amore, e s'innamora sotto una specie di suggestione cavalleresca, per la recitazione d'un mito spersonalizzato in cui si tratta di scovare, più che la donna, il piedino che riuscirà a calzare la magica scarpetta da ballo? Cosa c'è alla radice del primo moto dell'uomo aurorale verso la donna, nell'embrione del sesso che si svela? Ha il bambino una costituzionale incomprendimento dell'amore come l'ha della morte?

Io, ripeto, non ricordo come mi ferì Cupido. Ricordo però un episodio: che un mattino, con la famosa Gabriella, spinto dall'inconscia curiosità di baciare quella sua fronte bianca, le proposi di giocare alla Bella addormentata nel bosco: si sdraiasse in mezzo alla pineta su un cataletto di muschio e chiudesse gli occhi, chè come il principe sarei venuto a ridestarla. Ma nei dintorni trovai, io che facevo l'allevamento di chioccioline per addestrarle alla lotta, un magnifico lumacone nero che battezzai Scipione l'Africano. Scipione l'Africano cancellò dalla mia memoria l'addormentata Gabriella: la quale, suppongo, davvero credette di dover restare a occhi chiusi per cento anni.

# TRE LETTERE DI KAFKA

Le lettere che qui si presentano, sono apparse da poco nell'originale, presentate da Max Brod. Esse saranno certo incluse nell'epistolario di Kafka, in preparazione presso l'editore Fischer.

Queste lettere danno un'idea sufficiente dell'importanza che, accanto alla parte creativa, quella documentaria ha nell'opera di Kafka. I rapporti tra le due sfere si rivelano così stretti, sottili e complessi che per una compiuta intelligenza della prima è indispensabile un costante riferimento alla seconda. Diari, Aforismi, Lettere, rappresentano il contrappeso cui novelle e romanzi debbono il loro difficile equilibrio.

A volerle poi considerare di per sè, bisogna dire che difficilmente è dato leggere lettere capaci, più di queste, d'assorbire e trattenere la vita. Non il riflesso di sensazioni, di passioni o di idee sembra qui fermato: i movimenti affettivi e intellettuali, nella loro vertiginosa complessità, hanno conservato il calore, l'urgenza medesima della vita. Così immediate, intense, quasi disumane nella loro sincerità, possono essere soltanto lettere di condannati a morte. Calate dietro la stessa solitudine e altrettanto avidi di contatto umano; con il fascino per la fine e il dono della profezia. Kafka, nella terza lettera, si trova di fronte alla malattia di cui dovrà morire. Almeno due anni avanti la manifestazione dei sintomi del male, nell'uomo « posato e amabile » che gli mostra gli orribili specchi, lui scorge, non c'è dubbio, se stesso. Può sembrare un racconto; un racconto di Kafka.

GIORGIO ZAMPA

## Alla sorella Ottilia <sup>(1)</sup>.

*Mi rallegro che entrambe <sup>(2)</sup> siate così vivaci: attenzione a non esserlo troppo! Qui c'è una giovane contadina, abbastanza malata, ma allegra, amabile, graziosa nel suo costume scuro, con l'ondeggiante gonnella da danzatrice: la suocera l'ha fatta lavorare troppo, per quanto il medico l'ammonisse dicendole:*

« Le bambine son delicate  
come limoni vanno trattate »

— *il che non è troppo chiaro, ma in compenso molto evidente e per questo mi astengo dall'escogitare nuove vie d'uscita.*

*Pertanto una via d'uscita si presenta come necessaria nei confronti del direttore, per mordersi le labbra. Il 20 maggio scade il permesso (è rimasto proprio d'intesa con te sulla concessione di tale permesso?), ma poi? Sapere se parto o se, per esempio, resto ancora qui sino alla fine del mese di giugno, importa relativamente (dopo l'enterite che, secondo me, è stata causata dalla carne, le cose sono organizzate in modo che una delle cuoche passa gran parte del tempo, credo, a meditare su quello che potrebbe darmi da mangiare. Mentre faccio colazione, s'in-*

<sup>(1)</sup> Lettera scritta dal sanatorio Matliary, sui monti Tatra.

<sup>(2)</sup> Ottilia aveva appena avuto una bambina.

forma del pranzo, mentre sono a pranzo, vuol sapere della cena. Poco tempo fa la ragazza era alla finestra: pensavo che sognasse Budapest, sua città natale; invece mi disse d'un tratto: « Vorrei tanto sapere se stasera le piacerebbe l'insalata di legumi »).

Ma come potrò chiedere un nuovo permesso? E come prevedere una fine? E' difficile, difficile. Forse domandando un permesso con mezzo stipendio? E' più facile chiederlo sotto questa forma? Sarebbe molto facile sollecitarlo, se potessi dire a me stesso e agli altri che l'ufficio è responsabile della malattia o almeno che l'ha aggravata: purtroppo è vero il contrario, che la malattia è stata ritardata dall'ufficio. E' difficile, e tuttavia sarò costretto a sollecitare un permesso. Potrò presentare un certificato, è molto semplice. Che ne pensi? Tuttavia, non vorrei tu credessi che qui ci si occupa solo di questo: ieri per esempio, ho passato mezzo pomeriggio a ridere, non di scherno, ma d'un riso commosso, cordiale. Purtroppo posso solo accennare a una cosa, impossibile a rendere in tutta la sua grandezza.

C'è qui un capitano di stato maggiore, assegnato alle baracche dell'ospedale; ma come molti altri ufficiali abita qui sotto, perchè lassù nelle baracche è troppo sudicio, e si fa portare il mangiare di lassù. Fino a quando c'è stata la neve, ha fatto lunghissime escursioni sugli sci, sin quasi sulle cime, spesso solo, cosa che è di un'audacia pressochè folle; ora ha soltanto due occupazioni, una il disegno e l'acquerello, l'altra il flauto. Ogni giorno a ore determinate dipinge e disegna all'aperto, a ore determinate suona il flauto nella sua cameretta. Il suo desiderio di essere solo è manifesto (solo quando disegna sembra consentire con piacere che lo si guardi), e io ne ho naturalmente il più grande rispetto; fino ad ora ho parlato con lui non più di cinque volte, quando mi chiama, per esempio, da lontano o per caso mi imbatto in lui da qualche parte. Se lo incontro mentre disegna, gli faccio un complimento, quello che fa, dopo tutto, proprio non è male, buoni o addirittura eccellenti lavori da dilettante.

Questo sarebbe tutto; mi accorgo che non è nulla di particolare, lo dico anch'io, lo so: impossibile rendere il senso dell'insieme. Forse se mi provo a descrivere il suo aspetto: quando compie la sua passeggiata per la strada maestra, sempre ben eretto sulla persona, a passi lenti e comodi, gli occhi sempre verso le vette del Lomnitz, il mantello al vento, fa pensare un po' a Schiller. Quando gli si è accanto e si guarda il suo volto magro e rugoso (molte rughe sono certe dovute al flauto) col suo colore di legno sbiadito, il collo e il corpo parimenti disseccati come legno, allora ricorda i morti del Signorelli, in atto di uscir dai sepolcri. Ma poi ha ancora una terza somiglianza. Gli venne l'idea fantastica, coi suoi quadri per la testa... no, è troppo grande: intimamente, voglio dire. Insomma, organizzò un'esposizione, il medico scrisse una nota su un giornale ungherese, io su uno tedesco, il tutto in segreto. Lui si rivolse al capo-cameriere perchè gli traducesse il giornale ungherese, ma siccome l'articolo era troppo difficile, quello condusse innocentemente il capitano dal medico, il quale poteva tradurlo meglio d'ogni altro. Il medico, guarda caso, si trovava a letto con un po' di febbre, io ero andato a fargli visita. Così la faccenda cominciò, ma basta con questo: perchè lo racconto, se non lo racconto?

*Del resto, per tornare a quanto si diceva prima, non devi neppur credere che si rida di continuo, no, non lo credere. Accludo la fattura di Taussig, più un articolo ritagliato per Elli, riguardante Felix, ma che potrà interessare, tra dieci anni, anche tua figlia: non è poi molto, ci si rigira sulla sdraia, una volta a destra, una volta a sinistra, si guarda l'ora, e i dieci anni sono passati, solo quando ci si muove il tempo è più lungo.*

*Ancora saluti particolari, si capisce, a Elli e Valli. Cosa credi? Le faccio salutare, perchè salutare è facile, e non scrivo loro perchè scrivere è difficile? Non è vero. Le faccio salutare perchè sono le mie care sorelle e non scrivo loro in particolare, perchè scrivo a te. Infine dirai che anche tua figlia la faccio soltanto salutare, perchè scrivere è difficile. E invece scrivere non è più difficile di tutto il resto, anzi forse un poco più facile.*

*Stammi bene, insieme con i tuoi*

F.

#### **A Max Brod.**

*Carissimo Max, proprio non sono stato capace, gli ultimi tre giorni, di difendere Matliary e neppure di scrivere in generale. Una sciocchezza. Un ospite, un giovane malato ma allegro, canta un poco sotto il mio balcone o chiacchiera sul balcone sopra il mio insieme con un amico (quello di Kaschau, che del resto è per me pieno di riguardi, come una mamma per il suo figliolo) — insomma, accade questa sciocchezza e io mi contorco sulla sdraia come preso da convulsioni, il mio cuore non resiste, ogni parola mi si conficca nelle tempie: la conseguenza di tale scompenso nervoso è che non dormo neppure di notte. Oggi volevo andarmene via, a Smokovec, molto contrariato, perchè qui mi va tutto bene, anche la mia camera è tranquillissima, nessuno accanto, sopra o sotto di me; quello che sento dire di Smokovec da gente imparziale conferma la mia avversione (nessun bosco all'intorno, qui è senza paragone più bello, due anni fa tutto fu devastato da un ciclone, ville e terrazze danno su una strada di paese, polverosa e frequentata); tuttavia sarei dovuto partire lo stesso, se qui non si fosse venuti a un accomodamento, che da domattina mi assicurerà probabilmente la calma: di sopra, una tranquilla signora invece dei due amici. Se non sarà così, me ne andrò di certo. Del resto, è altrettanto sicuro che partirò tra non molto, a motivo della mia « naturale » irrequietudine.*

*Faccio menzione di tutto ciò anzitutto perchè queste cose mi occupano come se al mondo esistesse solo il balcone sopra di me con il suo chiasso e in secondo luogo per mostrarti quanto sono ingiusti i tuoi rimproveri contro Matliary, dato che il rumore dei balconi (la tosse dei malati gravi, le chiamate dei campanelli) è molto più forte nei sanatori gremiti e viene non solo dal di sopra ma da tutte le parti; contro Matliary non posso ammettere in nessun modo altri rimproveri (forse la mia camera non è troppo elegante, ma questa non è un'obiezione). In terzo luogo rammento tutto questo per rivelarti il mio stato d'animo. Esso ricorda un poco quello della vecchia Austria. A volte le cose andavano benissimo, la sera mi sdraiavo su*

un divano in una camera piacevolmente riscaldata, il termometro in bocca, il bicchiere di latte a portata di mano, e godevo di una sorta di tranquillità, una sorta, non quella vera. Bastò una sciocchezza, che so, la questione del tribunale di prima istanza di Trautenau — e il trono di Vienna cominciò a barcollare: un meccanico dentista, sì la sua professione era proprio questa, studia a mezza voce sul balcone superiore e tutto l'Impero, ma proprio tutto, s'incendia d'un tratto. Ma finiamola con questa storia interminabile.

Per me non credo che, in questa faccenda capitale, i nostri punti di vista siano in contrasto come tu dici. Mi spiego: tu vuoi l'impossibile, mentre per me il possibile è impossibile. Io mi pongo un gradino solo, forse, più in basso di te, ma sulla stessa scala. Tu poi accedere al possibile, ti sei sposato, non hai avuto figli, non perchè ti era impossibile, ma perchè non volevi; avrai anche figli, spero; hai amato e sei stato amato, e non solo nel matrimonio, ma questo non t'è bastato, perchè volevi l'impossibile. Forse per la stessa ragione io non ho potuto raggiungere il possibile; questo colpo, ecco tutto, mi ha toccato un passo prima di te, ancor prima che avessi potuto ottenere il possibile: e questa, in verità, è una grande differenza, ma non si può certo dire che sia l'essenziale.

Tu dici di non capire la mia situazione. Vista molto da presso, almeno, essa è semplicissima. Non la capisci solo perchè presupponi qualcosa di buono o di tenero nel mio comportamento: ma dove lo trovi? In questa faccenda, press'a poco, io mi comporto con te come uno di prima, bocciato otto volte, di fronte a uno di ottava il quale a sua volta è davanti all'impossibile, all'esame di maturità. Io non ho idea delle tue lotte, ma quando tu mi vedi, grande come sono, chino sopra una facile moltiplicazione, non puoi capire. « Otto anni! » pensi. « Deve essere quello che si dice un uomo scrupoloso: sempre là con la sua operazione. Ma sia pur scrupoloso quanto si vuole, ora dovrebbe essere in grado di farla. Proprio non lo capisco ». Non ti viene però in mente ch'io sia affatto privo d'intelligenza matematica oppure che non imbroglio solo perchè ho una paura folle oppure — ed è la cosa più probabile — che la paura possa avermi fatto perdere quell'intelligenza. E tuttavia si tratta solo di una banalissima paura, mortale paura. Come quando uno non può resistere alla tentazione di spingersi a nuoto sino al largo ed è felice di sentirsi portare così: « ora sei un uomo, sei un grande navigatore »; quando d'un tratto, senza motivo speciale, si erge sulla persona e vede solo cielo e mare e sopra le onde posa solo la sua piccola testa e lo invade una paura orribile: tutto il resto gli è indifferente, deve tornare indietro, a rischio di far scoppiare i polmoni. Le cose non vanno diversamente.

Ma ora confronta ancora una volta il tuo e il mio, oppure il mio lascialo stare, usami questo riguardo, con le grandi epoche antiche. L'unica vera infelicità era la sterilità delle donne, ma anche quando erano sterili diventavano feconde con la forza. La sterilità in questo senso, considerando me, necessariamente, come punto centrale, non la scorgo più. Ogni grembo è fecondo e sogghigna vanamente al mondo. E quando uno nasconde il proprio viso, non lo fa per proteggersi di fronte a quei sog-

ghigni, ma per non far vedere i propri. Accanto a ciò, il contrasto con mio padre non significa molto, ora egli è solo un fratello maggiore, anche lui un figlio mal riuscito che tenta deplorabilmente, per gelosia, di confondere il fratello minore nella lotta decisiva — e ci riesce, del resto. Ma ora è già buio fondo, come dev'essere per l'ultima bestemmia.

FRANZ

### A Max Brod.

*Ecco cos'è accaduto ieri: oltre un malato che non ho ancora mai visto, è qui solo un ceko, costretto a letto; abita sotto il mio balcone, affetto da tubercolosi ai polmoni e alla laringe (una delle varianti, quest'ultima, « tra la vita e la morte »), si sente isolato, a motivo della sua malattia e perchè qui sono solo altri due ceki, i quali non si occupano minimamente di lui; io gli ho detto solo qualche parola mentre passavo, dal corridoio, e quello mi ha fatto pregare dalla cameriera di rendergli visita: un uomo amabile, posato, sulla cinquantina, padre di due giovanotti.*

*Andai poco prima di cena, per far finire presto la cosa; e lui mi pregò di tornare dopo ancora un po'. Poi mi parlò della sua malattia, mi mostrò lo specchietto con cui, quando c'è sole, deve manovrare in fondo alla gola, per irradiare gli ascessi; poi lo specchio grande con cui guarda nella gola per poter convenientemente collocare lo specchietto; poi mi mostrò un disegno degli ascessi, che del resto sono apparsi solo tre settimane fa; poi mi disse qualche cosa della sua famiglia, che da una settimana ormai mancava di notizie, che era preoccupato.*

*Io lo ascoltavo, facendogli ogni tanto una domanda. Dovetti prendere in mano lo specchio e il disegno, « più vicino agli occhi », disse, poichè tenevo lo specchio lontano da me e infine, senza un passaggio particolare, mi chiesi (avevo sofferto anche per il passato, a volte, di tali attacchi, che sempre cominciano con questa domanda) « che accadrebbe se adesso ti venisse male »: e vidi lo svenimento piombare su di me come un'onda. Mi mantenni lucido, almeno credo, sino alla fine; ma non sapevo immaginare come sarei potuto uscire dalla camera senza soccorso. Non so se l'altro parlasse ancora, per me tutto era silenzio. Infine mi ripresi, balbettai qualcosa sulla bella serata, per giustificarmi se uscivo, barcollando, sul balcone, e rimanevo seduto al freddo sul parapetto. Là potei arrivare a dire che non mi sentivo troppo bene e uscii dalla camera senza salutare. Appoggiandomi ai muri del corridoio e a una seggiola sul pianerottolo, arrivai nella mia stanza.*

*Avevo voluto fare del bene a quell'uomo, e avevo fatto del gran male: come appresi il mattino seguente, per colpa mia era rimasto sveglio tutta la notte. E tuttavia non so rimproverarmi: anzi, non capisco come non accada a tutti di svenire. Quanto si vede in quel letto è ben peggio di un'esecuzione, persino d'una tortura. Le torture non le abbiamo inventate noi, ma osservate sulle malattie; la differenza è che nessun essere umano osa torturare come le malattie, le quali continuano per anni, con pause sapienti, perchè non finisca troppo presto e, ecco la cosa più singolare, il torturato stesso è costretto di sua propria volontà, dal fondo del suo povero animo, a*

*prolungare il tormento. La miseria di quella vita nel letto, la febbre, l'affanno, le medicine, il doloroso e pericoloso maneggio di quello specchio (basta nulla per prodursi un'ustione) tutto ciò tende solo a rallentare lo sviluppo degli ascessi che infine dovranno soffocarlo, a prolungare il più possibile quella vita miserabile, la febbre ecc. E i parenti, medici, visitatori, si sono letteralmente costruiti dei palchi sopra quel rogo che non arde ma si consuma adagio, per poter visitare il torturato senza pericolo di contagio, rinfrescarlo, consolarlo, incoraggiarlo a sopportare miserie ancora più grandi. E poi nella loro camera si lavano pieni di spavento, come me.*

*Anch'io ho dormito poco, del resto; ma ho avuto due consolazioni. Violenti dolori di cuore, anzitutto, che mi riportarono a un'altra torturatrice molto più mite, perchè molto più rapida. Poi, in mezzo a una quantità di altri, ebbi questo sogno: alla mia sinistra sedeva un bambino in camicia (non è sicuro, almeno per il ricordo che ho del sogno, che il bimbo fosse mio; ma la cosa non mi disturbava), a destra Milena, entrambi si stringevano a me che raccontavo una storia sul mio portafoglio; come lo avevo perduto e ritrovato, ma non l'avevo aperto e non sapevo perciò se il denaro fosse ancora dentro. Ma anche se i soldi erano perduti, non m'importava, mi bastava avere i due accanto a me. Naturalmente, ora non posso più sentire la felicità che provai sul far del giorno.*

*Tale era il sogno: ma la realtà è che tre settimane fa (dopo molte lettere simili: ma l'ultima rispondeva a una necessità estrema, che aveva allora per me una fine e ancora l'ha e ancora l'avrà, la più decisa) chiedevo solo una grazia: non scrivere più e impedire che mai più ci si rivedesse.*

F.



# *Prim'acqua d'agosto*

*Con che tenerezza indolita,  
Autunno, ti annunci nel sole;  
E tu mi ritorni parole  
Che non mi ricorderei più:*

*Nell'aria alleviata e schiarita  
L'odor, che la grande aratura  
Esprese, di sole e d'arsura,  
E sente di terra oggidì;*

*L'estate, l'annata! finita;  
Le fresche rugiade dell'alba,  
Il ciel che una pioggia già scialba,  
E i giorni della gioventù.*

RICCARDO BACCHELLI

EUGENIO GARIN

## La filosofia è una cosa seria

Uno scrittore di cose filosofiche, or non è molto, ha deprecato, in un periodico quasi ufficiale, che molti filosofi d'oggi, in Italia, manchino di *fede*, e non coltivino *ideali*, sì che « non si può più fare filosofia, ma si deve fare soltanto storia della filosofia ». Altri con voci e con toni apparentemente diversi, ma in fondo convergenti, chiedono ai filosofi ricostruzioni metafisiche di universi garantiti e rassicuranti. E' innegabile che gran parte della riflessione filosofica d'oggi, assunto un atteggiamento consapevolmente critico, è impegnata sul piano della ricerca storica, o su quello delle discussioni logiche, lasciando ad altri il compito di edificare e di consolare. Un breve scritto del compianto Giovanni Cairola, uscito postumo su « Aut Aut », reca un titolo che colpisce profondamente: *La filosofia non consola*. Non consola e non *deve* consolare; o, anche, se si vuole, consola tanto più quanto meno vuol essere consolatrice: e Socrate muore sereno, non per avere avute sicure garanzie sull'al di là, ma perchè con rigoroso esame razionale si è reso conto che la sua condotta è l'unica che risponda alla norma, e cioè a un coerente discorso; perchè ha risposto a tutte le domande ragionevoli, e ha dimostrato che le altre sono vane, e vano è quindi cercare ad esse risposta.

Non è compito del filosofo andare proclamando la propria fede, o costruire ideali, o plasmare anime belle, o piangere sulle sventure del mondo, o mettere in mostra per conferenze e gazzette la propria angoscia, o andare comunque sommovendo e placando passioni; suo preciso dovere è rendersi conto della genesi e delle forme di quelle fedi e credenze, e del loro significato storico-sociale, e dei moti dell'animo, e delle forze e delle leggi che li governano. Compito del filosofo è indagare per conoscere, e per agire sapendo, da uomo: sapendo innanzitutto i propri limiti, la propria finitezza, ed anche tutti i pericoli di questo nostro mondo non garantito. Perciò converrebbe non dimenticare mai che oltre il filosofo esistono anche sacerdoti e poeti, ma che non si devono confondere; e che le belle costruzioni metafisiche sono solo poesia e fantasia, talora bellissime, e sempre ricche di significato. Ma filosofia appartiene ad altro campo, e si muove là dove si muove tutto il sapere veramente scientifico; perchè è scienza e dottrina della scienza. Al sacerdote Eutifrone, che pretende di parlare per concetti e di agire razionalmente, Socrate non domanda garanzie sulla sua fede negli Dèi — e gli concede anche Dèi litigiosi e maligni —; gli domanda di rendere ragione dei concetti che adopera, e degli atti che proclama ragionevoli a compiersi nella città.

Ecco perchè è giusto che il filosofo, o almeno il filosofo serio, non vada irro-  
rando il suo prossimo di profumati ideali; e faccia invece storia della filosofia,  
o studi logica, o i processi del conoscere scientifico affinandone gli strumenti, o  
indaghi le linee della storia umana, e le varie forme del comportamento e della  
attività dell'uomo, quali si sono realmente attuate. E facendo sul serio storia della  
filosofia, e cioè avviando un vivo colloquio con i cercatori del vero che l'hanno  
preceduto, e scoprendo sè e loro a un tempo, nelle reciproche dimensioni concrete,  
e cogliendo nell'operoso processo di persone reali l'umana ricerca, si renderà conto,  
e aiuterà gli altri a rendersi conto, di sè, della vita e del mondo.

Socrate, e sale alle labbra irresistibile il « Santo Socrate » di erasmiana me-  
moria, Socrate solo in questo faceva consistere la filosofia: nel *rendersi conto*  
così dei limiti come delle possibilità, di quel che abbiamo come di ciò che non  
potremo avere mai, almeno nella nostra condizione terrestre, *viatores* inquieti in  
un universo sempre sfuggente. E quel rendersi conto è poi, a un tempo, l'unico  
e serio render conto di sè: conoscersi per recare misura umana nel mondo, nei  
rapporti con gli uomini.

Narra una favola antica che una nave greca fece naufragio su un lido scon-  
osciuto; gli scampati erano colti tutti da timore per la propria sorte, se quella  
terra fosse deserta, o abitata da selvaggi. Un filosofo allora, mostrando delle figure  
geometriche segnate sulla rena, rincuorò gli smarriti ad aver fiducia nel *logos*  
comune. E a quel racconto vien fatto di pensare tutte le volte che si guardano  
le opere, o si leggono i libri dei secoli in cui trionfò la ragione: ieri Euclide o  
Aristotele, domani Cartesio o Kant, e di Kant l'invito solenne: abbi il coraggio  
di ragionare.

Senza alcun dubbio questa ragione, e proprio se è ben condotta ragione, ci  
renderà consapevoli della nostra chiusura, e di tutto il buio che resta oltre la  
sua breve luce. Ma vedremo forse più chiaramente spengendo anche quella piccola  
lampada? Cartesio, uno dei filosofi più grandi che l'umanità abbia avuto, ed uno  
di coloro che più credettero nella ragione umana, e più fecero avanzare l'umano  
sapere, ammoniva ad ogni passo sulla modestia dei compiti del filosofo; e tra  
scherzoso e serio invitava a non dedicare che poche ore all'anno ai grandi pro-  
blemi. Ma per Cartesio la filosofia era una cosa seria.

ANNA BANTI

## *Il libro dei conti* di Lorenzo Lotto

Un uomo di sessant'anni (in pieno Cinquecento: un vecchio) comincia ad annotare su un quaderno, insieme ai conti delle spese e dei guadagni, alcuni piccoli fatti, corsivi e irrimediabili che gli vanno succedendo. L'abitudine di tali note risale sicuramente alla maturità, forse alla giovinezza, ma tutti i quaderni che han preceduto questo, il tempo se li è mangiati. L'uomo è il grande Lorenzo Lotto, pittor veneziano: il quaderno è il suo *Libro dei conti*, cominciato intorno al 1540 e interrotto un po' prima del '56, anno della sua morte. Nessun altro documento umano, fuor che il linguaggio delle sue pittoriche creature, fa fede per lui, di una nascita, di una educazione, di una giovinezza. I critici, per ricostruire la prima attività non ebbero nè hanno che il suffragio delle opere: testimonianze gloriose, inappellabili, ma per l'uomo che accompagnava l'artista, troppo distanti e serene: quasi spietate.

Piacque esser giovane a Lorenzo Lotto, veneziano di nascita, di origine bergamasco? Ventenne allo scoccar del millecinquecento, una contingenza da parer fastosa, educato all'ombra di San Marco mentre Giovanni Bellini faceva cantare i sassi, e le onde della laguna s'ingrossavano dei destini di Giorgione e Tiziano come balene gravide; Lorenzo Lotto piglia i pochi suoi panni e se ne va a Treviso. Quando si consideri l'autorità estrema delle pitture ch'egli forniva in quegli anni, questa risoluzione, in un giovanissimo, di farsi provinciale non manca di stupire. Ombrosità di temperamento, amarezze precoci, l'attrazione di una appartata solitudine a punire sè e gli altri? Ma è lecito pensare che lasciando la splendida Dominante dove artisti e letterati ambiziosi s'intendevano a creare quel clima di eletta consorterìa tanto ambita dai giovani di ogni secolo, certi fatti precisi, un volto o un gesto, figurassero nemici, responsabili di una specie di esilio. Gelosie, almeno incomprensioni e malignità di colleghi, si giurerebbe. E vien fatto di sospettare anche l'astro del giorno, il grande Bellini. Domani non vedrò più il campanile, quest'acqua, questi tetti: tutti i ritratti del Lotto parlano di un simile, struggente saluto: lento, insolubile nel corso degli anni. Una fievole, contraddetta speranza poteva suggerirgli che sarebbe tornato presto, e, come si dice, vincitore. E che m'importa di vincere? Fin qui non sarà forse arrivato il giovane che, a quanto si presume, aveva almeno un amico in Iacopo dei Barbari: pittore tinto di nebbie nordiche, di durerismo, magari un

po' luterano. Questo amico, maturo d'anni, e praticissimo di Treviso per averci dipinto più volte, aveva forse suggerito il viaggio e offerto lavori da compensar la veneziana indifferenza. Chissà non gli fosse anche compagno, insensibile alla malinconia del fagottino dove si restringevano pennelli, toccalapis e qualche disegno che a Venezia non era piaciuto. Quante storie, si dirà: Treviso non era, neanche allora, in capo al mondo. Verissimo: ma Lotto fosse pur tornato a Venezia dopo un mese, questa partenza fu un'abdicazione non più dimenticata. Ci tornò mille volte, vogliamo credere: ma sempre ne ripartiva col rodio di non essersene ancora andato abbastanza.

Insomma il suo destino è segnato e la bellezza di forastiche campagne e di marine abbandonate eran fatte per lievitare quel talento inimitabile, per maturare e arricchire una pittura d'eccezione, ma anche per invelenire le piaghe di un umor malinconico. La polvere delle grandi strade, acre e greve, non tarda a operar l'incantesimo per cui chi l'ha respirata una volta non può più starne lontano. Treviso, Bergamo, e, subito la grande via di Roma, attraverso le Marche: strada di tutti i pellegrini, nazionali e oltremontani. Disagi, osterie avventurose, albe e tramonti privati, isolatissimi; e quell'andare mulinando nelle lunghe ore di cavalcatura. Circa il 1506 Lotto finisce la pala per Santa Cristina a Treviso, un successo: e nessuno che lo richiami a Venezia per un lavoro di importanza. Qualche machiavella meditano, ogni tanto, anche le nature ingenue, mortificate e ritrose. Così, a dispetto del terrore che doveva ispirargli quel pentolone della Curia Romana, chi troviamo nel 1509 a dipingere in Vaticano? Lui, Lorenzo Lotto, certo raccomandato da qualche vescovo o da qualche gran monaco settentrionale. Introdursi in Curia e ritornar poi a Venezia con una fama romana, chissà che Lotto non abbia vagheggiato qualcosa di simile. In Vaticano, a quel tempo, dipingeva Raffaello, e si può ben capire perchè delle pitture lottesche non ne sia rimasto un campioncino. A Roma Lotto fu, nè più nè meno, un ignorato romeo, devoto di basiliche e, forse, di anticaglie. Il suo carattere chiuso, un po' lunatico, andava rafforzando i suoi modi, ma era di quelli che non seminano stranezze e bizzarrie su misura, simpatiche ai biografi e agli scrittori di pittoriche singolarità. Non si sa quando egli partì da Roma e se ci ritornò. Le opere lasciate nelle Marche seguono il suo andare e venire per questa provincia carica di sole, di fatiche elementari, di sale marino. Nessun borgo era troppo piccolo per i suoi capolavori, nessun uomo troppo modesto per uno di quei ritratti pungenti, nel clima cinquecentesco, di miracolose anticipazioni.

Le tortuose gibbosità morali tirate a lustro dai pittori tedeschi e fiamminghi trovano per lui, nel color veneto, una dignità sofferente e taciturna, scoprendo, in lingua classica, i segreti dell'orefice avaro, del piccolo gentiluomo torpido, del possidente pauroso della morte. Questi uomini vivono lontano dalle corti e difatti in una corte Lotto non si arrestò mai. Quando stava fermo pare che abitasse di preferenza Treviso o Bergamo: quando si muoveva era per rimettersi su quella benedetta strada dell'Adriatico a cui la voce di Venezia arrivava con evocazioni

romantiche, barbaresche e di levante. Non passò mai le Alpi, non scese mai più giù di Roma. Le sue tappe erano Recanati, Loreto, Ancona: città aride, piuttosto rozze, dove non si capisce come un settentrionale, anzi un veneto, potesse acconciarsi. In piena e scontroscissima campagna, sul collicello di Monte San Giusto, lascia una strepitosa *Crocefissione*; a Recanati, a Cingoli, a Jesi alcune opere fondamentali. Gli era ben capitato, nel 1529, di ottenere finalmente la famosa commissione veneziana, una pala per la Chiesa del Carmine. Aveva quarantanove anni, ma non aveva perduto quella modestia nativa, quella giovanile timidezza che, in omaggio al Vecellio trionfante, gli consigliano qualche figura sul gusto tizianesco. La pittura riuscì superba, ma gli amici del dittatore, nel 1557, non avevano ancora finito di dirne male: e Lotto era già morto. Le ultime ambizioni di fama nella città nativa dovettero bruciar del tutto nello strascico di queste critiche cortigiane, raccolte da Ludovico Dolce. Nel '48 una lettera dell'Aretino parla della gran stima che il pittore imperiale, trattenuto in quell'anno ad Augsburg, nutriva per l'intendimento di quel caro Lotto: « *come la bontà buono, come la virtù virtuoso* »: tutto, fuori che gran pittore. Ma ormai Lorenzo doveva esser salvo dalle illusioni e dai rispetti umani se, nel '42, aveva dipinto quella pala di Sant'Antonino, ai Santi Giovanni e Paolo, lottesca al cento per cento, e sanculotta. Chiuso nei segreti di una grande arte misconosciuta, ristretto a individuali soluzioni di problemi etici e religiosi che gli consentivano di godere intatto, in tempo di controriforma, l'incanto della più pura tradizione cattolica, egli ha tanta libertà di mente da permettersi di dipingere, a istanza di un amico, una copia del ritratto di Martin Lutero.

Ma se le questioni dello spirito erano così limpide, lattee, se svelenite dormivano ambizioni e giovanili nostalgie, rimaneva insoluta, per Lotto, la vita di ogni giorno: la difficoltà degli approcci, degli accordi umani, dello stesso ricovero fra quattro mura. Uomo sfortunato sino alla feccia, la sorte gli si accaniva contro tormentandolo in quello che non poteva esser soffocato, il respiro di una natura sensibilissima, forse permalosa, forse ombrosa. Quiete, ordine, la sicurezza di esser grato ai vicini, così necessaria ai solitari senza famiglia eran le pretese dei suoi vecchi giorni, pretese che, in dodici anni, dal '40 al '52 troviamo sistematicamente frustrate e contraddette. Era anche povero: quel suo portentoso pennello, il più autentico e originale del Cinquecento, a momenti stentava a dargli da vivere. Ritratti rifiutati e dati via per pochi soldi in figura di santi, pagamenti negati o strappati a metà, tavolette mandate a Roma in cerca di esito. Spesso il pittore si riduce a impegnare certi gioiellotti a cui era affezionato, cammei, pietre incise, oggettini maneggevoli da collezionista girovago. Si sentiva stanco, voleva ritirarsi a vita quieta e lo ripete con un ritornello patetico, fra un conto di colori e uno di commestibili. Insidiato da modernissime contraddizioni, seguiva ad amare l'imprevisto di rapidi spostamenti e il senso di una calcinata intimità sedentaria: di quest'ultima, via via che scorrevano gli anni, vertiginosamente assetato. Religioso, ma laico fino alle ossa, non consentiva alla vita claustrale, sibbene a un leggendario e astratto clima di comunione familiare, quasi sogno di celibe timido e smemorato.



LORENZO LOTTO: *Particolare dei mendicanti nella pala di Sant'Antonino*  
(Venezia - Ss. Giovanni e Paolo)

*(Per gentile concessione dell'editore Sansoni)*



LORENZO LOTTO: *Una delle Marie nella Crocefissione*  
(Monte San Giusto - S. Maria in Telusiano)

*(Per gentile concessione dell'editore Sansoni)*

Aveva dunque anche questa disgrazia di tendere alla paternità e filiazioni di cuore, alle adozioni secondo lo spirito, alle, diciamo, affinità elettive: le sue amare esperienze umane avendogli tuttavia impolverato l'animo di sedimenti sospettosi, mortificati e tormentati. Successe che quando, intorno al '40, ebbe il pensiero di fermarsi a Venezia non resistette alla tentazione di mettersi in casa di un nipote, Mario Darmano, con moglie e figlioli. Si sa come vanno queste cose: « vi terrò in conto di padre, sarai come mio figlio ». Nel libro dei conti si legge una specie d'istrumento di queste disposizioni reciproche, tutte blandizie melate da parte del nipote, quasi difensive e meticolose da parte dello zio. S'indovinano le reticenze e i cavilli di una suscettibilità tessuta su un fondo nostalgico di affetto, di umano calore. Chi riceva in casa Lorenzo Lotto lo deve fare senza interesse, per puro desiderio di convivenza amorevole, di spirituale protezione, di filiale attaccamento. Impaziente di farsi riconoscere padre, l'artista annotava subito le spesette fatte in piccoli regali per la casa e per i famigliari, prime le donne, le bambine. Al suo occhio attento, poeticamente goloso di luci tenere, dovevano piacere immensamente i gesti cauti delle faccende domestiche, certe grane di tele e sete leggere, e soprattutto quel baloccarsi delle fantoline savie col cocchetto di terra e il bambolotto. C'era una certa Lauretta, puttina di pochi anni a quel che sembra, che non finiva di ricever calze, scarpine, vestitucci: e un bel giorno lo zio arriva a casa con un « anelletto » per lei, col suo bravo diamantino. Chissà quanto ci avrà speculato, Lauretta, sul suo diamantino: e lo zio a guardar lei, a godere e dirigere i moti infantili, tutto contento al pensiero del prossimo regalo. Alle altre donne di casa donava una quantità di gingilli che attestano il suo interesse per la vita di famiglia e per il costume femminile, casalingo, somnesso. Veli di seta « bombasina », ditali di avorio, reticelle per il capo, scaldapiedi: a tempo e luogo pagava la fiera a tutte, sborsava soldini per i giochi di carnevale, offriva da merenda. All'ansia del donare di continuo partecipava la cura di annotare ogni spesa, quasi per provare a se stesso un credito di gratitudine necessario al suo equilibrio, quanto amaro al suo cuore. Nell'Ottocento borghese quest'ansia si sarebbe chiamata « tatto », e in tal secolo verrebbe naturale di collocare, per esempio, certi discreti rinforzi alla minuta domestica quando un amico come il Sansovino capitava a cena: particolari di una ferialità così trepida e triste che solo l'aridità di un archivista, appunto ottocentesco, poteva sorriderne. Lucrezia, una giovane nipote, si fa monaca: e Lotto a provvederla di immagini sante, dipinte per lei, secondo il suo gusto. Di un'altra giovane famigliare si parlava: una sposa che aspettava un bambino e per la cui puntuale liberazione il povero artista si vota di una pittura sacra. Una smania forse eccessiva di farsi gradito; ma anche una sensibilità così premurosa per i deboli, per la vittima presunta di una calunnia: una fiducia nell'innocenza così forte da farsi partigiana: femminili confidenze ascoltate con rispetto, consigli riguardosi, coraggiosa bontà.

Eppure Lotto nel '42, dopo due anni di esperienza familiare, riprende l'eterno fagotto e lascia la casa del nipote. Per chi lo sospettasse incontentabile fastidioso, va detto che le sue note a questo proposito non contengono una parola di recriminazione. Se e come avesse sofferto rimane copertissimo, mentre una gran cura vien fuori di attestare che ogni cosa s'è svolta armoniosamente, senza dissensi. Tanto per cambiare, Lotto se ne andava a Treviso: s'era lasciato convincere che l'amicizia avrebbe funzionato meglio della parentela e s'accomodava in casa di un compare. Giovanni del Saon: ostinato nel sogno di venir accolto senza speranze di vantaggi, come un padre. Ricomincia l'affanno dei regaletti per ingraziarsi donne e bambini, specialmente «madonna granda» e la signora comare. Frutta, vettovaglie, risuolature al servitor di casa, «*una catena per el can*». Lauretta non aveva pianto quando lo zio era partito e qui non c'erano puttine da carezzare, ma un Paulin che aveva bisogno continuo di scarpe, un Toni che leggeva il Donato, un Jacopo a cui Lotto comprava un Salterio. Questi ragazzi, lo scrupoloso Lorenzo doveva considerarli come suoi pupilli e non aveva pace se non si dannava ogni giorno a istruirli, sorvegliarli, correggerli. In Treviso a qualcuno scappò detto: «*tò; Giovanni ha messo il precettore ai figlioli*». Era uno scherzo, tutti sapevano che il Lotto faceva il pittore, lo conoscevano da quarant'anni. Conoscevano anche la sua inquietudine e permalosità, certo stato d'animo che pareva tirarsi addosso i dispiaceri e corrispondeva forse a una presenza fisica d'eccezione, di quelle a cui la provincia non cessa di divertirsi. Quando il Lotto intende queste voci non ha più bene: subito concorda col compare una pensione annua da versargli per vitto e alloggio; ma non son passati dieci mesi che si congeda del tutto: «*levatomi di casa con le mie robe alli 12 dicembre del '45 con el nome de Dio...*». Il suo dolore questa volta non può tacere le ragioni di una rinunzia alla quiete tanto necessaria: «*el me era date fianchate et renfaciamenti che io stava alla pagnotta da pedante...*». Così riprende la vita instabile di prima, affittando case a metà con gente che gli lascia poi l'onere della pigione intera e magari gli carpisce di mano qualche pittura: addossandosi, lui stanco e inadatto, la cura di badare alle spese, al governo di una coabitazione. Quante serve fissate e licenziate, quanti garzoni manigoldi e ladri. Nel momento che, per tali nodi maligni, si viene alla pettinata finale, le note di commento son sempre quelle di sopportare e rassegnarsi volentieri pur di non litigare, per carità.

A settant'anni, nel 1550, Lorenzo Lotto riprende la via delle Marche, è in Ancona. Povero, come sempre, affida un buon numero di quadretti che giudica commerciabili a persona che organizzi con questi una lotteria. Fra mercanti, religiosi, donnette, non si trovò chi ne volesse, e la lotteria fece fiasco: ma ormai queste cose a Lotto dovevan sembrare naturalissime. Ricominciò a impegnare i suoi cammei, fece il ritratto a un calzolaio, dipingeva gonfalon e bandiere per diverse comunità. Davanti a quel mare rabido e capriccioso, su quelle pietre bianche senza ombra, si sentì arido e abbandonato come una conchiglia, e un giorno pensò a Loreto, rustico e internazionale, tranquillo e mosso, quotidiano e vibrante di un

perenne sottinteso miracoloso. Stabilircisi era forse la maniera di rimaner fermo seguitando a viaggiare con l'animo e i piedi dei mille romei di transito: tappa per Roma o per la Gerusalemme celeste. « *A di 30 agosto 1552 gionsi a Santa Maria di Loreto, condoto con tute mie robe per abitar a complacencia del R.mo governor...* ». Quella perseveranza laica che, illibato e mistico, gli faceva frequentar conventi e monaci senza tentazioni di buttarsi al chiostro, cede alla stanchezza. « *Per non andarmi avolgender più in mia vecchiaia ho voluto quetar la vita in questo santo locho...* ». Non più serve e garzoni da domare, amicizie fallaci, clienti crudeli. La Santa Casa provvede a tutto, anche al vestito, una cura che pur doveva piacere al veneziano raffinato, compratore di rasi e di panni fini: e tutto mostra di placarsi, anche il ricordo dell'assidua sfortuna, in quell'accettazione dei voti di oblato, più seria, per un tal uomo, che una clausura stretta, a vent'anni.

Era l'otto settembre 1554 e il calepino non registra data più lontana. Negli ultimi due anni di vita, Lotto ebbe almeno il privilegio di non aver più nulla da contare.



# *Tetti toscani*

*Tetti toscani secchi  
fulvi di vecchi  
tegoli, in cui il tempo s'oblia  
mentre scotta più mia  
l'arsura forte  
d'estati morte:*

*Sui colmignoli smagra  
il di più, flagra  
l'incanto celeste, sdoppia  
il miraggio che alloppia;  
e seccan vivi  
i sogni estivi.*

*Non so che solitaria  
vita nell'aria  
vagóli, che par vada e ritorni  
da' campestri soggiorni;  
e punge il pruno  
del suo profumo.*

*Ma i tetti non han vizi  
a' bei solstizi  
d'estate! e l'anima viaggia  
che dai tetti s'irraggia  
pei cieli asciutti  
chiari per tutti.*

CARLO BETOCCHI



GIOVANNI CARNEVALI detto « IL PICCIO » : *Ritratto di signora*  
(Mostra celebrativa di Bergamo)



PIERO BIGONGIARI

## LETTURA DI CECCHI

(a proposito di «Corse al trotto ed altre cose»)

Da Vico a Leopardi è avvenuto non altro che questo: là dove Vico pensava a una « trasformazione delle passioni in virtù », Leopardi andava convincendosi della necessità del processo opposto: « Non bisogna estinguer la passione colla ragione, ma convertir la ragione in passione; fare che il dovere la virtù l'eroismo ecc. diventino passioni. Tali sono per natura ». Vico è la condizione del romanzo, indica la sublimazione drammatica del romanzo in cui la passione si divincola trasformandosi in virtù. Mentre la ragione deserta di Leopardi, è proprio la prima condizione, l'atto di nascita della prosa d'arte: intesa, dunque, come genere, a riconquistare, per forza interna, la natura; una prosa che si carica di passione nel suo stesso farsi, nel suo perder di vista il punto di partenza che è la nuda, delusa ragione. Dice Cecchi: « La restituzione del motivo o pretesto intellettuale in immediatezza di emozione, o a dirla col Leopardi, della ragione in natura, avviene sempre con un che di lirico e sorprendente, ch'è caratteristico della "specie" del saggio nell'espressione più alta ». La sorpresa come dono della pazienza, e quel « che di lirico » in cui viene a spumare l'attenzione interiore, quasi vino di buona razza che sia stato messo a fermentare nella cantina umana e che nei giorni di festa si apra con cautela: ecco quella parte di natura concessa all'uomo d'oggi, singhiozzante natura, sorpresa, festiva, d'una brevità tutta lirica.

Per Cecchi una tale conquista avviene attraverso un'abitudine non tutta convinta, forzata anzi, alla ragione, alla virtù (dico in senso vichiano): avviene per vie sotterranee la liberazione progressiva del motivo, e anzi il suo vero rintraccio: e qualcosa di quella nascita, un brusco scotimento nel toccare la luce, gli rimane addosso; da una mortificata modulazione, da una dissimulata prova di strumenti, a un tratto s'alza la melodia, piglia campo, trepida sola nell'aria, si smorza in un'occulta ritrosia. Prosa che nasce da un lungo accordo, se si libera, lascia col fiato sospeso chi assista al suo acrobatico evolvere. E quanto più lenta è la sua incubazione, tanto più violenta se ne sprigiona e tocca i suoi punti fermi. Difficile che parta da fermo (ma succede), più facile che parta con una corsa lunga, con un lungo « trotto », da lontano: « dolcemente ».

*Io non sono un lavoratore impetuoso che, nella lotta con l'idea ch'egli sta cercando d'esprimere, s'esalta e dimentica come in un'azione guerriera. La mia caducità, la mia debolezza, mi accompagnano tenacissime, subdole; e non chiedono di meglio che inframmettersi e distrarmi. Cosicchè il lavoro, sovente, mi si riduce, poggiata da una parte la penna, ad una specie di conversazione e confessione di me col mio lavoro.*

Sicchè più trepidante è l'incontro tra la dura partenza, lavorata tutta dentro cose che rifiutano d'accendersi, quasi solo a costo di perdere le loro caratteristiche abitudinarie, e il lampante arrivo, d'impeto che travalica e che par mettere in pericolo l'oggettività stessa della melodia. Così i suoi trapezisti raggiungono ansando il trapezio, staccato dalla povera terra, facendolo oscillare pericolosamente nel loro altissimo cielo, e « senza neanche la rete di sicurezza ».

*La notte, tuttavia, era un'altra cosa, infinitamente più bella. Una sorta di tripudio, nel quale si tuffavano di schianto, come aggressori. Altro che sorveglianza. Altro che occhialetto. E quello in frac che morsicava il bocchino. Ma che cosa vuoi sorvegliare? Il teatro era illuminato a giorno; e perfino erano presenti le autorità: carabinieri di servizio, ufficiali nelle barcacce, e funzionari nel palchetto della prefettura.*

*Tre o quattromila spettatori li tenevano nel fuoco dei binocoli. E intorno alla cupola del circo, simile a una gran lente, bianchi bianchi, soli soli, essi guizzavano nitidissimi e incredibili; come pesci che dietro a un cristallo d'acquario sembrano nuotare migliaia di miglia lontano, nell'altro versante della vita. Due trapezisti: due creature che cominciano a esistere dove gli altri comincerebbero a morire.*

*A volte si sarebbe proprio detto che lassù dovesse succeder qualcosa, non saprei, fuori numero, fuori programma. Mentre la gente ratteneva il respiro, e le signore più sensibili cercavano la mano di chi le accompagnava, pareva che lassù dovesse finire in un duello, in un bacio, in una apoteosi, o in una fuga a volo dall'ultimo finestrone spalancato sulle stelle: una fuga che nell'aria attonita lascerebbe un impalpabile pulviscolo luminoso.*

« Migliaja di miglia lontano, nell'altro versante della vita »: questa è la « fuga » di Cecchi, dopo un preludio che pare raccattare tutte le energie nel modo più dimesso, attraverso le apparenze più quotidiane della vita. Ecco dove Cecchi è cronista: ma dico cronista a modo dei trecenteschi fiorentini, e dei più passionati, di un Compagni: che sembra attaccato a un tempo particolare, e invece lo sente tutto animato, dar scosse come un gimnoto, e colpi di coda. E dove Cecchi sale di tono, nella prosa e nell'attenzione strepitosa, gli è rimasta dentro quella scossa elettrica che il freddo, viscido tempo gli ha inoculato: e arriva al suo proprio nei momenti alti: una passione spassionata. Insomma egli sa che, salito l'uno dei versanti della vita, l'altro, che gli s'apre sotto, è migliaia di miglia lontano, ma, anche così, a contatto con la vita nei suoi aspetti più comuni. Una distanza temporale e spaziale divide l'ideale dal reale di Cecchi; ma non è un salto nel vuoto e nel buio; ideale e reale sono in contatto: Cecchi è un po' il Marco Polo del nostro « Oriente »

quotidiano : e queste *Corse al trotto*, il nostro quotidiano *Milione*. Il tempo di Cecchi è un tempo attorno a casa, che ispessisce col ricordo come una lente, e par suggellare la realtà nel suo momento più familiare con uno sgomento tanto più vertiginoso : per cui i fulgidi emblemi di una distanza *intus et in cute* mostrano la doratura, qua e là, dissimulata sotto una patina di accettazione, di ordine, di dovere giorno per giorno adempiuto. Ma la coscienza, là sotto, lampeggia; non si contenta del dovere; fugge come da una gabbia verso un'accensione passionale che è, a dirla propriamente, il suo stato ideale.

Ascoltatelo mentre ascolta il *Trovatore*, dato all'aperto, in piazza della Signoria :

*L'alto recinto di tela, che da tre parti cingeva la platea, mi ricordava gli impalancati e tramezzi delle pitture dove Sano di Pietro illustra le prediche di San Bernardino. E questa pure era una specie di predica, d'un altro gran santo, appassionato, tempestoso : una popolare divozione, espressa in infallibili accenti d'amore e di morte.*

*Nell'aria aperta e ventilata, i suoni esalavano sommessamente. A qualche pausa, si sentiva un fiacchere passare per una strada lontana. Spiccavano nel silenzio incantato il tintinno del bubbolo, il ritmico battere degli zoccoli. E se ne creava l'impressione d'una città nera e deserta, tutto intorno alla piazza luccicante d'occhi.*

*Di tratto in tratto, l'orologio della torre batteva l'ora, e il tempo della favola scenica si ricollegava ad un tempo celeste. Lentamente sganciandosi dalla volta notturna, l'ora crollava in rintocchi dolorosi ed esitanti, che s'urtavano all'orchestra e alle voci. Dapprima, con acre dissonanza, pareva che incrinassero l'illusione musicale; e finivano invece per infondervi il senso d'una stellare malinconia e d'una verità più segreta.*

*Com'ero orgoglioso di ritrovarmi, dopo tanti anni, e sempre più fedele, nello stesso luogo e la stessa compagnia. Sentivo di non aver fatto, tutta la vita, che amare queste stesse cose, e perfezionare il mio amore quanto potevo. Ed ora, come succede ogni tanto, era concesso a questo amore un attimo di benedizione.*

*Lo sentivo buttare un profumo voluttuoso e dolente, in cui pareva trasfusa l'angoscia di quei rintocchi del tempo celeste, e la voce che diceva Non ti scordare. Un odore come quello della gardenia; ch'è odore di viva carne di fiore, e insieme odore di terra, di tristezza, di ricordo, e di tutte le cose che in quella immacolatezza rifioriscono dal tempo e dai suoi lutti.*

*E quando, al finale dell'opera, nell'estrema stretta dell'emozione, alla dolcissima nostalgia di Ai nostri monti la musica s'intreccia in impeto guerriero : allora capii anche perchè, poco prima, m'era venuto di pensare al sorriso dell'intrepida solitudine davanti alla morte. Non per Manrico nella sua fumosa vicenda, o pel torero sulla fetida arena; ma per ognuno che s'abbraccia e giura al suo destino con consapevole e disperata allegrezza.*

« Il tintinno del bubbolo » nella « città nera e deserta », sta a mezzo tra « Il tintinnio de' mobili sonagli » del carro del passeggero leopardiano che « nella maestra via » passava « stritolando i sassi », e il tintinno d'altre sonagliere che, cristalline, annunciano Fate Turchine e Mangiafochi nella memoria di *Pinocchio*,

e volevo dire dell'immortale *Pinocchio* se il titolo non si fosse già mangiato un epiteto pur tanto impegnativo. « Intanto si era già fatta notte e notte buia: quando a un tratto videro muoversi in lontananza un lumicino... e sentirono un suono di babboli e uno squillo di trombetta, così piccolino e soffocato, che pareva il sibilo di una zanzara! ». Ed il carro che porta, con le ruote « fasciate di stoppa e di cenci », nel « Paese dei balocchi ». Insomma, per ritornare a noi, la facoltà più intimamente poetica di Cecchi sta tra una rimembranza e una favola tanto asciutta da potersi dire la favola della realtà. « Il tempo celeste », sta in agguato sul tempo d'ogni giorno: di lassù può calare, di quando in quando, a picco su di esso, a farne preda per un Falconiere impassibile. Riascoltate:

*Lentamente sganciandosi dalla volta notturna, l'ora crollava in rintocchi dolorosi ed esitanti, che s'urtavano all'orchestra e alle voci. Dapprima, con acre dissonanza, pareva che incrinassero l'illusione musicale; e finivano invece per infondervi il senso d'una stellare malinconia, e d'una verità più segreta.*

Pietà che l'illusione s'incrina; pietà più grande che non sia che illusione; ma la « stellare malinconia », quando vince, e la « verità più segreta », quando si rivela, in Cecchi risuscitano la musa della memoria; e il ricordo la vince su quello che potrebbe diventare un andazzo da favola: il fanciullo, e il tempo passato, la vincono sul disgregarsi degli atti umani in un troppo fantastico a sè stante. Cecchi ha bisogno di vedere nella fantasia trasparire la realtà, deve sentire le nocche del reale nei momenti in cui più costringe il fantastico a esprimersi, a un cordiale calore. E' la terra che, in pericolo o nell'incrinarsi stesso della Creazione, impavida sopporta i cretti e i sordi brontolii.

Della generazione di Cecchi, che è poi quella di Palazzeschi, di Cardarelli, di Barilli, ognuno di essi ha dovuto risolvere il punto, difficile punto, di non dissolvere la realtà nel momento che essa, perchè avesse un senso, passava a farsi fantasia. Eppure, quanto ognuno era risucchiato da una vertiginosa *fin de non recevoir* col reale: ma si ha la « stampa » di Palazzeschi di contro al suo « divertimento »; l'« opera » di Cardarelli in un perpetuo *vis-à-vis* con la sua « vita »; e Barilli, dell'ossessione, coglie l'ultimo guizzo. Per Cecchi, anche per Cecchi, la questione si è posta, a modo suo, giorno per giorno: ed è stata risolta giorno per giorno, com'egli ci narra, in *Marina*, di quei pescatori e barcaioli che « riempiono di riti meticolosi, quanto poco remunerativi », « i passaggi interminabili delle giornate ».

*Del resto, si capisce come quel trovarsi sempre sotto un sole a piombo, in un tempo reso indecifrabile ed eterno dalla luce eguale e che stordisce, e il campare di niente: un fritterello, un lischino, debbano indurre a una sorta di placida ebrietà; creando un genere d'esistenza dove ogni cosa finisce per risolversi in fantasia e mitologia; una vita priva di tutto, ricchissima d'immaginativa; quale, a un di presso, dev'esser stata ai tempi di Omero.*

Cecchi, con l'avarizia che egli riconosce ai fiorentini, è riuscito a mettersi da parte, giorno per giorno, lischino su lischino, un po' di quell'« infanzia » del mondo di cui fa parte anche la sua propria. Il « fritterello » può metterlo in padella: e ci sembrerà, molte volte, di partecipare alle omeriche mense in cui interi capretti

vengono serviti agli eroi affamati. L'eroismo — nè tutti i giorni si può essere eroi, non tutti i giorni è festa — allora è diventato passione; difficile eroismo, dissimulato, « in un tempo reso indecifrabile ed eterno dalla luce eguale », e difficoltosa passione. Ed è qui da dire che, proprio dalla scoperta di Cecchi di una realtà patita, in sè implicante il suo stesso dramma, insomma di una realtà in primo piano dinanzi a cui la pudicizia, e la gioia, sensuale gioia, di annetersela, sono stati i primi moti a ridestarsi, gli scrittori nuovi hanno appreso quel loro gusto famelico della realtà e un nome solo valga per tutti: Vittorini. Mantiene, questa realtà, intatta se stessa, ma insieme filtra i suoi succhi amari e dolcissimi entro il setaccio di uno « stile » che vi è penetrato dentro. Ecco dov'è la stillante « cronaca » di uno stilista come Cecchi: deriva da quel tenere i termini della questione distinti, quanto più sembrano attorti, avvinti a un unico destino. Se cade, è la pagina che cade, non quella realtà originaria che non si è saputo decifrare e a cui ci abbandoneremo un giorno senza più far resistenza, messi da parte i nostri poveri microscopî e palinsesti. La « pazienza » di Cecchi è nel non confondere le carte, nel non intorbidare le acque. Qui Cecchi è intimamente narratore, sia pure, il suo mezzo, la prosa d'arte: qui, fin dall'inizio, si distinguono le sue carte da quelle, per esempio, di un Cardarelli o di un Barilli: Cecchi mantiene intatte le distanze, tiene aperta continuamente la materia a cui attingere: oggettiva materia; non le lascia addosso alcun sospetto simbolico. Di qui, da questa « realtà » rispettata, sgorga proprio il dilemma morale delle nuove generazioni. Là dove un sospetto simbolico sembrerebbe farsi strada, Cecchi taglia corto; là dove il canto fermo potrebbe lasciar cadere quella « realtà », un'ironia non sospetta, un riprender quota da terra, lasciano quel canto alla sua pura condizione di ipotesi mentale. E il canto fermo si fa figurato, dove entrano, della musica, tutti gli incidenti. In *Esiliata*, dopo averci detto, di una donna: « Si pensava alla solennità dei monti, alla dolcezza dell'aria, al cristallo della luna. Nel suo viso sembrava riflettersi il lento mutare di un giorno deserto e inaccessibile agli umani »; subito dopo ce la paragona, per il morale, alla moglie di Giannettino: « Insomma: una Venere, mentalmente blesa, impedita. Il mondo è pieno di misteri ».

E ci pare di poter concludere che, al fondo di questo rispetto, paziente e impaziente, di Cecchi verso una realtà tanto più umana quanto più logora, è la sua innata fiducia che il capire è il primo atto — razionale atto — di un ordine, nella memoria, profondo e quasi insondabile. Questa memoria — è la ragione tornata natura: cioè una natura che tutta si risente, piena di formicolii, di tedii, di lampi — dispone in una prospettiva le cose dell'uomo, le sue azioni e i suoi sentimenti, e quel che resta di essi negli oggetti che l'uomo, o chi per esso, ha plasmato: strani emblemi, tocchi di spazio e di tempo suscitati da un'immagine, e che prendono il loro posto ad allargare il coro umano, ad approfondirlo, quasi a perderlo nei suoi limiti tentati. « Lo scalpello tinniva agli estremi confini della memoria. Tinniva gentilmente, con lievi sospensioni, riprese. Dai rintocchi, come luce da suono, pareva zampillasse un paesaggio di fibrille e di raggi ». Ecco dove Cecchi, impegnato nella miniera del « tempo celeste », pare davvero incrinarne il diamante, come uno di quegli scal-

pellini fiorentini acciambellati per le strade a sverzarne la pietra serena. Qui ci sovviene quanto egli ha scritto della « novellistica fiorentina e toscana, fino a tutto il Cinquecento »: « E' il bisogno d'una prospettiva, morale e materiale, di situazioni e d'azioni, stretta all'estremo; e così calibrata da sopportare [...] la massima tensione e gli effetti più audaci ».

Quest'ordine è cercato nel fluido mezzo di una memoria nata sulla ragione: nata dunque dall'oblio della disillusione e del disincanto. Allora l'illusione e l'incanto non sono che quella disillusione e quel disincanto allo stato puro; e la disperazione, il canto stesso della speranza: dico, quella « consapevole e disperata allegrezza » con cui ognuno « s'abbraccia al suo destino ». E' il risentirsi, in altre parole, nella coscienza, della coscienza stessa, fattasi passione. Ed ecco: « Mentre mi sviavo col pensiero dietro a quei pretesti impercettibili che finiscono per riportarci sempre più addentro a noi stessi, mi sembrava vagamente come se io fossi in un altro luogo e in un'altra stagione. Era dapprima un'impressione confusa, saltuaria; come una tremula, dorata marezza agli orli della coscienza ». O in *Passaggio di armenti*, « Pensavo », dice, « ai destini inscrutabili verso i quali furiosa la guerra tutti ci incalza ». Ed è la guerra quotidiana che ognuno combatte con se stesso, a spingerci verso quei « destini inscrutabili »: quando uno non vede più chiaro, di lì balza « un angelo consolatore e vendicatore ». E' l'angelo della memoria che riporta, quanto più verso l'ignoto e l'infinito, tanto più verso il noto e dimenticato. Per Cecchi, davvero, sapere è ricordare, specialmente se al verbo sapere diamo il significato, echeggiante nella psiche, di sentire. « Perchè ciascuno di noi ebbe la propria età preistorica, e in sè porta stratificata la propria geologia. Dentro le più segrete pieghe della coscienza, quelle apparizioni ridiventate natura segnavano l'ultimo termine verso l'ignoto e l'infinito ».

In uno degli ultimi *exploit* del libro, *Pianoforti*, di questo dopoguerra, si ascolti un'altra trascrizione di quella catarsi musicale che già in *Carro di Tespi* avete udito. Qui flagra quanto la « salmodia » di Cecchi è contesta nella memoria indecifrabile: eppure tutto si riordina e trova luogo per essa: omerica e cieca memoria, la sua voce patriarcale chiama attraverso gli evi e gli spazi: e l'uomo si risente, sotto il suo scompiglio, il primo uomo, leva il capo come Adamo. Cecchi questo può darci: nell'uomo l'archetipo dell'uomo, di un paesaggio l'abbozzo divino, quando le tinte erano ancora fresche e grandi cartelli sparsi qua e là nell'Eden avvisavano: E' proibito toccare.

*Ritrovo in questi suoni il timbro più segreto e accorato della mia giovinezza. Nella trama della loro salmodia, come uno stame vermiglio che pare un filo di sangue, s'intreccia il filo delle storie familiari. Nell'aria in cui volteggiano, come quelle bianche farfalle sbandate ch'escono solitarie nei giorni di nuvolo, le visioni dei luoghi dove solevo ascoltarli, o dove mi sorpresero improvvisi, sorgono, barcollano e si disfanno come trasparenti scenari. Visioni di città dove avevamo lungamente vissuto e che quasi diventarono casa nostra; e di città indecifrabili e barbariche. Di campagne dove avemmo i nostri ultimi giochi puerili, e le prime letture che ci presero il cuore.*

*Intorno alla casa campestre, la natura era china in un atteggiamento d'estasi, d'ascolto, e gli alberi sembravano stillare del suono che vi ricadesse come una rugiada. E alla fine delle ore di studio, di disciplina, quando la musica prendendo ala prorompeva in un cantico di ringraziamento, seduto sul pratello sentivo il grande scroscio delle invocazioni che passava come un vento scompigliando le fronde; e di sul libro levavo il capo come Adamo, quando dal cielo si sentì chiamare: — Adamo!*

*Nella dolcezza catastrofica di questi suoni, è qualcosa del sapore d'un cloralio per chi si desta da un lungo trasognamento. Ed intendo perchè sempre mi turbassero d'un freddo, d'una angoscia inesplicabile, ch'era il presentimento di quando li avrei sentiti così. Carichi della dolcissima disperazione del passato, fanno trasalire ed emergere dal più profondo tutto il mio passato, sonnolento, inespreso, che non trovò voce per le sue cose più care. Il passato che quasi saremmo lieti d'aver perso per via, perchè è così tremendo ritrovarselo poi a faccia, riconoscerlo, accettarlo. Il passato ch'è pieno di struggimento e d'inconsolabile pianto; anche se chi l'evoca con la sua mano d'angelo è la bambina che (guardando la sveglia) còmputa la pagina di Czerny.*

---

La figura e l'opera di Benedetto Croce saranno ricordate dall'*Approdo* in una trasmissione speciale che sarà effettuata nel corso del primo trimestre 1953. I relativi testi saranno pubblicati nel prossimo numero della rivista.

MASSIMO MILA

## MUSICA CONCRETA

*Non tutti gli scienziati fabbricano bombe atomiche e non tutti gli artisti producono per l'immediato consumo pubblico. Anche in questa nostra epoca di scarsa tenerezza verso gli avanguardismi sperimentali, ci sono pattuglie di punta distaccate al di là delle prime linee dell'arte, che operano in deliberata solitudine, non per l'oggi, ma per un domani trepidamente intravisto. Non li circonda più quell'alone scandalistico su cui venti o trent'anni fa, a Parigi, ogni più pazza intrapresa poteva contare per farsi un suo piccolo pubblico di snob. Tuttavia non sarebbe saggio ignorare a priori, per una dogmatica ostilità preconcepita, i tentativi che vengono effettuati da queste truppe d'assalto dell'arte, specialmente quando presentano caratteri di buona fede e d'onestà intellettuale.*

*Non negheremo perciò il nostro interesse agli esperimenti che da quattro anni Pierre Schaeffer viene conducendo presso la Radiodiffusion Française per la realizzazione di quella ch'egli chiama la « musica concreta ». Una musica, cioè, fatta di rumori invece che di note. A noi italiani viene subito in mente il futurista Luigi Russolo, con le sue esperienze dell'« intonarumori ». Anche lo Schaeffer sa di questo precedente, e se n'è ansiosamente informato, in occasione d'un incontro internazionale di dirigenti radiofonici, ma senza ottenere un chiarimento esauriente.*

*Comunque tra Russolo e Schaeffer c'è di mezzo Marconi, ossia la radio. Il rumore, nella musica concreta, è soltanto il punto di partenza, che poi viene « trattato » con tutti i trucchi possibili e immaginabili dell'elettro-acustica: la musica concreta è una specie di delirio d'un ingegnere del suono impazzito, che si circonda d'un esercito di giradischi e lì sopra esperimenta tutti i più stravaganti tentativi di combinazione e disintegrazione del suono, che la sua esperienza tecnica gli può suggerire. Dischi girati a velocità doppia, tripla o decupla, oppure a metà, a un terzo, a un decimo della velocità normale; bande di registrazione girate a rovescio, con quella smitragliata di suoni ciangottanti, simili al parlare di Pape-rino, che tutti i tecnici della radio conoscono; sibili, sbruffi, combinazioni di tre dischi che recano una stessa incisione (di rumori o di suoni musicali, non importa), ma vengono girati a tre velocità diversissime, sicchè si istituisce uno spettrale autocontrappunto d'una stessa immagine sonora con i fantasmi sfigurati di se stessa.*

*Per quanto par di capire, la produzione della musica concreta si svolge attraverso due fasi distinte. Una è quella della produzione del suono, che comprende*

tanto musica vera e propria quanto elementi tratti dallo sconfinato regno dei rumori. Quanto alla musica, si tratta per lo più di motivi di pianoforte, vuoi naturale, vuoi « preparato » secondo i sistemi del compositore americano John Cage, il quale suol piantare delle viti nella meccanica del pianoforte, in modo da stravolgerne completamente timbro ed intonazione; e poi molta percussione, e magari anche strumenti d'orchestra; motivi di angolosa evidenza ritmica, tipo jazz, o anche arcaismo di forme neoclassiche. Quanto ai rumori, non c'è che l'imbarazzo della scelta: dal grido umano alla rottura d'un bicchiere, ai colpi battuti su una porta, carta o seta lacerata, fruscii, sussurri, sospiri, strepito di motori, ticchettio di macchine da scrivere. Per uno dei suoi primi esperimenti, intitolato Concert de locomotives, lo Schaeffer andò a registrarsi il materiale sonoro nella Gare des Batignolles...

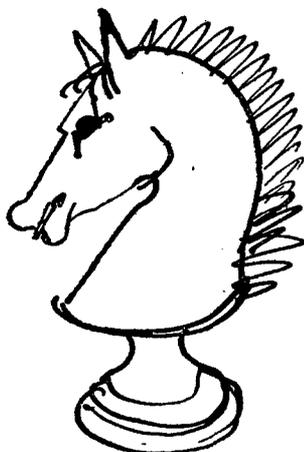
Ma poi alla fase della produzione e registrazione del materiale segue quella, in realtà più importante, della sua manipolazione elettro-acustica per mezzo dei mille trucchi resi possibili dai moderni apparecchi di registrazione e di trasmissione. In questa fase il rumore viene spogliato d'ogni residuo di realismo onomatopeico ed evocativo.

Pierre Schaeffer ha ora pubblicato il diario della sua scoperta, in un libro intitolato *À la recherche d'une musique concrète*. Diario che rispecchia in forma abbastanza patetica gli alti e bassi di speranza e di scoraggiamento attraverso cui l'inventore è passato, e ha il potere di persuadere, se non altro, dell'onestà di quest'uomo, il quale rifugge da ogni bluffismo, sa benissimo di non avere prodotto che dei tentativi embrionali, e tra l'altro ha tanta chiaroveggenza psicologica da chiedersi se per caso questo suo sogno di musica meccanica, non sia una forma di *refoulement musicale*, cioè il surrogato d'una vocazione frustrata (egli infatti non è musicista, nè per carriera nè per preparazione di studi). Quel che più persuade, oltre alla cauta modestia e al fervore di dedizione, è il sano empirismo acustico a cui lo Schaeffer si attiene nei suoi esperimenti, puntando i piedi contro il dottrinarismo dei giovani musicisti d'avanguardia che si sono associati ai suoi esperimenti, e che vorrebbero imporre alla musica concreta le regole sistematiche della dodecafonìa. Lo Schaeffer, invece, non riconosce che una sola regola: l'orecchio. Ha il coraggio di provare mille combinazioni sonore, per rigettarne 999 che diano risultati spiacevoli, di cui l'orecchio non sia soddisfatto. E la sua teorizzazione della musica concreta come possibilità di superamento delle distrette in cui si dibatte la musica contemporanea, afflitta dall'esigenza d'una originalità assoluta, ed incerta tra la soluzione *strawinskyana* d'un'esteriorizzazione ritmico-timbrica e quella *schoenbergiana*, di una interiorizzazione per mezzo dell'approfondimento di schemi astratti, è tutt'altro che sciocca: sono quattro pagine che, per qualunque musicista, astratto o concreto che sia, val la pena di leggere e meditare.

Pierre Schaeffer ha condotto i suoi esperimenti negli studi della *Radiodiffusion Française*, a cui dedica il proprio libro come a moderna reincarnazione dei mecenati antichi. Concerti sperimentali di musica concreta sono stati frequentemente messi in onda sulle reti francesi, ed accolti anche da stazioni svizzere e

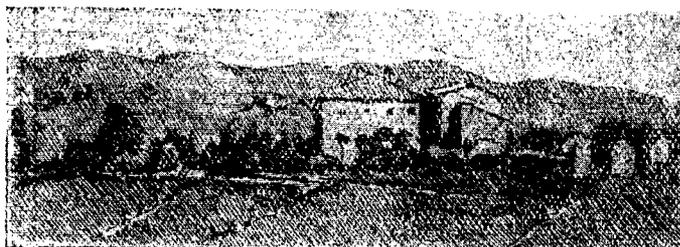
tedesche. In Germania, dove già da tempo un nucleo di compositori e di radio-tecnici si danno da fare intorno alla « elektronische Musik », la cosa ha destato un fervore d'interesse, che si è ripercosso anche sopra un gruppetto di giovani compositori veneziani, facenti capo a Bruno Maderna e a Luigi Nono, che bazzicano in quegli ambienti. A Parigi sono stati tentati concerti pubblici di musica concreta, — sebbene la radio sembri, a occhio e croce, la sua sede naturale, — e culminati in due serate del recente Festival del XX secolo, con presentazione d'una trentina di composizioni « concrete », dal vecchio Etude aux locomotives fino ad un'aria dell'opera Orfeo, che è probabilmente il più ambizioso dei tentativi finora eseguiti da Pierre Schaeffer e dai suoi collaboratori. Fra questi Pierre Henry è stato fin dagli inizi il più fedele, e segnato da un'autentica vocazione per la musica concreta; egli è autore, insieme a Pierre Schaeffer, della Symphonie pour un homme seul, che pare, finora, il capolavoro della musica concreta. Tra gli altri musicisti che vi si sono accostati più o meno fuggacemente notiamo il celebre Olivier Messiaen, e Pierre Boulez, enfant terrible dell'attuale musica francese, André Hodeir, Monique Rollin, ecc.

L'Italia — si sa — è un paese artisticamente conservatore, e non potrebbe non esserlo, con quel po' po' di bagaglio glorioso che ha nel passato. Tuttavia mi pare che mezz'ora di Terzo Programma alla musica concreta la RAI potrebbe benissimo concederla, senza paura di vedersi demolire le antenne a furor di popolo. D'accordo, c'è una probabilità su mille che da simili tentativi azzardosi si sviluppi qualcosa di buono; ma, in fondo, non è tanto quella probabilità superstite che conta, quanto piuttosto il clima intellettuale, la disposizione dell'animo che si stabilisce, a seconda dell'atteggiamento adottato di fronte a questi casi, di oscurantistico rifiuto a priori, oppure di alacre apertura alle possibilità positive, anche scarse. Dopo, si può continuare imperterriti a fare dell'arte classica. Ma anche l'arte classica e tradizionale vien meglio a coloro che non sbarrano porte e finestre verso l'avvenire.



LEONARDO CASTELLANI

## Dai «Quaderni di un calcografo»



La vitalità dei fiori e delle erbe campestri sono fuori d'ogni aspettativa. Dipingete, disegnatte fiori di campo, e più ancora non dimenticate di abbellire i tavoli con le erbe in profumo raccolte nelle scampagnate. La casa diverrà più accogliente e vivace.

I mazzi di questi fiori e di queste erbe, si intristiscono a stento: sopportano qualunque aria e qualunque luce. I fiori più sensibili si schiudono al mattino per addormentarsi alla sera prestissimo come se ancora vivessero con le radici entro la terra. Anche se tiene le finestre chiuse, buie, è come se fossero in mezzo ai campi: si tengono invisibilmente a contatto con la luce. Quando è l'alba, s'aprono e al tramonto si chiudono. Questi sono semplici fiorellini gialli come piccole margherite, ma di una sola certa famiglia: fioriscono un po' ovunque e che ogni tanto riempiono i campi. Vorrei dire quanto si può ben vedere quale è il colore che domina in primavera. In alcuni anni è il bianco: un fiore bianco lattico e verdiccio; un altro, il giallo: giallo cromo intenso che si spande senza posa sui campi, sui greppi, sui greti. Poi vengono le annate per il rosso. E' un colore più limitato, ma si possono incontrare campi e campi fiorati di crocetta e di trifoglio che sulle colline si addensano in un cupo mareggiare sanguigno. In altre annate ancora è il solo verde che domina. I fiori sono pochi e il loro colore si perde. E' la volta del viola, del terreno viola e del celestino: finalmente appaiono per farsi notare anche loro. Si raggruppano nei luoghi più freschi o si nascondono fra il grano, le acacie e lungo i fossi.

Raccogliete fiori di campi. Molti di questi sono profumati finemente, e per chi voglia disegnarli mantengono una immobilità che ha del miracoloso.

Nella penombra la loro vita è più lunga, e se il fiordaliso perde presto l'accento del suo cobalto, e il vergineo capperò muore appena raccolto, sono mille e mille i fiori e le erbe che ti offrono a lungo la bellezza delle loro forme curiosissime.

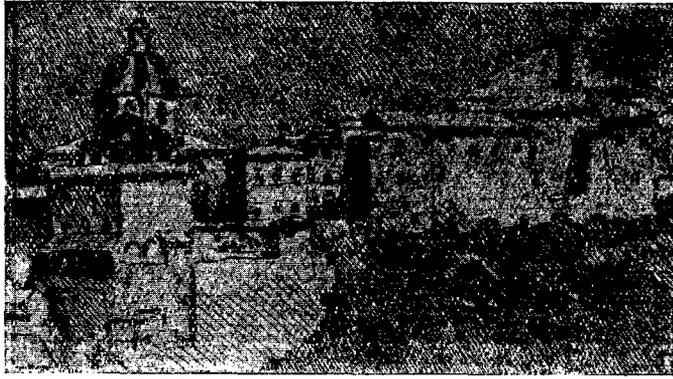


Gli oggetti finti possono avere tutti la parvenza equivoca e furbesca della bugia; come rivestiti dal colore dell'arte e della bizzarria, muovere alla curiosità più intensa. Se la natura è un così largo, armonioso prodigio di spontaneità, l'imitazione delle cose e il falso hanno valore solamente quando sono toccate di leggerezza e di poca importanza: rimangono entro i limiti della propria esistenza artificiosa.

Vi sono i fiori finti, gli animali finti; e si sono perfino fabbricati degli uomini che paiono veri. Con queste cose si può creare un mondo fatto di aridità, di ironia, di divago e di persistente canzonatura; ma la fissità, le ombre, il terribile silenzio delle cose finte, possono suggestionare più dei tanti delle grotte e stupire più della vita di un fiore. Guardate gli imbalsamati. Quanto sono veri nella loro vita spenta. Entro le vetrine o posti sui nostri tavoli sanno immergersi in un'aria talmente propria, ed assoggettare la nostra curiosità, da dover mutare le prevenzioni che ci eravamo imbastiti a proposito delle cose finte. Le loro pose, gli occhi di vetro, certe vernici tutte false, gli artigli composti; le pelliccie e le penne, le imbottiture dei ventri, hanno formato un'ombra che vale a commuoverci più di quanto potrebbe se derivasse da animali veri.

La vita falsa ci attira; e ovunque le cose si mummificano e la verità si torce — significando che l'esistenza sta sconfinando e battendo la morte a tutto nostro vantaggio — noi siamo lusingati e forse felici.

Ma che sarà poi se a queste cose finte e immobili venisse aggiunto il prestigio del movimento? Io certo non vorrei aver mai sott'occhio, e maggiormente qui fra le pareti incalciate del mio studio, una macchina di tal genere. La mostruosità di tali attrattive favorisce gli inganni più freddi; ci fa provare come il mondo della finzione giunga al limite dell'eccesso, del consumato e del perverso. Che farei se mi vedessi statua? Battere gli occhi e muovere le braccia? Che direi se un mattino trovassi questa copia mia seduta al tavolo e si inchinasse al momento giusto, quando scostassi la tenda dell'ingresso?



Da un certo tempo sono venuti di moda anche fra i pittori di provincia i fiori secchi. Dalle grandi mostre sono scesi fino a noi, e credo per rimanervi un certo tempo.

Anch'io ho tenuto e tengo tutt'ora avanzi di tal fatta; ed altri ne ho visti da vari pittori con l'apparenza di essere cose rare. Sono certo che migliore cautelata sepoltura non potessero trovare. I nostri modesti studi sono molto deserti.

Dopo i fiori freschi, i setosi vivissimi fiori profumati; gli avvizziti, frantumabili fiori della pattumiera e dei cimiteri fanno vezzo fra le molte chinca-glierie che dovrebbero accrescere la bizzarria delle composizioni. Se una cosa è triste, questa gli sta certamente alla pari. I calici insecchiti, le foglie nere e i gambi dall'odore di fieno sono a suggerire una bellezza nuova. Dai brillanti colori ai quali non v'era tavolozza che potesse gareggiare; dai velluti, dalle corolle erette, fini e gialle di polline, si è trapassato alla vita della mortificazione. Le gaie impenosità di Van Gogh, le virtuosità cinesi, il realismo barocco, le timidezze dei pittori quattrocentisti e le stilizzazioni botticelliane, sono state sostituite dalla malinconia, dalle muffe, e dalla dolcezza della polvere. Da questi fiori morti scaturiscono aliti pacatissimi, e la bellezza è di una tale misura estenuata che i colori della tavolozza, hanno al loro confronto, un canto micidiale.

Le cose morte, come le cose vive, hanno una loro grazia; ma troppo spesso queste finezze ci accompagnano in riserve dove la tristezza diviene un atteggiamento ambizioso.

Come altre reliquie che ogni tanto vengono in provincia per esservi abbandonate, io vorrò attentamente accoglierle e posarle una vicina all'altra: necroforo di molte mode. Così i fiori secchi saranno a seguito delle conchiglie, delle caffettiere e di molte bottiglie. Alle uova sode, ai pesci salati e solitari, alle aringhe scoperte sulle carte di paglia, non mancheranno le camicie di cento persone intente a svestirsi, e le pose di certi cavalli e di certi cavalieri. Oggi sarebbe la volta dei galli. Cercherò con cura di ritrovare fra questi anche il vero Gallo Cedrone per farlo cantare ai vari soli tondi come frittate.



Amo gli uomini dalla vita infuocata, che hanno per quartiere il mondo del Nord come quello del Sud. Si impongono alla vita con molto cuore; hanno una salute assai forte e l'animo privo di risentimenti. Se falliscono — è assai raro che falliscono — si schiantano di colpo. Ma mai come il pezzente che puoi trovare assiderato sulla porta inospitale di un grande palazzo. Ma amo pure l'uomo solitario, il metodico dell'osservazione; il guardiano del silenzio che passa raccogliendo i frutti rari senza lasciare vedere quasi nulla del suo volto. Egli gode il dono dell'esistenza come una cosa che non deve essere conquistata con violenza. Di poca comunicativa ha lo sguardo fondo; e pur essendo innocuo è schivato per non farlo leggere sotto i panni. Gli amici suoi sono pochi o non ne possiede affatto per quanto egli sia amico di molti. Il contrasto che v'è fra la sua condotta e quella degli altri sta tutta nel fatto che egli si comporta unicamente e sempre come un uomo libero, mentre gli altri si comportano sempre ed unicamente come uomini molto impegnati.



Questo mestiere di pittore all'aria aperta è veramente impagabile! Chi può passare meglio il tempo, il migliore tempo della vita in aperta campagna e in contatto diretto con la terra, di un pittore all'aria aperta? Chino sul proprio lavoro viene a conoscenza diretta di tanti animaletti. Di tanti insetti che ogni

giorno non appaiono mai gli stessi. Sul lavoro o sulle stesse mani si posano per incuriosirti. Sono assai spesso di nessun conto, ma così colorati vivamente e di forme ben determinate da doverli osservare con attenzione: ragnolini bianchi, bruni, verdi o rossi; velocissimi o lenti, e di forma comune da ricordare quelli di casa. Si lasciano pendere da filini tenui e invisibili come un nulla per ondeggiare al minimo soffio, soffermarsi e risalire nascondendo quel filino entro la loro pochezza. Ora sono i bruchi. Vellutati, spinosi o signorilmente impellicciati. « La testa è grossa e pari a quella di un maggiolino. Il corpo è una scorza di gelso ricoperta di gialli licheni; ma può ricordare la stoffetta di una camicetta che abbia irti peli di lana d'angora. Sta fermo, ma a toccarlo sui fianchi con la punta della matita, si irrita e scatta come mai pensavo potesse fare una cosetta così tenera, dopo aver fatto il morto per un pezzo. Se fugge è rapido assai. Articola gli anelli del corpicciolo unendo la parte posteriore a quella anteriore formando un anello centrale gonfio, sotto alla cui pelle scorre un liquido trattile ». Ed ora sono minuscoli volatori che portano chissà quali nomi e che depositano goccioline di liquore anche se non toccati. O una miriade, addirittura una miriade di puntolini verdi che cadono da ogni parte come attratti dal calore del tuo corpo e con insistenza non ti lasciano per nessun conto.

Le farfalle variopinte, silenziose e lemmi, possono volarti attorno e posarsi su un fiore vicinissimo per farsi ammirare. E le laboriosissime api le puoi osservare a tuo agio, prese dall'infaticabile lavoro fra il polline dei fiori quando tuffate mestono e rinvangono, sepolte e ingiallite, per colmare i panieri. Ed anche il calabrone: quella pericolosissima ape legnaiola, nera, corta e cangiante il cui aculeo curvo e lustro che porta posteriormente inguainato e sotto un'innocua peluria, può farti quasi tramortire. E la Sfinge Rubiera? Il succiaragni, così chiamato dai ragazzi. Quel velocissimo volatore bruno che non ama il sole e che si ferma sospeso, sempre vibrando le ali, di fianco ai fiori per succhiarne il dolce con la lunga proboscide aguzza. Si sposta a scatti, a zig-zag velocissimi come quando lo incontri che ispeziona le fessure dei vecchi mattoni. E' quasi sempre verso sera che si vede, ma se pur nel caldo, non è mai al sole. Si unisce in piccole comitive che si mantengono in contatto. Vedi volare il buffo e pesante cervo. « Al richiamo, guardo e corro agitando il giornale che ho piegato in fretta per servirmene quale paretaio. L'insetto è grosso, nero e vola pesantemente senza poter precisare se il suo volo sia lento come appare, o lesto. Calcolando la sua mole il volo parrebbe veramente lento, ma in verità, non potendo cacciarlo come si vorrebbe, può dirsi piuttosto frettoloso. E' che a noi manca la percezione precisa del movimento e del sito entro lo spazio. L'insetto finisce col non sfuggire, e battendo sul giornale, cade all'istante: è un cervo volante.

Volava veramente in modo buffo, e direi quasi da inesperto: non conoscesse l'aria come elemento navigabile? Teneva tutto il corpo verticale, pendente, e le ali in croce mulinandole ed emettendo il tipico suono del frullio. Procedeva a petto aperto per prendere il fresco; col corsaletto slacciato e sventolando le trasparenti alucce bianchicce di sotto all'elitre nere: signore fuori epoca che va per la campagna, innocentissimo e sbadato a prendere il fresco in marsina. Finì tramortito nella polvere della strada. Piombò immobile. E' pur delicato!

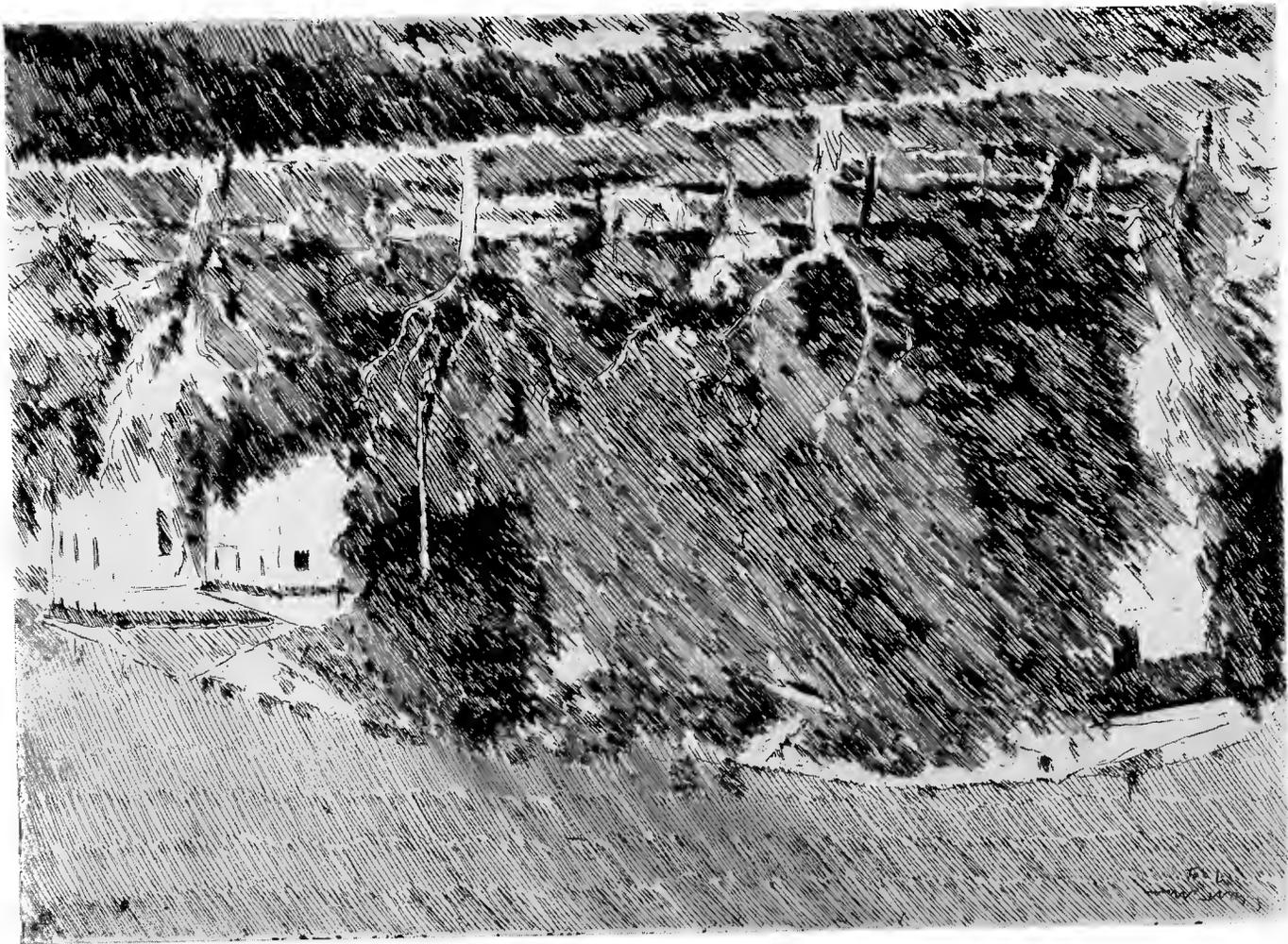
Dopo averlo bene osservato e pulito, toccandogli con precauzione le cornette lucide ed inizialmente ramificate, lo posammo sopra una siepe, dalla parte più nascosta ».

Vedi volare dunque, il buffo e pesante cervo, e non manca l'armeggiare denso della grossa locusta che va da campo a campo. E gli amori innocentissimi di tanti altri insetti? I lunghi amplessi pazienti, interminabili delle rosse cimici di bosco che affollano i caldi tronchi dei pini dalle cortecce spaccate e dall'aride scheggie. Ed altri vaghi insetti che percorrono l'aria avvinghiati o tenendosi uniti coi posteriori per volare, uno a ritroso e l'altro in avanti; ammaestrandoni sempre di quanto mistero sia la soggezione alla vita.

La terra è bucata da mille fori, e i piccoli cumoli di terriccio fino ed umido ti suggeriscono a quale lavoro minuto ed esteso debbono essere stati animati durante la notte i sotterranei, ignoti scavatori per venire ad albergare alla luce del sole.



LEONARDO CASTELLANI: *Casa a S. Michele al Fiume (Aquatortre)*





LEONARDO CASTELLANI: *Il boschetto* (Aquatorte)

ANGELO ROMANÒ

## Un galateo ottocentesco

A tre libri è affidata la fama, nè diffusa nè eccelsa, ma nel suo modesto ordine meritata, di Giovanni Raiberti, milanese, medico e scrittore; e sono: *Sul gatto, cenni fisiologici e morali* (del 1845), *L'arte del convivare spiegata al popolo* (del 1850-51), e *Il viaggio di un ignorante, ovvero ricetta per gli ipocondriaci* (del 1857): dei tre, il secondo certamente, e di gran lunga, meno noto. Si tratta, dicevamo, di una di quelle rinomanze, un po' gelose, da amatori di testimonianze municipali<sup>(1)</sup>: che si raccomandano cioè a certe abitudini del sentimento, a certe predilezioni in origine stracittadine, poi entrate in un dominio più vasto, ma tuttora sostanzialmente autenticate dalla coltivazione degli aspetti tipici di una tradizione di costume e di moralità. La letteratura milanese è, grosso modo, romantica; non solo perchè; *in limine* al movimento, vigilano due personaggi di gran nome ed eccezionale statura, il Manzoni e il Porta; ma anche per una congenialità più interna della natura lombarda con gli impegni etici e storici che il romanticismo implica e suggerisce; o, nei casi minori, per quella libertà di discorso, di contegno, di costume letterario che esso consente, pronto com'è a raccogliere le indicazioni e a prendere contatti con le realtà minute, a considerare degno qualsiasi problema, anche il meno vistoso, che interessi l'uomo. E' difficile, prima dell'Ottocento, imbattersi nella tematica spicciola che tanto attira, invece, scrittori della formazione del Raiberti: il saggismo, già così diffuso nelle letterature anglosassoni e francese, stenta per contro a sgretolare la scorza accademica, la lingua pura, l'alto argomentare propri della nostra tradizione<sup>(2)</sup>. Contro queste difficoltà strutturali, il movimento romantico aiutò senza dubbio l'invenzione di una prosa dimessa e impoetica, più attenta alle articolazioni e all'efficacia concettuali che non alle questioni di forma: non ultimo effetto di quell'operazione portata a buon fine dal Manzoni e da lui denominata « disliricarsi ».

Nel senso che gli oggetti del suo discorso non lo incantano, bensì lo stimolano a praticare un ben governato giuoco di riflessione, di deduzione moralistica e di interpretazione umoristica e spesso comica, il dottor Raiberti appare scrittore

---

(1) C'entra anche, in parte, una dose di spirito di categoria: non per nulla l'ultima ristampa completa delle opere in lingua del R. la si deve a una società farmaceutica, la Safi (Milano, 1938).

(2) La letteratura epistolare-saggistica settecentesca, caratterizzata dalla molteplicità dei suoi interessi (Algarotti, Bettinelli, Baretti, Bertola e infiniti altri), è apertamente europeistica e tutta sostenuta, sotto sotto, da un intendimento polemico. Non c'è dubbio, comunque, che se il romanticismo rappresentò per la prosa italiana un rinnovamento, le radici di questo affondano negli « impuri » prosatori del secolo XVIII.

*naturaliter* disliricato; infatti non cade mai (ed è in ultima istanza il suo merito maggiore) nelle due risoluzioni opposte del sentimento poetico, quella classica dell'alto tono astratto, quella romantica dell'alta commozione enfatica. In questo senso, il suo libro perfetto è quello sul *Gatto*, dove la descrizione del gatto e delle sue abitudini gli offre una guida sicura contro gli opposti pericoli e costituisce un ben riparato schermo (data la modestia e la grazia domestica dell'argomento) alle tentazioni di un moralismo troppo predicante. Se la poca vistosità degli assunti è il segreto di partenza del nostro scrittore, la regola appare osservata a puntino anche nell'*Arte del convivare*: galateo che mira a discostarsi e distinguersi dai precedenti del Della Casa e del Gioja proprio grazie alla sua discorsiva bonarietà, alla limitatezza dei suoi intendimenti, al tipo d'ironia prescelto, e soprattutto alla disinvoltura con cui scende ai dettagli meno epici. Su questi conviti non incombe l'aura misteriosa dei drammi romantici, ma circolano sapori plebei: « *mi sento troppo grosso e pesante per uno spirito degli abissi: e poi, riandando in mente l'opera mia per sommi capi onde giustificarne l'indole diabolica, trovo che certi elogi e certi entusiasmi basterebbero a smentirla, perchè sentono assai più di lardo e di cavoli che di resina o di zolfo o di altre sostanze infernali* »; chiara allusione ai diabolismi di tipo byroniano. Del resto, la sua poetica (se di poetica si può parlare) ce la dà lui stesso e val la pena di riferirla: « *Giovani, che vi date a tentare la carriera delle lettere, per carità di voi stessi non salite sui trampoli dell'idealismo e delle fantasticherie; non farete che battere la nebbia e i moscherini dell'aria e, che è peggio, scriverete per voi soli. Ma se bramate colpire gli oggetti reali e palpabili di quaggiù, mettetevi al loro livello, cioè abbasso, abbasso molto, chè alla peggio darete nelle gambe. Copiate sempre dal vero: riproducete le vicende e le abitudini più comuni, domestiche, giornaliera della vita, che sono le più interessanti, che offrono ancora allo scrittore immensi campi ricchi e vergini come le grandi foreste d'America: e in questo secolo positivo, osservatore, analizzatore, motteggiatore avrete ben più successo e fama di originalità che con le epopee decrepite e i voli matti della lirica e gli c'legiaci piagnistei e altri siffatti narcotici fuori di stagione. Siccome poi la descrizione del vero è per natura sua una satira, perchè nel vero sovrabbondano gli elementi viziosi, ignoranza, leggerezza, vanità, sciocchezza e ridicolo; così non v'è quasi letteratura popolare possibile che non sia essenzialmente satirica: ogni altro genere (salvo poche illustri eccezioni) è cantare ai sordi, e non distrae un minuto la società dall'assiduo e faticoso esercizio dei suoi sette peccati capitali* ».

E la sua morale letteraria eccola qui: « *Dunque io lascio ai veri studiosi e ai dotti sul serio il trattare le questioni importanti, e gli ardenti problemi che agitano il cuore umano: e continuo a occuparmi di cosucce tenui e leggiere: tanto più che, se volessi fare altrimenti, nol dovrei e nol potrei: perchè io in fine dei conti, anzi in principio dei conti, sono medico e chirurgo, e ho un impieguccio, e una famigliuola, e brighe, e affari, e fastidi miei e altrui: e la letteratura la piglio come sollievo e distrazione alla prosaccia della vita reale: e ciò che scrivo non costa nè molto tempo, nè molta fatica, nè erudizione alcuna: in caso diverso,*

*tralascerei: tanto più che bisogna pensare anche alle ore necessarie per non far niente, ossia per l'ozio filosofico e contemplativo. E la mia storia come uomo di lettere o da libercoli sta tutta qui. Figuratevi che, subito dopo aver pubblicato la versione della Poetica, un letterato sgobbone venne a dirmi: "Adesso poi bisogna accingersi a qualche lavoro di molto maggior lena". Misericordia! qui lena è sinonimo di schiena: e stiamo a vedere che questo animale vuol farmi fare il facchino come lui: e mi parve che mi legasse un'incudine sulle spalle, e ripensai tremando alla lena affannata di Dante, e non dimenticai più quelle parole da svenimento. Lena! ma andate al diavolo, chè io detesto e schivo quanto so e posso ogni lena, e in qualunque significato, ad eccezione del solo caso che fosse un abbreviativo di Maddalena. In somma, io scrivo per ridere; e dopo divento smanioso di far ridere gli altri: e finisco con essere in collera coll'Italia, perchè non pensa tutta quanta a farsi mantenere allegra da me ».*

Lo speciale pubblico a cui, idealmente, il Raiberti indirizza l'operetta sua (« questa volta io parlo al caro popolo ») si adatta al tono e al tema, l'uno e l'altro poco differenziati, composti, aperti ad ogni contaminazione e digressione; che è il carattere proprio del saggio o cicalata, visto che, malgrado la puntigliosa divisione in capitoli e paragrafi, non si possono accreditare al Raiberti vere e proprie preoccupazioni di struttura. Il convito e le sue varie fasi costituiscono dunque un puro pretesto da insufflare di quiete e liete verità: il reale lavoro che il Raiberti volesse fare, e che faceva bene. Chi poi voglia sapere qualcosa di più su quel pubblico, abbia cioè degli interessi di costume, gli converrà rifarsi agli anni in cui il dottore veniva scrivendo, che erano appunto il '50 e il '51, cioè, dopo le scalmane quarantottesche, anni di ristagno e, per quanto moderata fosse, di reazione: « per popolo, a scanso di astruse e complicate definizioni, intendo il ceto medio: giacchè il ceto basso si usa e si osa ancora chiamarlo plebaglia o popolaccio. Io che amo poco i peggiorativi, non mi occupo di questa classe, anche per non rubare la clientela agli ultrademocratici, che si sono messi alla mirabile impresa di farne col tempo la più eletta porzione della società. Oltre di che sarebbe stravaganza ragionar di conviti a gente la quale, non che essere incapace di dar pranzi, ha un bel da fare a cavarsi la fame quotidiana ». Del resto, sempre per chi nutre il desiderio di carpire e fiutare i sapori dell'età, e dell'ambiente, e dei personaggi, figurine non ne mancano davvero, nell'*Arte del convivere*; basta scegliere: come, nel primo capitolo sui modi d'invitare, questa dell'invitatore violento: « Alcuni invitano con una violenza e pertinacia tale, che la loro volontà diventa una specie di sentenza inappellabile. Si andrà in una casa a far visita: "Oh bravo! che fortuna è la nostra! è proprio capitato a tempo: oggi bisogna restar qui a far compagnia a noi e a qualche buon amico. — Aggradirei tanto volentieri, ma non posso perchè... — Non ci sono pretesti che tengano, di qui non si parte. — Parola d'onore, oggi sono impegnato altrove. — Dica dove e manderemo ad avvisare, a disimpegnarla" ecc. ecc. E sono capaci di nascondervi il cappello per impedirvi la fuga. Che se tenete saldo a voler partire, vi fanno il muso lungo e le lagnanze pungenti: "Oh, già, se si trattasse di casa X o di casa

Z, non direbbe di no: ma noi non abbiamo nulla che la interessi, e qui si secca". Talora con queste sconvenienze si vince la partita, e un povero diavolo resta ad annoiarsi davvero con una famiglia per provarle che non è noiosa ».

Oppure questa piacevole caricatura del grand'uomo, dell'eroe romantico; di cui a Milano, dati i passaggi e i soggiorni di tanti poeti europei, c'era una certa esperienza. « Il diritto di arrivare un'ora dopo dall'indicata, quando il pranzo è già a un terzo del proprio corso, non è concesso che ad uomini di celebrità sterminata, enti eccezionali, angiolì, demonii, meteore, comete; per esempio, Byron, Liszt e altri consimili vagabondi immortali. Questi idoli del secolo mirano in tutto agli effetti da scena, e li attendono dalla nostra bontà, che è immensa essa pure. Quel giungere desiderati a lungo, e quando già si aveva disperato di possederli; quelle venti bocche che si arrestano dal mangiare, e quei venti cuori che battono con più di frequenza, e quei venti paja d'occhi che si affissano sul Genio trasognato, e quel bisbigliare sommesso e rispettoso; tutto ciò è abbastanza piccante perchè valga la pena di procurarsi e procurare siffatte emozioni. E nella stessa sera pei caffè, per i palchetti dei teatri, per le conversazioni si sparge la notizia che al pranzo del marchese A il famoso O (che è sempre un forestiere con un nome esotico) aspettato per più di un'ora, arrivò alle sette e diciotto minuti, dopo il manzo. E tutti inarcano le ciglia ».

Non si tratta, come si vede, di un'ironia che vada a fondo: troppo cauto il Raiberti per giuocare carte grosse e troppo poco impegnato su temi centrali per sfruttare le sue virtù di osservatore del costume a fini che sorpassino quello di un conversevole divertimento satirico. Del resto, l'arte del convivere non è un'arte che coinvolga l'intimità della figura umana: significato, ancora una volta, dei temi! Ma certi colori minimi di quella società di mezzo Ottocento, nella città di Milano amante proverbialmente del buon mangiare in compagnia (i movimenti letterari stracittadini, come sarà, appena qualche decennio dopo, la scapigliatura, nascono tutti intorno a mense e tavoli d'osteria); di quella borghesia onesta e ottimista, in qualche modo desiderosa di sollevarsi di livello, non avara, non maligna, certi colori minimi vengono fuori dalla sottigliezza e dall'arguzia dell'esame. Sul qual punto, occorrerebbe parlare del Raiberti come meneghino e della sua fedeltà all'archetipo milanese, moralista e attivo, attento sempre a scovare, sotto l'evidenza del reale, un senso segreto, il giuoco delle intenzioni, la tensione psicologica. Non per nulla il più gran ritrattista della nostra letteratura, dopo Dante, è Alessandro Manzoni. Di vent'anni minore del Manzoni (nato, cioè, nel 1805), il Raiberti fu suo contemporaneo, e familiare (\*), per tutta la vita (morì infatti dodici anni prima del grande amico, nel 1861), ma non lo si può onestamente chiamare suo discepolo, se non nel senso già accennato; l'umorismo del Raiberti, infatti, è più epidermico e peregrino di quello dei *Promessi sposi* e, come ha giustamente osservato il Linati (\*), s'imparenta piuttosto con

(\*) Gli leggeva i suoi versi vernacoli. V. MAZZONI: *L'Ottocento*, Vallardi, Milano, p. 1180.

(\*) Nella sua nota a una recente ristampa del *Gatto*, Milano, 1943, p. 215. Non sarei peraltro d'accordo col Linati nello stabilire parentele tra il R. e gli scapigliati.

quello dell'epistolario: e soprattutto con quello che i romantici italiani avevano appreso, tramite la traduzione del Foscolo, dallo Sterne. Esso si esercita in sostanza su un materiale meno nobile di quello manzoniano, ed è perciò più disimpegnato e meno amaro. La sua tecnica è semplice e si riduce a un meccanismo di contaminazione tra un andamento sostenuto e una tematica imprevedibilmente bassa, o viceversa; in ultima istanza è un umorismo di testa, un po' parodistico, non sempre di lega uniforme. Il *Gatto* è il capolavoro del Raiberti proprio perchè questi ingredienti sono dosati con una misura indovinata e costante, laddove sia nell'*Arte del convivare* sia nel *Viaggio di un ignorante* (cronaca scherzosa di un viaggio a Parigi) c'è spesso un giuoco di tinte troppo cariche, di dislivelli troppo bruschi, oppure un'eccessiva arrendevolezza di fronte alle tentazioni più ovvie. La satira, limite alto del Raiberti, cede allora alla farsa, il suo limite basso. Viene in tavola la carne di maiale, ed eccone l'elogio: «*Stimo altamente il maiale sopra la maggior parte delle bestie: perchè antepongo sempre la bontà alla bellezza e all'ingegno, e so benissimo che, sia qualità di pastura, sia influenza di clima, sia merito dei nostri bottegai, il maiale trova in Italia, e specialmente nella parte settentrionale, la sua più degna e gloriosa morte, poichè n'esce fuori in commercio a deliziare i ghiotti palati sotto i famosi nomi di zampetti, di mortadelle, di codeghini, di salsiccie, di salsiccioni ecc. Anzi, io tengo per fermo che, quando Lamartine ebbe a scrivere che l'Italia è la terra dei morti, intendesse parlare di questo genere di cadaveri, e dettasse sotto l'influenza di un chilo di salame di fegato, onde gli cadde il più vero e sublime concetto delle sue poetiche meditazioni. Nè so capire come per questo egli sia stato perseguitato barbaramente con la penna, e perfino con la spada*».

Ed ecco una serie di travestimenti letterari, applicata ai piatti di un pranzo:

«*Per evitare le vivande soverchiamente comuni, molti omettono il manzo. Male! perchè quello è il cibo per eccellenza, il principe dei cibi, il piatto della virilità, del buon senso, del gusto severo. Il dimenticarlo in un buon pranzo, sia mo' a lesso, sia in ristretto, sia all'inglese, mi renderebbe similitudine di chi, scrivendo la storia della letteratura italiana, dimenticasse l'Allighieri. Sì, il manzo è il Dante delle mense, come un ghiotto pasticcio di tartufi e selvaggina ne sarebbe l'Ariosto, come... Peccato che dovrei dilungarmi troppo dal mio punto di vista: altrimenti, vi farei sentire che, in forza di quella mirabile armonia che lega tutte le opere di natura, non che tutti i lavori dell'arte per rapporti incomprensibili alle menti volgari, ogni grande scrittore può ragguagliarsi a qualche vivanda, dalle più semplici alle più complicate: con che, senza tante sottigliezze cachettiche, e pedantesche dissertazioni, s'impronterebbe nella memoria del popolo l'indole, la fisionomia, il carattere individuale dei sommi nostri poeti. Che bel progresso sarebbe questo di non designare più le pietanze col loro nome prosaico! M'immagino di udire un dialogo fra due amici che partano da un desinare cattivo. "S'è pur mangiato da cani, veh! — Si capiva fin da principio che la doveva andar male! Che broda lunga era quel Passeroni! — E il Dante poteva essere più duro e indigesto? L'ho ancora sullo stomaco che non mi vuol passare. — Sai perchè?*

*Ritengo di certo che non fosse Dante, ma Beatrice. — Mi sentii tutto consolare quando capitò in tavola il Metastasio: ma anche lui è riescito troppo molle e dolciastro" ecc. ».*

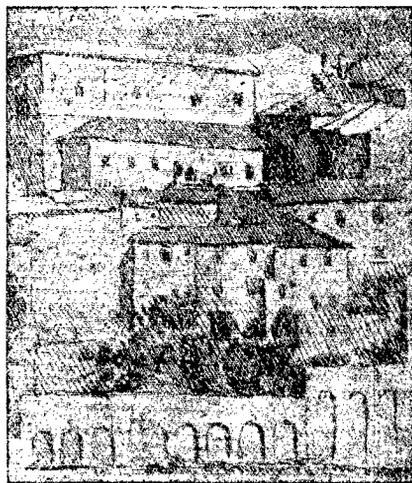
Non basta la vivacità generale del discorso, e una certa abilità di condotta e distribuzione, per riscattare l'intrinseco limite di questo, come degli altri libri del Raiberti, ivi compreso il *Gatto*: una riprova a questa constatazione la troviamo pronta nello stile e nella lingua, l'uno e l'altra troppo legati a schemi che, ove non siano dialettali, appaiono desunti da una vaga e discontinua esperienza libresca. Non era, in altri termini, abbastanza scrittore per dare alle piacevolezze di un discorso sui conviti un valore più alto del loro pretesto, e per caricare di efficiente persuasione i ritrattini e gli aneddoti. Di questi si indovina subito dove vanno a parare: divertono fin che dura la loro lettura, ma poi non rimane che il ricordo di una battuta ben riuscita. Eccone uno: « *Un dopopranzo io passeggiavo con un buon amico, che mi lodava a cielo un vino di Valle Polesella da lui fatto imbottigliare qualche tempo prima: l'aveva fatto assaggiare a molti, e tutti ne facevano le congratulazioni: infine concluse che si andasse subito a giudicarne. Un passo dopo l'altro, si va: scende egli stesso a prenderne una bottiglia, perchè in queste cose non bisogna fidarsi di nessuno; e nel versarne due bicchieri, mi dimanda: "Te n'intendi tu di vini? — Eh, così: quanto basta per distinguere a lume di naso l'ottimo dal pessimo. — Peccato che tu non sia un conoscitore di prima sfera; mi sapresti dire che vino bevi". Intanto che io l'accosto alla bocca, egli col bicchiere in mano e con un cierino di esultanza studiava i moti del mio volto, aspettando l'esplosione delle lodi. Ma, accorgendosi che la mia meraviglia era tutt'altro che ammirativa, e che stava per iscoppiare in una risata, mi prevenne: "Per carità, non farti compatire, chè saresti tu il primo a non giudicarlo squisito. — Ma ti dico... — Non c'è niente da dire, nè da eccepire; e se lo critichi, ti farò canzonare da tutti. — Difatti è impossibile criticarlo, perchè questo non è mai stato vino". A tali parole guardò finalmente il suo bicchiere e si mise a futare. Indovinate un poco! era nientemeno che caffè brulé ».*

Nell'Arte del convivare più che nel *Gatto* (ma poi nel *Viaggio di un ignorante* più che nell'Arte del convivare) l'elemento più interessante è fornito dalla fedeltà con cui sono ritratti certi aspetti, vizi e virtù, della borghesia ottocentesca milanese: una società entrata nella memoria per aver spinto a un grado proverbiale la sua capacità di vivere, il suo ottimismo frutto per metà di vera saggezza e per l'altra di corrività; e di cui il Raiberti, malgrado la rappresentazione in apparenza distaccata che ce ne tramanda, è figlio fedele. Del resto, per completare il ritratto dell'uomo, diremo che, vissuto in decenni avventurosi, non lasciò cadere l'attrazione degli avvenimenti: come molti galantuomini contemporanei, avversò l'Austria e ne fu punito. Buon medico, non ottenne il posto che desiderava, di primario dell'ospedale di Milano; fu mandato a Monza, dove passò quasi tutta la sua vita a fare, con uno stipendio mediocrissimo, il chirurgo di quell'ospedale. Innamorato com'era dei simboli della sua città, la lontananza da essi (e sono quindici chilometri!) dava ai suoi giorni la tristezza dell'esilio. Che nelle sue pagine qualche

volta si sente: come in questa, tolta alla premessa della seconda parte dell'Arte: « Vi sarà occorso talvolta di tenere in mano un passero o un canarino ineducato, il quale intanto s'ingegna a beccarvi furiosamente. Voi ridete di quella rabbia da uccellino, e pensate che, se vi venisse il ticchio di stringere un poco le dita, egli vi farebbe la ciera compunta e vi morirebbe in mano di disgusto. Mi sembra che questa sia a un dipresso la condizione di uno scrittore che si avviasse, nelle presenti circostanze, di fare il bravo e di pungere chi ha la forza e la facoltà di usarne in qualsiasi maniera. E quantunque nella compassionevole impotenza della penna davanti alla spada sia possibile e anche probabile che un tratto di avventatezza o una grossa scappata passi inavvertita o non degnata neppure di reazione: io domando se chi ha qualche sentimento di fierezza e dignità possa ridursi a calcolare sulla trascuranza e sul disprezzo altrui ».

Amara considerazione, per trovarsi nei fogli di un umorista.

(Dal Terzo Programma)



ROSARIO ASSUNTO

## FORMA ED EVENTO

Dire che questa nostra età è simile, per tanti lati, all'età ultima del mondo antico potrebbe essere uno stanco luogo comune, di quelli che, a sentirli, uno scappa via infastidito, presentando l'approssimarsi delle solite geremiadi intorno alla crisi della civiltà, con l'imbonimento finale, l'invito a comperar lo specifico che da solo rimetterà le cose a posto. Pure, a considerazioni di questo genere c'è modo di arrivare con ben altra finezza, e potrete accorgervene leggendo certe pagine di *Forma ed evento*: un libro nel quale Carlo Diano non si preoccupa di spacciar diagnosi nè pensa a stilare ricette che guariscano i nostri malanni, ma vuol formulare alcuni principi per una interpretazione del mondo greco.

Guardate, per esempio, la presentazione che egli fa dei cinici, e ditemi se non vi pare di imbattervi non dirò nei personaggi emblematici di una letteratura fin troppo diffusa, gli Antoine Roquentin e i Mathieu Delarue dei romanzi di Sartre, ma in tanta gente di conoscenza: magari, nel ritratto che ognun di noi può dar di se stesso, solo che pensi alle ore più deboli e fiacche della propria giornata. Quando viene a parlare degli stoici, allora è un altro dei nostri contemporanei che ci viene incontro: il militante in possesso di certe chiavi della storia, che della storia crede poter prefigurare il corso, e vi esorta ad ogni passo a mettervi « dalla parte della storia ». Per persuadere noi stessi ed altrui, non ci è forse capitato a tutti quanti di dire talvolta che il mondo va in una qualche direzione, che l'avvenire è di questa o quella corrente, che è meglio secondare la storia, nuovissima incarnazione del *fato* come *logos*, della *ragione* come *discorso* di cui ogni evento è parola, perchè tanto questo discorso della storia arriverà lo stesso alle sue conclusioni, anche contro di noi? La stessa cosa, a suo modo, diceva lo stoico:

*Guidami, o Zeus, e Tu, o Destino, al termine  
che m'avete assegnato, e senza indugio  
vi seguirò. Chè se giammai non voglia,  
verrò lo stesso, ma verrò da tristo.*

Se per lo stoico *gli eventi non sono isolati, formano un tutto e vanno ad un fine*, e libertà è l'identificarsi con la loro *necessità che è provvidenza e ragione*; se per gli stoici l'evento in sè non è nè bene nè male, *ma bene e male sono nel*

giudizio che l'uomo ne fa e nell'azione che a quel giudizio consegue, per i cinici l'evento si isola e si vuota nell'immediatezza del fatto, e per questo la loro virtù è negazione, una negazione assoluta che riconduce l'uomo alla selva e nella selva fa il deserto. Per questo la libertà del cinico è vuota come la sua virtù.

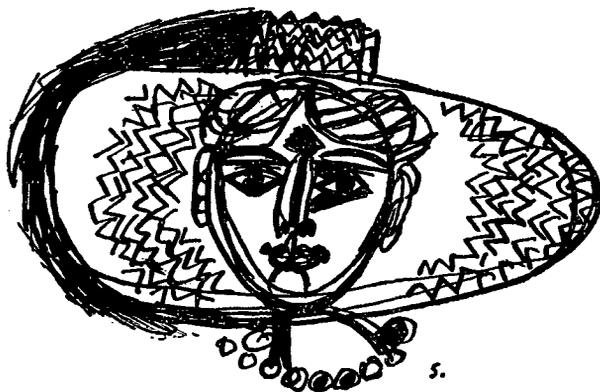
Cinici e stoici sono coloro che ignorano le forme e muovono dall'evento. Di fronte a loro si accampa la logica di Aristotile, una logica nella quale l'evento riceve la propria necessità dall'essenza, e l'essenza è forma, ma forma che ha realtà solo nella successione degli individui che nell'ordine del tempo la rivestono. E gli individui passano, come le foglie della similitudine di Omero. Nella loro individualità, gli eventi sono accidentali: quella che sembra la loro forma è solo la specie: una forma degradata e generica, sul vuoto fondo della quale i tratti dell'individuo sono segnati dal caso, dell'evento con cui l'uomo già al suo nascere si scontra e nella cui sfera la sua vita si spiega. Le forme, per Aristotile, hanno la loro sede nell'ozio contemplativo dell'intelletto. Forme luminose ma esangui, che non muovono l'eros e non impegnano la vita, esse si tengono lontane dai tumulti della storia e dalla fatica dell'azione.

Per quanto la cosa possa sembrare paradossale, c'è quasi da pensar che Platone porti la forma più vicino all'evento, e che il suo discorso possa rispondere meglio a chi senta il bisogno di salvar, nella forma, l'evento. La forma come la figura dell'evento, quando, per una grazia improvvisa, essa pare si stacchi dal soggetto, riassorba in sé lo spazio, si ponga fuori dal tempo. La forma come figura separata dai corpi, ma sostanza dei corpi. Però, è una sostanza che sta fuori del mondo, fuori del cielo, in un altro cielo, dove non sono tempeste e non balenano eventi: per questo essa vola lontano, e la perdiamo di vista. La vera obiezione contro ogni platonismo, da questo lato, consiste proprio in ciò, che per averla condotta troppo in alto, il platonico ci rapisce la forma che da lui speravamo salvata. Non potete rimproverare a Platone ed ai suoi seguaci la vanificazione dell'evento, perchè questa è da loro scontata in partenza, è il presupposto dal quale essi muovono: ma la vanificazione della forma, sì, perchè dal lato della forma il loro discorso sembrava pieno di promesse. La più estrema coerenza platonica la troverete in Plotino, e nel romanticismo notturno che di Plotino direttamente o indirettamente è nutrito: quando ripudiano insieme la forma e l'evento, e al di là dell'una e dell'altra collocano l'Uno ineffabile e senza figura, l'Essere che coincide col Nulla. A chi potremo chiedere, allora, come la Forma e l'Evento possano stringersi in uno, farsi, se così vogliamo dire, malleadori l'una dell'altro? Ad Epicuro, forse? Ma il mondo di Epicuro è un'isola dalla quale egli guarda ridendo al mare dell'evento. E' la forma fuori dal tempo, la forma che è eterna non solo come specie, ma nell'individualità degli dèi, tutti uguali, tutti belli, tutti beati. Degli dèi, che noi possiamo imitare, realizzando su questa terra la loro condizione, solo che riduciamo al minimo la sfera nella quale incide l'evento. La risposta di Epicuro salva la forma, è vero, ma in sacrificio totale dell'evento: il suo mondo di forme è lo splendido squallore dell'esteta, che abbandona gli eventi alla loro perdizione, non curando di riscattarli nella forma, appagandosi di questa, della sua immobilità impassibile e muta.

Per noi, come per l'età ellenistica, che il Diano ha ricostruita e interpretata col rigore del filologo accompagnato all'acutezza, all'alta fantasia del filosofo, la questione si pone come una bruciante alternativa: o la forma o l'evento. E noi, uomini dell'evento, saremmo costretti ad abbandonare la forma, se nel pensiero e nella vita non ci aiutasse il gusto per una forma non intellettualizzata, alla maniera di Aristotile che la rendeva esangue e incolore, nè separata dall'evento come la voleva Platone, che per questo la allontanava da noi; e nemmeno relegata nell'isola felice ed inaccessibile di Epicuro. Non voglio forzare il testo del Diano a conclusioni che forse gli sono estranee: mi basterà sottoporre, alla meditazione di chi ascolta, talune sue illuminazioni dell'arte, e non dell'arte greca soltanto.

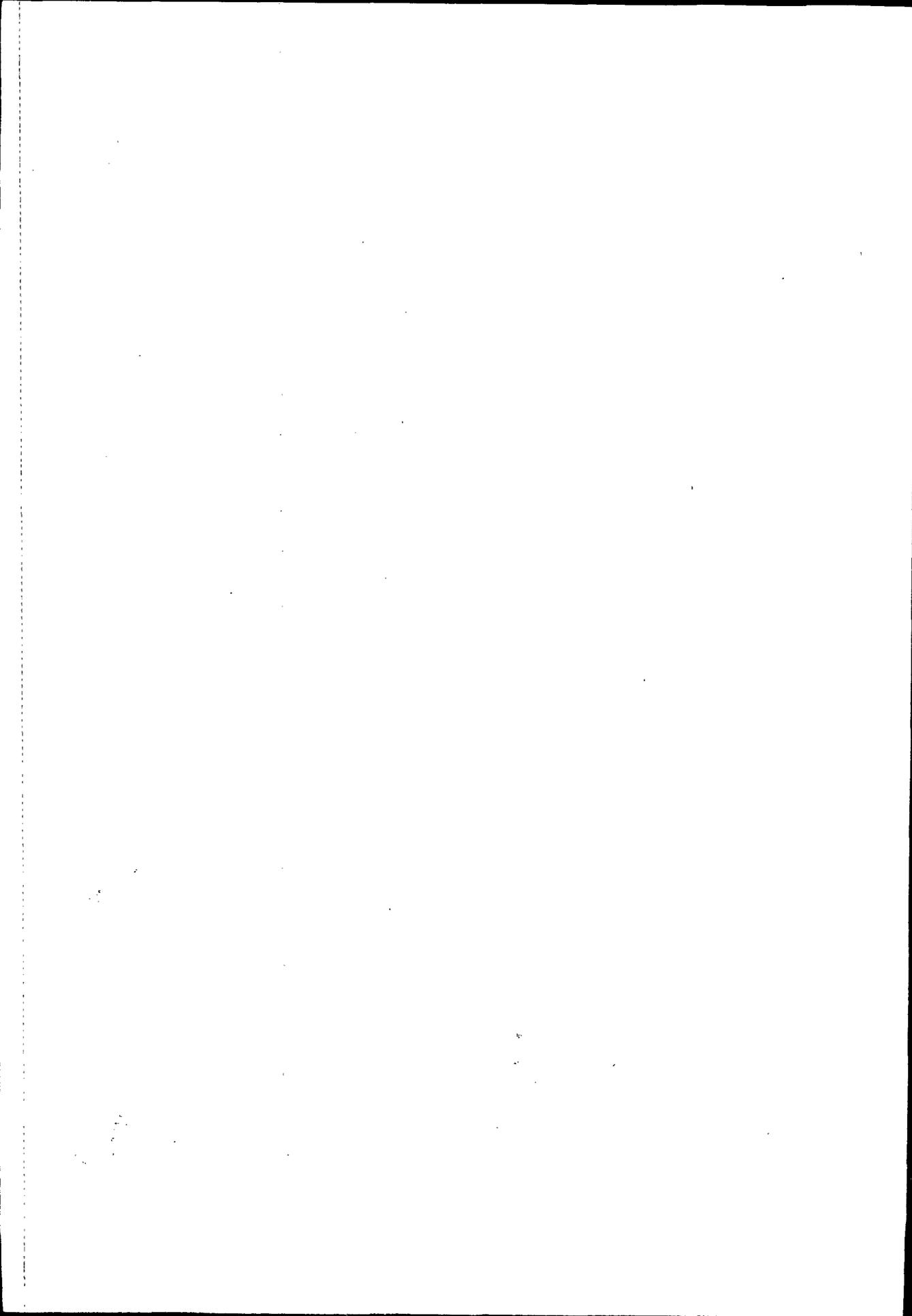
*L'arte: il senso della realtà come forma, un grande occhio aperto sul mondo, che proietta nell'eterno le immagini del mondo. E gli artisti che vedono la forma nella figura dell'evento, e sono artisti in quanto la vedono, e, quando l'hanno veduta, la trasportano dal soggetto vivo, che fino a quell'ora ne aveva fatto un evento, in un soggetto inerte, una materia qualunque, marmo, bronzo, tela, perchè guardiamo ad essa sola.*

Sono definizioni così giudiziose, così persuasive e pregnanti, quali di rado è dato incontrarne, anche da chi degli studi sull'arte abbia fatto una lettura quotidiana. E mi piace sottolinearle, come quelle nelle quali possiamo riconoscere il filo incandescente di un libro come questo che Neri Pozza ha stampato col gusto di tutte le sue edizioni. Un libro di erudizione e di pensiero, scritto con la felicità di chi è stato toccato dalle grazie. E non sarà l'ultimo degli elogi che questo libro si merita se diremo che esso è opera di alta e civilissima letteratura.





LUIGI SPAZZAPAN: *Il Santone*  
(Mostra Italia-Francia, Torino 1952)



FERRUCCIO ULIVI

## MARCO BOSCHINI POETA

Solo da poco tempo (e basta che sfogliate un libro di storia letteraria) il nome di Marco Boschini, poeta dialettale veneziano su argomenti d'indole artistica, ha preso ad acclimatarsi tra gli storici della letteratura; nè può dirsi, salvo qualche eccezione, che ci si sia acclimatato bene. Eppure, tra le varie esperienze poetiche del Barocco, che furono tutte ispirate più o meno a sottili distillazioni di spiriti nuovi, quella del Boschini non riesce tra le meno interessanti; tutt'altro; e non tarderà il giorno, come prevedeva Roberto Longhi, che si parlerà del veneziano come di uno tra i più importanti autori del secolo, da raffrontare a esempi insigni della nostra storia letteraria.

Il dialetto veneziano possiede, come si sa, una propria storia che ebbe quasi l'area di azione di una lingua, operando nell'ambito della lirica fin dal Cinquecento (a dir poco) presso scrittori come il Calmo e il Venier. V'erano inoltre delle linfe d'ispirazione popolare alle quali il dialettale attinge quasi sempre per istinto, se voglia rinfrancare un linguaggio che in lui è mortificato dal ricordo persistente degli autori in lingua. E' ovvio credere che il periodo Barocco risollevasse le aspirazioni idiomatiche, per un bisogno di originalità, di profundarsi nell'ètimo del gusto, che andava fino ai noti *pastiches* di tipo popolare ed aulico; all'incontro, per esempio, della canzonetta con la lirica rigidamente umanistica. Spirava insomma un'attrazione verso il paradosso, che nel più dei casi rimase semplicemente un giuoco intellettuale e non giovò di un millimetro alle sorti della poesia.

Anche il Boschini — vissuto in Venezia tra il 1613 e il '78 — impostò il suo giuoco poetico su una situazione paradossale, poichè il suo poema mirava anzitutto ad attrarre l'attenzione in un modo curioso, e non a caso s'intitolava *La Carta del Navegar pitoresco*; e altro libro si chiamò *Le ricche minere della pittura veneziana*. Il proposito era di fare idealmente da guida a un immaginario personaggio, un « *senator veneziano deletante* »; « *dialogo* », dice il poeta, « *con un professor de pitura, soto nome d'Ecelenza e de Compare, compartì in oto venti, con i quali la nave veneziana vien conduta in l'alto mar de la pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo de la calamita* »; « *oto venti* », e cioè otto canti, ognuno dei quali raggruppa, come avviene nelle guide titolate, un certo numero di bellezze artistiche della città, e rimanda con un programma seducente all'indomani. Nè lo schema saprebbe apparire più ingenuo e impacciatamente secentesco, sotto il falso luccichio dell'organizzativa ingegnosa.

Il Boschini non era, si sarà inteso, un semplice dilettante di pittura, ma un « professore », come a dire un esperto, e aveva pratica diretta dell'arte, essendo pittore di gusto tiepolesco e abile incisore. La sua coscienza critica non era fortissima essendo vincolata agli schemi contemporanei, che vedevano nascere più viva l'incomprensione tra il lavoro artistico e le categorie critiche tradizionali; per di più era fortissimo in lui lo spirito nazionale, anzi sciovinistico, in funzione anti-toscana e anti-vasariana. Si trattava insomma di una serie di spunti che difficilmente avrebbero potuto avviare un libero giudizio.

Eppure questo giudizio, questa poetica, nelle pagine del Boschini sorge e si afferma. Nasce sotto la forma di uno slancio lirico, congiuntamente all'interpretazione dell'arte, per uno di quei fenomeni d'intuizione barocca che venivano spostando risolutamente la genesi delle poetiche di là dal terreno umanistico tradizionale. Il primo motivo che domina queste pagine è lo stupore; il dono di uno stupore che si riforma intatto di fronte a tutti gli spettacoli, ma più acuto, più fragrante si irrita di fronte all'arte, e all'acme della sua scoperta sa trascinare anche le apparenze reali nel giuoco fascinoso dell'evidenza figurativa; giuoco di uomini o di bambini, questo il Boschini non sa, intento com'è a seguire gli innumerevoli temi di una stesura pittorica.

Che cos'è la pittura? Non più un modo di espressione inteso secondo il dettame aristotelico; questo il Boschini userà quando vorrà fare il dotto (nella *Carta del Navegar pitoresco*, e altrove), ma una sorta di riverbero magico, il luccichio della morgana fantastica, l'iride solare dei giorni veneziani, insaporiti d'oriente:

*La Pitura xè un spechio resplendente  
dove dentro campiza tutto el mondo.  
L'è un mar magnum sì vasto e sì profondo  
che ben può navegarve ogni intendente.  
La Pitura è un zardin, dove ghè fiori,  
che rende tal fragranza a l'odorato,  
che 'l muschio e 'l zenzamin no xè sì grato...*

Che significa ciò nella storia della nostra intelligenza artistica secentesca? Che a poco a poco il pensiero si sposta verso il miraggio dell'arte fine a se stessa, e da questo punto di vista non ci fu certamente nessun altro scrittore d'arte o trattatista d'estetica che abbia saputo antivedere il giudizio critico meno prossimo, assottigliando il suo tessuto immaginoso come un'ala di farfalla. Ma la pittura, come a dire l'arte per eccellenza, la poesia, non è soltanto uno spasso fantasioso; essa penetra nel significato delle azioni umane, e sulla storia domina la sua traiettoria stellante:

*Nu andemo, e la pitura eterna vive.*

Così, con non minor platonismo estetico di un primo rinascimentale.

Non è difficile intendere come, una volta avviate le immagini nel loro movimento, nel loro diorama, il Boschini raggiungesse insieme delle intuizioni critiche d'eccezione e delle figure stilistiche che son poesia. Poesia della critica derivante da un fare sciolto, quasi svagato; di una tempra saettante e iridata, sciogliendosi in un

pulviscolo musicale, dove sentiamo stormire le voci della natura, e abbiamo il senso giocondo del pellegrinaggio veneziano; ma la natura è intesa attraverso la pittura, e la sensibilità è acuita dalla preparazione intuitiva dell'intelligenza. Ecco i paesaggi di un « manierista » della scuola di Tiziano :

*Oltre che d'invenzion, lù fa pulito  
e boschi e selve e montagne e pianure;  
le lucide zornae, le note scure  
e ogni amoroso, vago e degno sito.*

*Se 'l forma primavera, l'è ridente,  
d'erbete adorna e de legiadri fiori;  
el par che spira mile grati odori,  
per esser fati con modo ecelente.*

*Se 'l rapresenta la stagion estiva  
dove Cerere impera con decoro,  
se vede i grani con le spighe d'oro  
e la campagna rosizante e viva.*

Ed ecco, altrove, « l'infinità de rami e de verdure », « el calor grandò » nel mezzo del giorno che domina su una campagna « rasa e pura », ecco « la note con Cinzia resplendente », e un paesaggio lagunare da futuri vedutisti dove si descrivono « quelle isolette luminose — religae da tanti archi trionfali — che fa corona e rende quei canali — o pur quelle lagune avventurose »: avventure, proprio, da giorno di primavera.

E la finezza visiva si fa quintessenza sensibile, e la sensibilità acutissima poesia nel descriverci, in una mediazione rarissima di effetti visivi e auditivi, l'opera di un Monsù Giron :

*Monsù Giron è bravo in paesar  
e a dir el vero el fa cose stupende...*

*Boschi, selve, coline, laghi e mari,  
cascate d'acque, montagne e pianure,  
infinità de rami e de verdure,  
o come naturali! o come rari!*

*Se un arboton el forma principal,  
l'è sì ben fogiozà, che ognun che 'l vede  
rovere o quercia tuti el stima e crede,  
per l'espression distinta al natural.*

*Un brilo armonioso, un susureto  
de fogie, che se muove, e par che 'l vento  
naturalmente in quele supia dentro  
se sente; e vede, che dà un gran dileto.*

*Arie con nuvolete, e con passazi  
de lumi, che de mezo le ferisse,  
se vede...*

Era forse il Boschini un mero naturalista? No, chè quei riferimenti al vero valevano per l'enfasi espressiva; e dice altrove:

*Prima la giera leze de natura  
che se imitava quel che se vedeva,  
nè totalmente allora i possedeva  
l'arte, che tanto importa, in la pitura.*

*Adesso la xè leze stabilida,  
fata de la maniera veneziana;  
e a quei che perderà stà tramontana  
la calamita sarà sempre infida.*

*E questa xè fondà su i spegazzoni  
(a dir co' dise quel tal bell'inzegno);  
ma quei gran spegazzoni e quel dessegno  
chi non intende è gofi e babioni.*

*Quela xè una maniera artificiosa  
che trà la diligenza in tun canton:  
quela xè quella, che dà perfezion  
e la pitura fa miracolosa.*

E gli « spegazzoni », o sgorbi, sono veramente lo stemma della pittura anti-naturalista, la pittura della maturità veneziana, che sarà quella stessa dell'avvenire. E siamo in pieno Seicento classicista e aristotelico. L'intelligenza del secolo era forzata fino all'intuizione preveggenete, e la sensibilità del lettore visivo, fuori degli astratti paradigmi che si vedranno infuriare in tutti i tempi, spinta fino alla poesia. Poeta critico: il procedimento non si scompagna dall'idea balenante e impreveduta della cultura barocca, e raggiunge una delle espressioni più seducenti del secolo.

*Gloria, divinità, terro, delito  
e in sito natural chi fuze e teme,*

canta altrove il Boschini, evocando un paesaggio tizianesco, il *San Pietro Martire*: un paesaggio sconvolto di spavento; e nel fondo una cupa nota di ammonimento. Tratti, osservava Longhi, da girare agli storici della poesia. E bene sia accolta dunque, dagli storici, la personalità del veneziano; non come quella di un bizzarro personaggio riuscito a trovar accenti inaspettati nel suo balzano Seicento, ma come autentico poeta; che non cantò, è vero, la cronaca o la storia contemporanea, e non partecipò alla cultura dell'ambiente letterario, chè risulta appena abbia conosciuto Ariosto, Tasso, il Marino... Pure, egli possedeva una base di applicazione morale, un motivo di entusiasmo cosciente, che mancò a loro volta per grandissima parte agli autori letterari del tempo. Fu critico poeta, dove i più riuscirono a essere mediocri letterati.

E come poeta, oltre che come critico, ha da essere studiato.

ANTONIO MACHADO

## FRAMMENTO DI INCUBO

*In questo dialogo-meditazione razionale e allucinante che Machado scrisse a Baeza in Castiglia nel 1914 e che riapparirà in seguito, trasformato, in una lirica, il più grande poeta spagnolo del nostro tempo propone, in termini di un'amara e lucidissima ironia, la « soluzione scientifica, elegante e perfettamente laica dell'ultimo problema ». Un uomo si desta in un carcere, smemorato, col presentimento di un'accusa e di una condanna imminente alle quali è estraneo. Il boia, che per amore del grottesco è un barbiere, gli spiega che tutti devono essere uccisi; forse per errore.*

*Il dramma assurdo, stranamente imparentato con gli angosciosi simboli di Kafka, è riconosciuto nella domanda della fanciulla: « E' qui che si impicca un innocente? ». Condizione privata di ogni speranza. Tale destino dell'uomo, che apparve irreparabile alla mente di Machado, è fissato nelle due parole del prigioniero: « Sono innocente — sono perduto ». Due giudizi che possiamo credere i due estremi, scambievolmente necessari e coincidenti, di una stessa condanna.*

*Suonarono brevi colpi alla porta.*

*Mi svegliai di soprassalto.*

*— Chi è?*

*— Son io: il boia.*

*Per un'alta finestrella entrava la luce chiara e fredda dell'alba.*

*Apparve un ometto vecchio e gioviale, con un pacchetto sotto il braccio.*

*— Può dormire ancora un poco, se vuole; non è ancora il momento... Ma se per lei è lo stesso... Io sono a sua disposizione. Impicco a domicilio e porto con me tutto il necessario.*

*L'ometto aveva aspetto di barbiere.*

*Io mi sentii sopra un letto duro. Mi guardai intorno. Che strana stanza!*

*— A domicilio?... Questa non è la mia casa.*

*— La casa del carcerato è la cella del carcere.*

*E il vecchio sorrideva affabilmente.*

*— Ma è vero che lei è il boia? E mi impiccherà?*

*— Sì; ma questo non ha importanza; si fa tutti i giorni. Eppoi, oggi a te domani a me.*

— Questo non lo capisco.

— Ma sì; oggi il boia viene per lei e domani per me. Il boia è la morte. Mi colpì il petto con le due mani, per vedere se ero sveglio o sognavo.

Poi gridai:

— Sono innocente!

— Oh amico, compagno (perchè anch'io sono suo compagno; figuro nel ruolo degli impiegati, benchè sia pagato a parte), cerchi di calmarsi. Io impicco alla buona. Nessuna violenza... Lei si metta nei miei panni. Se non la impicco, impiccano me. Inoltre, ho moglie e figli... Lei comprenderà.

Infatti — pensavo io — i boia sono uomini fini, che cercano di non molestare troppo le loro vittime e perfino di cattivarsi la loro benevolenza, chiedendo perdono anticipato per l'esecuzione. Ma dunque è vero... Dio mio!

— Allora si decide? Vedrà che cosa semplice — disse l'ometto sorridente, mentre deponeva sul pavimento qualcosa avvolto in un panno nero.

Io guardavo le pareti della cella, umide e sporche, imbrattate d'ocra. E lessi — ormai senza sorpresa — alcuni cartelli: «Guardati in questo specchio!», «Il vero impiccato puzza di pesce», «Sciocco: tira fuori la lingua!».

Il vecchietto sollevò il panno nero e scoprì un arnese, qualcosa come una forma da cappellaio, collocata su un palo che a poco a poco si andava alzando...

Cominciai a sentire un vago malessere allo stomaco, che pian piano si andava impossessando di tutto il mio corpo.

(Com'è sgradevole tutto questo!).

— Un metro e ottanta... Basta... Vede? — aggiunse. Coraggio! In un batter d'occhio ci sbrighiamo — e il vecchietto mi guardava sorridente, affettuoso... Io pensavo: Quest'uomo è un buffone.

Mentre contemplavo lo strano apparecchio, la mia memoria si illuminava. Cominciai a ricordare... Sì; ero stato accusato di un delitto. Avevo gettato sulla strada ferrata — a quanto mi avevano detto — il controllore del rapido di Barcellona. Un giudice mi aveva interrogato; poi ero stato processato e imprigionato. Quando si era letta la causa, i giurati avevano risposto sì a tre domande e no ad altre tre. Ero stato condannato alla pena capitale. Avevo gridato: sono innocente! I giudici mi avevano fatto tacere con mali modi. Mentre mi ritiravo dalla sala, condotto da due guardie civili, avevo osservato che i giudici conversavano di buon umore col mio avvocato. Uno aveva detto:

— E tutto per viaggiare gratis, come se fosse un senatore del regno.

Il mio avvocato aveva fatto una freddura.

— Per il viaggio che lo attende, non gli serve più il biglietto...

Tutto ricordavo, tutto, meno il mio viaggio nel rapido di Barcellona.

— Si alzi, amico, e procederemo all'esecuzione. Se aspettiamo l'ora fissata, dovrò impiccarla nel teatro, con tutte le regole.

— ...!!

— Sì... *E il pubblico è esigente; i biglietti sono cari — disse il boia. E aggiunse con malizia e mistero: Li vendono i preti.*

*Li vendono i preti!... In quella frase assurda viveva qualcosa di orribile. In essa culminava il mio incubo.*

— Sì — pensai; sono perduto...

*Fuori della cella suonarono passi, voci, tumulto di gente che si avvicinava. Si udì una vocetta femminile, quasi infantile:*

— *E' qui che si impicca un innocente?*

*Un'altra vocetta, non meno fanciullesca:*

— *E se è innocente, perchè lo impiccano?*

*La prima vocetta:*

— *Zitta, stupida, è questo il bello.*

*Il boia esclamò allora con voce tonante, che non aveva suonato fino ad allora:*

— *Qui si impicca, e basta... Passi chi vuole.*

*E, volgendosi verso di me, aggiunse a bassa voce:*

— *Vede? Non c'è più modo. (Alto) Avanti, avanti!*

*Io ero inzuppato di sudore e ripetevo meccanicamente:*

— *Non c'è più modo. Avanti, avanti!*

*Il boia aprì il pesante portone. Una folla variopinta riempì, in disordine, la prigione. Borghesi, operai, oziosi, donne, soldati, bambini... Molti portavano sedie, banchetti e sgabelli... Alcuni avevano canestre e casseruole con la merenda. Un venditore di arance gridava la sua mercanzia...*

*L'uomo dalla mosca di alabardiere (al prete, seduto alla sua destra): Vedrà come resteremo male con questo boia.*

*Il prete: Che ci si può aspettare da un barbiere?*

*L'uomo: In altri tempi i boia erano uomini che conoscevano il loro mestiere; essi tessavano e intrecciavano la corda; sollevavano la tavola. Alcuni avevano fatto un lungo tirocinio nel mattatoio. Erano quelli che uccidevano i nobili.*

*Il prete: Sì; era gente rude, ma seria. Quelli di oggi saranno più scientifici, ma...*

— *Signori — gridò il boia, dirigendosi alla folla, — comincia l'esecuzione. Su il reo!*

*Il reo!... Non mi ero mai sentito chiamare così.*

— *Si tratta, signori — continuò il boia, — di dare una soluzione scientifica, elegante e perfettamente laica all'ultimo problema. Il mio modesto apparecchio...*

*Rumori contraddittori; battere di mani, fischi. Alcuni facinorosi, battendo i piedi ritmicamente: Niente imbrogli; niente imbrogli!*

*Una voce: Viva la scienza!*

*Un'altra voce: Viva Cristo!*

L'uomo (con voce tonante): *La gentaglia fuori!... E silenzio, in nome del re.*  
(Con una pausa) *Il signor boia ha un privilegio reale per sperimentare un apparecchio di sua invenzione. Al reo spetta il diritto di chiedere gli ausili della nostra santa religione, prima, naturalmente, che l'esecuzione abbia luogo; ma può farne a meno, se tale è la sua volontà. Il nostro augusto monarca vuol mostrare al suo amato popolo la sua tolleranza, la sua comprensione del nuovo ritmo dei tempi...*

Voci: *Niente imbrogli...*

L'uomo: *La gentaglia fuori! E silenzio, in nome del re.*

Il prete (a parte): *Vivere per vedere!*

Il boia: *Il mio modesto apparecchio...*

La giovinetta: *Guarda che faccia ha il reo. Si capisce che lo impicchino.*

Alla riva dell'acqua irrivogabile:

— *Questa barba verdastra... Sì, lei è Caronte.*

Caronte: *Chi ti portò, infelice, a questa riva?*

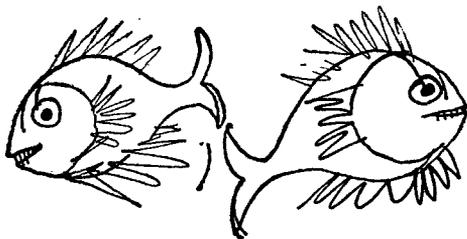
— *Mi impiccò un barbiere; non so per quale ragione.*

Caronte: *Quella di tutti! Aspetta e ti imbarcherai.*

— *Quella di tutti!... E io che credevo di esser morto in un modo originale...*

(Traduzione e avvertenza di FRANCESCO TENTORI)

Da *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 22, luglio-agosto 1951.



LUIGI RONGA

## SCHUMANN SCRITTORE

Roberto Schumann, l'artista più geniale del Romanticismo musicale tedesco, fu nella prima giovinezza fortemente attratto dalla poesia e dalla letteratura: di questa inclinazione egli serberà a lungo il segno nello svolgimento della sua attività critica, esercitata per un bisogno assolutamente sincero e spontaneo. Si dice di solito che per un artista tale attività non è che il prolungamento della sua azione di creatore, e questo è vero anche per Schumann, ma in un senso assai più ampio e più alto che per altri. Il linguaggio musicale di lui è fra i più autonomi ed originali dell'Ottocento; ma quando lo Schumann si volge all'esercizio critico, gli elementi più personali del suo ideale non diventano ostacolo alla comprensione delle musiche altrui, purchè esse svelino in nuove forme di bellezza, l'intima ragione della loro diversità. Lo Schumann comprese ed amò la musica come un atto di vita, non soltanto di poesia: per tale ragione egli vuole comunicare al lettore le proprie impressioni affinché in lui nasca e si rafforzi l'amore per la musica. Questo immenso amore per la musica rivela l'uomo del Romanticismo, che a quest'arte si volge come ad un altissimo valore spirituale, finalmente liberato da secolari incomprendimenti e deformazioni razionalistiche. (Da Herdez a Wackenroder, da Novalis a Hoffmann la nuova coscienza della musica si afferma e si irradia attraverso i pensieri e le immagini del primo Romanticismo sino a culminare nell'asserzione che la musica è l'arte romantica per eccellenza). Roberto Schumann sente profondamente le ragioni creative di una musica: la sua sensibilità ha qualcosa d'infalibile nell'identificare modi e forme di bellezza in qualsiasi aspetto tecnico si manifestino. Nella storia della critica d'arte vi sono certo personalità più grandi, ma non so quante possano eguagliarlo nella purezza morale del suo entusiasmo. Lo Schumann è profondamente persuaso dell'unità delle arti e per tale ragione converte gli astratti valori musicali in figurazioni poetiche tanto più fervide e originali, quanto più da lui vengono dissolti e rinnovati gli schemi offerti dalla tradizione. La forma del saggio critico dottamente svolto non è in lui frequente, sebbene quand'egli s'induce all'analisi formale giunga a risultati di finissima penetrazione, come, per citare un esempio fra tanti, nel geniale saggio sulla *Sinfonia fantastica* del Berlioz. Lo Schumann predilige una

espressione più libera e più rapida: nel primo caso abbiamo racconti e descrizioni evocatrici, nel secondo aforismi e metafore di grande efficacia, molti dei quali son diventati giustamente famosi.

Si veda il primo saggio che apre la raccolta degli scritti critici: è l'affermazione improvvisa di uno scrittore che ha appena vent'anni ed è la rivelazione — per intuito immediato e felice — del genio di Federico Chopin. Questo scritto è del 1831, in occasione di un'opera che oggi appena ricordiamo, superata e sopraffatta com'è dalle più celebri musiche in seguito create dal compositore polacco: questa rivelazione di Chopin ventenne basterebbe alla gloria di un critico. Il racconto è di un estremo candore, immerso in un'atmosfera di fantasiosa evocazione: ma tutte le qualità dello Schumann scrittore sono presenti. E' intitolato *Un'opera II*. Leggiamone la prima parte:

*L'altro giorno Eusebio entrò leggermente in camera nostra. Tu conosci l'ironico sorriso del suo pallido volto, con cui cerca d'eccitare l'attenzione. Io sedevo con Florestano al pianoforte. Florestano è, come tu sai, uno di quei rari musicisti che presentano tutto ciò che è da venire, di nuovo e di straordinario. Ma oggi l'aspettava una sorpresa. Con le parole « Giù il cappello, signori; un genio », Eusebio ci mise innanzi un pezzo di musica: non ci consentiva di vederne il titolo. Io sfogliai, a caso, il fascicolo: questo velato piacere di goder la musica senza suoni, ha qualcosa di magico. Inoltre, mi pare, ogni compositore offre all'occhio i suoi particolari disegni di note: Beethoven, sulla carta appare diverso da Mozart, come all'incirca la prosa di Gian Paolo differisce da quella di Goethe. Ma qui mi parve che mi guardassero meravigliati tanti occhi del tutto sconosciuti: occhi di fiori, occhi di basilisco, occhi di pavone, occhi di ragazze; in più luoghi la cosa diventa più chiara; credevo di vedere il Là ci darem la mano di Mozart, attraversato da cento accordi; mi sembrava che proprio Leporello ammiccasse e Don Giovanni volasse dinanzi a me nel bianco mantello. « Suona dunque », disse Florestano. Eusebio acconsentì e noi ci mettemmo ad ascoltare nel vano d'una finestra. Eusebio suonava come ispirato facendoci sfilare innanzi innumerevoli forme della più vivace vitalità: così come se l'ispirazione del momento sollevasse le dita oltre l'abituale misura della loro capacità. Veramente, tutta l'approvazione di Florestano, tolto un beato sorriso, consistette soltanto nelle parole « che le variazioni potevano essere di Beethoven o di Franz Schubert, se questi fossero stati in ispecial modo virtuosi del pianoforte »; ma com'egli voltò la pagina del frontespizio, null'altro vi lesse che « Là ci darem la mano, varié pour le pianoforte avec accompagnement d'orchestre par Frédéric Chopin. Oeuvre 2 » e tutt'e due esclamammo meravigliati: « Un'opera due! ». Allora i visi s'infiammarono di stupore inconsueto e fra le varie esclamazioni si potevano distinguere queste frasi: « Sì, ecco finalmente qualcosa di ragionevole - Chopin - non ho mai udito questo nome - chi può essere? - ad ogni modo - un genio - non ridono là proprio Zerlina e Leporello? ».*

*Così avvenne una scena che non voglio descrivere. Scaldati dal vino, da Chopin e dal nostro parlare a dritto e a rovescio, ci recammo da Maestro Raro, che rise molto e mostrò poca curiosità per quest'opera 2: «Perchè già troppo conosco voi e il vostro entusiasmo moderno! Ma portatemi pure questo Chopin». Noi glielo promettemmo per l'indomani. Eusebio diede tosto tranquillamente la buonanotte: io rimasi un po' da Maestro Raro; Florestano, che da qualche tempo non ha un'abitazione sua, volò a casa mia per la viuzza illuminata dalla luna.*

Segue una descrizione della musica chopiniana, fatta in sogno da Florestano, ch'è tutta una fioritura d'immagini fantasiose e leggere con un agile ritmo interno che supera in varietà e freschezza lo stile di Gian Paolo Richter e dello Hoffmann.

Come in questo racconto, sovente lo Schumann si vale di vari personaggi, alcuni dei quali indicati da nomi fantastici, per animare la descrizione o per contrapporre interpretazioni e stati d'animo diversi: sono i *Davidsbundler*, membri ideali o reali della *Lega dei fratelli di Davide*, concepita per la buona battaglia contro i Filistei, ossia i rappresentanti del cattivo gusto musicale ed i men che mediocri musicisti che intristivano la vita e il costume artistico del tempo. Lo Schumann ha sdoppiato la propria personalità nelle due figure di Florestano e di Eusebio: il primo rappresentante la sua natura fantastica e ardente, il secondo quella contemplativa e dolce sognante, e fra loro sta nel giusto mezzo ideale Maestro Raro, sotto il quale si cela Federico Wieck, il maestro rigido e preciso, alieno dagli entusiasmi e ricco di esperienze.

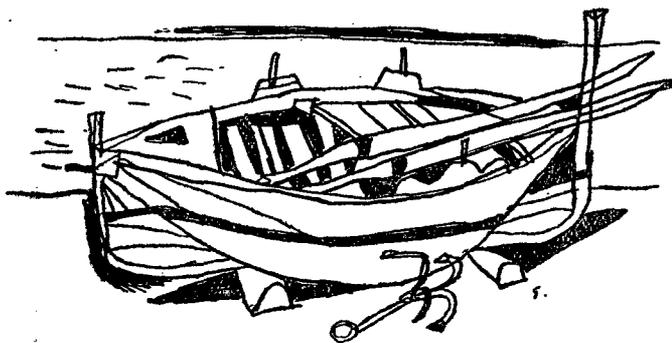
Dopo la rivelazione di Chopin, Roberto Schumann additerà gli aspetti geniali di Berlioz, mostrerà l'insufficienza artistica di un operista allora acclamato come Meyerbeer, rivelerà la grandezza incompresa dell'ultimo Beethoven, trarrà dall'oblio le pagine più geniali di Schubert, sino ad allora conosciuto soltanto come autore di *Lieder*, dispenserà lodi generose a Mendelssohn, Liszt, e ad altri contemporanei di statura assai inferiore alla sua. Dal 1834 al '44 dura l'attività critica e letteraria di Schumann: nel 1853 questi riprendeva la penna un'ultima volta, ed era ancora una volta la rivelazione di un grande musicista, allora appena ventenne.

Ecco alcuni passi dell'annuncio famoso:

*...Io pensavo che un giorno apparirebbe, e dovrebbe apparire improvvisamente, qualcuno che sarebbe stato chiamato a render palese in modo ideale la più alta espressione del tempo, qualcuno che ci porterebbe la perfezione magistrale non attraverso uno sviluppo graduale del suo ingegno, ma di colpo, come Minerva, quando uscì interamente armata dal capo del Cronide. Ed è venuto questo giovane sangue, alla culla del quale hanno vegliato Grazie ed Eroi. Si chiama Giovanni Brahms: traspaiono dalla sua persona tutti quei segni che annunciano: ecco un eletto. Quando si mise al pianoforte cominciò a scoprirci*

regioni meravigliose: noi venimmo attirati in un circolo sempre più magico. Aggiungete a questo un modo di suonare quanto mai geniale, che fa del pianoforte un'orchestra dalle voci ora lamentose, ora esultanti di gioia. Erano sonate, o piuttosto delle sinfonie velate — canzoni, la cui poesia si potrebbe comprendere senza saper le parole, benchè una profonda melodia di canto le attraversi tutte — singoli pezzi per pianoforte, in parte d'una natura demoniaca, ma dalla forma più leggiadra, poi sonate per violino e pianoforte — quartetti per archi — e tutto così diverso che ogni cosa pareva sgorgare da altre sorgenti...

S'egli abbasserà la sua bacchetta magica là dove le potenze delle masse corali ed orchestrali gli prestano le loro forze, noi potremo attenderci di scoprire, nei segreti del mondo degli spiriti, paesaggi ancor più meravigliosi. Possa fortificarlo in ciò il genio più alto, e tutto fa supporre che così sarà, poichè in lui abita un altro genio, quello della modestia. I suoi compagni lo salutano al suo primo passo nel mondo, dove forse l'aspettano delle ferite, ma anche dei lauri e delle palme: noi gli diamo il benvenuto, come a un forte combattente.



## L'INDICATORE LIBRARIO

### Testimonianze su Malipiero

*In un paese come il nostro, nel quale la musicologia è attività extralegale, da esercitare a proprio rischio e pericolo come la borsa nera, è ben difficile che nascano studi e monografie condotte al solo scopo della ricerca. Bisogna aspettare centenari e ricorrenze; allora si costituiscono comitati, s'indicono onoranze, e qualche volta anche la ricerca e la collazione di documenti finiscono col farsi qualche luce.*

*Benchè senza comitati nè celebrazioni ufficiali, è pressappoco quanto è avvenuto recentemente anche per un compositore vivente di prima grandezza, Gian Francesco Malipiero. In occasione dei suoi settant'anni Gino Scarpa ha infatti pubblicato per le Edizioni di Treviso un grosso volume, intitolato L'opera di Gian Francesco Malipiero, che contiene nell'ordine: una « Introduzione alla critica su Malipiero », di Guido Gatti; una raccolta di ventitrè saggi su Malipiero, di cui ventidue già pubblicati, dal 1920 a oggi, in periodici d'ogni paese; un catalogo delle opere di Malipiero, annotato dall'autore, che qualche volta riporta anche commenti altrui; un elenco di tutti gli scritti di Malipiero, libri e articoli; una nutrita raccolta di suoi ricordi e pensieri, editi e inediti; una cronologia della sua vita e delle sue opere; una ventina di lettere a Malipiero di musicisti e scrittori; una bibliografia; un indice alfabetico delle opere e un altro dei nomi citati nel volume.*

*E' facile intendere già da questo sommario che la retorica celebrativa non è lo scopo del volume; il quale mira piuttosto a fornire anzitutto un panorama di quello che la critica ha pensato, in trent'anni, su*

*Malipiero; in secondo luogo, un riassunto d'informazioni materiali sulla sua attività; infine, una serie di confessioni dell'autore su se stesso, sul suo gusto, sul suo temperamento. L'unico difetto determinato dall'occasione celebrativa è l'omissione totale di qualunque voce avversa; e benchè i non estimatori di Malipiero non abbiano forse mai dato in proposito delle critiche, ma per lo più si siano limitati alle ingiurie, la loro assenza priva il volume di un lato documentariamente prezioso. D'altro canto è da rilevare l'assoluta serenità critica dell'unico scritto che si presenta come composto per l'occasione, l'introduzione di Gatti.*

*A questa impostazione, pacata e documentaria anche se non fredda nè indifferente, si deve l'utilità del volume, sì che vien fatto di desiderarne altri del genere, dedicati ad altri nomi. Ma in questo, non solo il riassunto del già noto è ciò che conta. La presenza, a fianco dei saggi critici, di tanti scritti di Malipiero, sembra illuminare il problema critico di una luce nuova o, almeno, particolarmente intensa su una questione chiave: che è quella del rapporto fra Malipiero e gli antichi compositori italiani e col passato in genere. Rapporto che converrà investigar meglio di quanto non si sia fatto finora, dopo questo volume; e che è rapporto soprattutto morale e sentimentale, la figura d'una tragica solitudine. E' questo infatti, senza veli, il tema quasi immutabile delle confessioni malipieriane; tanto più vivamente proposto in quanto consegnato a pagine di assoluta precisione umana e poetica. E su cui molto opportunamente insiste l'acuta presentazione di Gatti.*

F. D'AMICO

## «Uno studio su Pindaro» di Norwood Gilbert

E' difficile giudicare un libro come quello di Norwood, spregiudicato e conformista, polemicamente antifilologico ed impostato con amore filologico: la vivacità con cui è scritto essendo fonte di interesse e costringendo il lettore a seguire il critico nella sua indagine su Pindaro poeta. Le prime parole dell'introduzione « ecco quello che fa conquistare il titolo di grande poeta: una trionfante illuminazione che si sia ricevuta e che si sia capaci di trasmettere » mettono in guardia rispetto alla ricerca: l'abilità con cui le idee sono presentate, la verve con cui le varie posizioni sono via via puntualizzate desta curiosità: la finezza penetrante di molti giudizi induce ad una lettura sempre più attenta.

Diviso in otto capitoli (Avvicinarsi a Pindaro; I suoi oggetti, la sua visione del mondo; Vedute sulla vita dell'uomo; Tecnica della costruzione e della narrazione; Stile-simbolismo; Ancora sul simbolismo; Simbolismo; Pindaro e l'arte della poesia) il volume si articola in modo lineare: come in una dimostrazione matematica i passaggi si susseguono precisi, dietro una impostazione rigorosamente logica.

Diffidente riguardo al senso d'arte dei filologi, il Norwood confuta le affermazioni dei suoi predecessori con ironico garbo; sia da un punto di vista generale, sia come interpretazione del testo. E se anche molte volte non si può acconsentire a quanto egli dice (il giuoco del simbolismo affascina il critico che si lascia andare a considerazioni bizzarre o quanto meno curiose), si deve ammettere che l'impegno con cui affronta i problemi pindarici è serissimo; ricchezza di conoscenze ed esattezza di dati testimoniano una preparazione e una cura non ordinaria; le note, abbondanti, raccolte in fine ad ogni capitolo, ne sono la prova esterna.

Ma il libro presuppone anche un pubblico dotto: esso finisce per diventare una esegesi, un commento in grande stile, più

che un invito al poeta greco; si rivolge ad interpreti già qualificati del mondo pindarico. Il suo pregio indiscutibile resta di essere scritto con semplicità e freschezza: e a queste doti, a dire il vero, la ricerca scientifica in quanto tale, ci aveva un po' disabituati.

Il volume, tradotto da Silvia Croce, è stato pubblicato dall'editore Laterza.

U. ALBINI

## «I morti non invecchiano» di Anna Sèghers

La versione italiana di questo capitale romanzo della scrittrice tedesca (l'ha pubblicata Einaudi, nella collana dei « Grandi Coralli ») viene in buon punto a recare un contributo importante alla diffusione, fra un pubblico più largo, della nuova narrativa della Germania contemporanea. Il romanzo è complesso e organicamente costruito; tema fondamentale è il formarsi del nazismo in Germania, nella profonda crisi seguita alla prima guerra mondiale; i suoi personaggi tengono città e campagna, centro industriale e pianura tedesca, e le varie classi sociali, nei loro conflitti, son tutte ugualmente presenti attraverso figure sempre vive (mai schematiche) di uomini e donne; ufficiali e borghesi, politici e avventurieri, proletari e reduci dalla guerra perduta. Trattando di una materia, che ancora oggi è viva nei suoi riflessi e nel gran dramma della Germania attuale, la Sèghers riesce quasi sempre a staccarsi dalla cronaca e ad attingere il piano della storia e dell'arte. La costruzione del romanzo è lenta, metodicamente raggiunta attraverso un procedere analitico che scava le figure nel profondo, di tempo in tempo le perfeziona, a caratteristica aggiunge caratteristica: e tutto par sfociare in una colorazione greve, spesso malinconica, sempre opprimente come la distruzione e la catastrofe.

A. S.

## RASSEGNA DI POESIA

L'aver detto di Giorgio Caproni in relazione al Premio Versilia potrebbe essere apparso come un'eccezione al criterio di permettere che i Premi interferiscano il meno possibile in un resoconto di letture. La cronaca petulante offre invece occasione a parlare d'un altro premio, il « Chianciano », di recente assegnato alle *Poesie* di Aldo Borlenghi apparse, già da qualche mese, nella collezione mondadoriana dello Specchio. Naturalmente non entreremo nel merito di tale assegnazione e dei dibattiti cui essa ha dato luogo, prima e dopo, tra i componenti d'una giuria numericamente massiccia e d'intonazione tutt'altro che uniforme. Ci interessa invece in quanto segno d'una mentalità, e per alcuni aspetti d'un costume, l'atteggiamento d'una parte dei giudici oltre che di alcuni tra i corrispondenti della stampa quotidiana e periodica presenti alla proclamazione. Stando ad alcune relazioni che ne abbiamo letto qua e là, il Premio Chianciano avrebbe costituito un'ennesima arena dello scontro o piuttosto della lotta all'ultimo sangue tra modernismo o, per ricorrere a un termine meno generico ed equivoco, tra ermetismo e tradizione.

Strano defunto questo ermetismo per conto del quale non sembra mai abbastanza vero di poter celebrare le esequie! In realtà coloro che lo vogliono morto sono gli stessi che ne hanno bisogno per illudersi di essere vivi, dato che non sono in grado di vivere per se stessi, senza cioè condizionare la propria esistenza alla quotidiana pugnalazione di qualcuno. Non manca d'incoraggiarli in questa lotta illusoria una parte della stampa, portata alla semplificazione e alle formule schematiche e sbrigative, troppo desiderosa di fare d'ogni erba fascio per non tollerare che in mancanza d'una soluzione più radicale se ne facciano al massimo due.

Questa volta dunque, pur tra vivi contrasti, l'ermetismo — da gran tempo universalmente dato per morto — avrebbe segnato un punto a proprio favore grazie ad Aldo Borlenghi. Se poi vien fatto di chiedere a taluno di questi difensori a oltranza della tradizione che cosa mai essi identifichino nei due opposti termini, il succo del loro discorso sarà inevitabilmente e ancora una volta questo: ermetismo significa oscu-

rità; tradizione, chiarezza. In mancanza d'altri argomenti non è raro che s'appellino al pubblico occasionale delle proclamazioni e che, misurando col cronometro alla mano la durata degli applausi alla lettura dei versi di questo codesto e quello, si affrettino a proclamare un vincitore così detto morale contro il vincitore di fatto.

Sicchè Borlenghi sarebbe un ermetico, lui così attento ai reali valori della tradizione da risultarne addirittura geloso, anche a rischio d'un insanabile contrasto coi suoi compagni in ermetismo. Ma compagni, in realtà, soltanto supposti da quei tali di cui si discorre, incapaci di distinguere e dunque incapaci di vedere il largo intervallo per non dire altro, che separa l'opera borlenghiana da quella di uno qualunque dei coetanei di solito assegnati d'autorità al fronte ermetico, di cui è tanto comodo, per le ragioni già dette, continuare a supporre l'esistenza sotto il comun denominatore dell'oscurità. Come se non si sapesse che la miglior difesa — e Borlenghi è esemplare in tal senso — della tradizione sta nel senso inquieto e tanto più attivo quanto più è perennemente insoddisfatto dello stile contro la docile accettazione degli orecchianti, inclini a chiamare tradizione il solco ove ad essi riesce più agevole il passo.

Altro la cronaca non registra, se non l'assegnazione d'un assai cospicuo Premio Friuli ad Alessandro Parronchi per un gruppo di poesie inedite. Un altro ermetico!, diranno malinconicamente. Davvero, a dover far conto ai nostri bei giorni d'una così persistente assenza di discriminazioni, onde un Borlenghi e un Parronchi, pur lavorando su terreni tanto diversi e contro ogni loro intenzione, finiscono col trovarsi riuniti sotto lo stesso segno, davvero sembra di sognare: che vuol dire, in questo caso, tornare indietro di parecchi anni.

In ogni modo, a chi voglia verificare mediante un confronto l'oggetto del nostro stupore, indichiamo il titolo della raccolta di Parronchi recentemente premiata: *L'incertezza amorosa*. Attualmente inedita, vedrà la luce in una nuova collana di poesia a cura di Giacinto Spagnoletti di prossima pubblicazione presso Schwarz, editore in Milano.

La collana di poesia « Campionario » affidata dall'editore milanese Schwarz alle cure di Spagnoletti presenta oggi il suo primo esempio: *Primizie del deserto*, di Mario Luzi.

Non credo di eccedere in alcun senso se dico che dopo la lettura di questo libro guarderemo con occhi diversi e di colpo più attenti al destino della poesia negli anni che ci si preparano. Per uscire subito dal generico riporto la lirica che chiude il volume:

#### APRILE-AMORE

*Il pensiero della morte m'accompagna  
tra i due muri di questa via che sale  
e pena lungo i suoi tornanti. Il freddo  
di primavera irrita i colori,  
stranisce l'erba, il glicine, fa aspra  
la selce; sotto cappe e impermeabili  
punge le mani secche, mette un brivido.*

*Tempo che soffre e fa soffrire, tempo  
che in un turbine chiaro porta fiori  
misti a crudeli apparizioni, e ognuna  
mentre ti chiedi che cos'è sparisce  
rapida nella polvere e nel vento.*

*Il cammino è per luoghi noti  
se non che fatti irreali  
prefigurano l'esilio e la morte.  
Tu che sei, io che sono divenuto  
che m'aggio in così ventoso spazio,  
uomo dietro una traccia fine e debole!*

*E' incredibile ch'io ti cerchi in questo  
o in altro luogo della terra dove  
è molto se possiamo riconoscerci.  
Ma è ancora un'età, la mia,  
che s'aspetta dagli altri  
quello che è in noi oppure non esiste.*

*L'amore aiuta a vivere, a durare,  
l'amore annulla e dà principio. E quando  
chi soffre o langue spera, se anche spera,  
che un soccorso s'annunci di lontano,  
è in lui, un soffio basta a suscitarlo.  
Questo ho imparato e dimenticato mille volte,  
ora da te mi torna fatto chiaro,  
ora prende vivezza e verità.*

*La mia pena è durare oltre quest'attimo.*

Si pensi ora al Luzi di *Avvento notturno* o di *Un brindisi* o anche di *Quaderno gotico*. Dal libretto giovanile — *La barca* — a queste *Primizie* quanta strada! E insieme che esperienza di poeti, che assiduità, che

penetrazione. L'esercizio letterario e la vicenda interiore, che nel lungo e intenso tirocinio potevano apparire spaiate per qualche tratto, col sospetto non infrequente di una sovrapposizione della prima sulla seconda, oggi si presentano intrecciate e fuse. A un punto tale che sempre, anche là dove pare di cogliere una eco, una non del tutto assorbita frequentazione di un testo, qualcosa avverte che c'è dell'altro e che il rilievo ha un senso solo in funzione d'un fatto più radicale, traducibile in dati di storia dell'anima. Questo è un libro che dichiara tranquillamente le letture del proprio autore, a eguale distanza dall'ingenuità e dalla scaltra dissimulazione, proprio perchè non teme il confronto, perchè dice alto e chiaro di quali sostanze è fatta la propria sostanza.

E' proprio nuovo questo Luzi? Diciamo piuttosto che è un Luzi maturo e che questa era la novità di fatto che ci si aspettava da lui. La novità nella maturazione: quella che per dirla in modi provvisori e alquanto grossolani, risolve sensi, psicologia e autobiografia in una non calcolata visione del mondo. Un modo di guardare una benchè minima cosa che istantaneamente è un chiamare in causa entità e sostanze d'ordine assoluto ed essenziale, connesse alle strutture della vita.

Siamo ben al di là di ogni poesia-stato d'anima, come di ogni poesia-sensazione. E insieme ci trovate rivissuti in termini personali e critici a un tempo, divenuti fatti di coscienza grazie a quella rielaborazione senza la quale non si dà mai una novità poetica attiva degna di questo nome, le figure e i miti che variamente si atteggiavano e di volta in volta si componevano nella civiltà poetica del nostro tempo: onde il Luzi di oggi può apparirci molto meno lontano, nella fondamentale diversità di natura e di esperienza, da un Saba, per fare un esempio, di quanto non ci sarebbe apparso ai tempi di *Avvento notturno*.

Quella che un tempo ci piacque definire perenne metamorfosi del sensibile nella poesia di Luzi oggi si è come innervata in moti d'anima, in una linea interiore stupendamente rilevata e chiara che è ad un tempo trepidazione dell'esistere e meditazione della vita.

Com'è possibile di fronte a questo libro parlare ancora di scuole e di correnti? Maturare significa anche dimostrare in concreto l'inermità delle distinzioni fondate sulle poetiche.

VITTORIO SERENI

# ROMANZI E RACCONTI ITALIANI

## Nuovi «Gettoni»

Intanto i giovani vanno avanti. La collezione dei «Gettoni» pubblicata dall'editore Einaudi e diretta da Elio Vittorini esce da meno di due anni, ma già è riuscita a chiarire, o almeno a individuare, alcuni caratteri che sembrano ben definiti della nuova generazione letteraria del dopoguerra; la quale nei suoi tentativi di prima schiera (Del Boca, Vigentini, Susa, Carpi, Seborga, Stefano Terra) era stata generosa ma confusionaria e sostanzialmente sterile. Questi giovani presentati dal Vittorini cominciano, e non è poco, con lo scrivere tutti piacevolmente: pagine svelte, piene di fatti e di brio, che legano l'interesse. E poi c'è meno verbalismo, meno escatologia rivoluzionaria; ma più schiettezza, una prosa concreta e rapida, un certo disincanto che permette di andare subito al cuore dei fatti, il sentimento che il narratore deve in fondo sempre aderire a una cronaca sottintesa e rimanerle fedele. Si direbbe cioè che nel giovanissimo neo-realismo italiano stia finendo il periodo romantico e si annunci una fase più creativa, più vicina alle ragioni vere del raccontare. Non è qui il luogo di esaminare le possibili cause di questi fatti (che del resto andrebbero essi stessi meglio accertati). Ma probabilmente si tratta soprattutto di due cause: una naturale diffusione e l'approfondimento di quella cultura narrativa su cui si formarono i «traduttori» Pavese e Vittorini; e, anche, la traccia dell'esperienza giornalistica di questi anni, da cui in Italia non si può più prescindere quando si parli di prosa.

Di questi giovani, alcuni dei quali veramente assai dotati, ne rammentiamo qui due, Giovanni Arpino e Beppe Fenoglio. Il gusto dell'Arpino («Sei stato felice, Giovanni») è il più letterario, e, nonostante la forzatura di certe pagine, il più tradizionale. L'abbondanza e la facoltà del dialogo, e anche il clima di «racconto di vagabondi» farebbero pensare che il giovane Arpino ha letto e ammirato Hemingway; ma in realtà se un nome si deve fare è quello di Cesare Pavese. Le avventure di questo Giovanni sono assai più ottimiste e spensierate, non hanno quel fondo cupo e sanguigno che le pagine di Pavese ebbero sempre, e,

benchè l'autore si sforzi di caratterizzare la sua Genova popolaresca, il suo racconto è ambientato in modo un po' anonimo, il che in Pavese non accade mai. Tuttavia si possono ritrovare facilmente in Arpino simili cadenze sentimentali, lo stesso abbandono al destino, lo stesso sapore forte e malinconico della vita, la stessa segreta ascoltazione della parte musicale della prosa, la stessa, soprattutto, disposizione fondamentalmente estetica verso la vita. «Portavo la solitudine come un vecchio berretto», dice Arpino; e già questa frase rivela il fondo compiaciuto, intimamente letterario, di questo scrittore, la sua sostanza sentimentale. Con tutto questo, «Sei stato felice, Giovanni» è un libro fresco e generoso come nessun altro forse nella presente stagione letteraria. C'è aria, paesi e vita in quella sua prosa goduta e morbida, c'è uno schietto gusto della libertà e dell'avventura, anche se vissuto spesso coi modi di un adolescente. In conclusione, uno scrittore che si sente agli inizi, con un suo mondo ancora immaturo e fragile, ma già padrone di esso, e dei suoi mezzi espressivi.

Ancor più sicuro di sè è Beppe Fenoglio, nei «Ventitrè giorni della città di Alba». Un raccontare diretto, fermo, attentissimo, e, anzi, senza neppure le indulgenze liriche e il fantasticare di Arpino. Fatti e figure sono visti in un'aria lucida e netta, in un periodare personalissimo, che ha dello sprezzo giovanile e della sapiente ironia. Molti di questi racconti confinano con la trascrizione letteraria di scene di film, anche per il taglio, la tecnica delle sospensioni e della sorpresa, e per la minore importanza che assume la figura umana di fronte al rapido e silenzioso agganciarsi delle immagini dei fatti. A poco a poco si va dalla consueta etica del personaggio o della persona a un'etica della storia narrata. Ma allo stesso tempo, accanto a questa modernità tecnica narrativa, i racconti del Fenoglio conservano molto anche della favola popolare; hanno il sapore tutto terrestre e contadino di chi, su un sottinteso stupore di fondo che investe tutta la vita, non si meraviglia invece di niente, e va brusco per la sua via. Il Fenoglio non è uno scrittore colto e sottile come l'Arpino, ma certo è più malizioso, primitivo e acuto

come gli antichi cronisti, e non si mescola mai alle cose che racconta; ne mostra invece gli spigoli vivi, l'imprevista evidenza. A noi non piacciono molto i « Doganieri » in letteratura. E spero che Fenoglio lavori sul serio, studi e vada davvero molto lontano. Certo, racconti come « L'andata » e « Un altro muro », oltre a quello che dà il titolo al libro, sono tra il meglio che ci ha dato la letteratura di questa guerra, e nella loro schiettezza, sgombrano il campo da molta retorica.

### **« Tutti i nostri ieri » di Natalia Ginzburg**

*Tutti i nostri ieri*: con questo libro (Torino, Einaudi) Natalia Ginzburg fa il suo ritorno al romanzo dopo un silenzio di quasi sei anni. Ritorno felice e in qualche misura, inaspettato, giacché si tratta di un vero romanzo, con una diecina di personaggi principali e un'infinità di comparse tutte ben individuate e vivaci, una vicenda complessa e coerente, paesaggi animati e vari (la provincia piemontese, qualche squarcio di Torino, un paesino di campagna in Abruzzo visto senza retorica ma con arguzia, anzi, e umanità) e sullo sfondo tutta la storia italiana degli ultimi vent'anni, dall'antifascismo dei solitari fino alla guerra, all'invasione tedesca, ai primi comizi del dopoguerra. E' un romanzo, va detto subito, che sta benissimo in piedi, o meglio cammina perfettamente dal principio alla fine, e si fa leggere con gusto, e a cui quasi ci si affeziona. L'ultima « letteratura » da cui nasce è così compenetrata e risolta nel lavoro della scrittrice che si esprime in una prosa piana e tranquilla, senza trasalimenti e senza gridi: memoria e ironia hanno un'unica, lenta cadenza. E, per finire, è raro trovare nel romanzo contemporaneo un esempio come questo in cui la storia civile, o la cronaca, sia inserita in modo così preciso e sensibile nella vicenda quotidiana di personaggi di fantasia.

Detto questo, occorre tuttavia osservare che « la lagna » di cui parlò una volta il Pavese a proposito della Ginzburg è ancora il mezzo espressivo proprio della scrittrice, anche se qui si esprime in terza persona. E che proprio in quella il racconto trova la sua unità. Si potrebbe addirittura dire che si tratta di una continua, ininterrotta autobiografia, la quale si risolve in vicenda

romanzesca attraverso una patetica sequenza di immagini fantastiche. Anche dei personaggi che risultano, come ho detto, veri, nel racconto si ritrae soltanto una serie di istantanee, di pose curiose, più che analizzate direi accatastate e trascinate di capitolo in capitolo. E su tutta la storia grava una fatalità, un destino segnato e irrimediabile; tuttavia senza che questo implichi una qualsiasi tragicità, ma direi invece una abitudine, una cadenza, per cui tutto ciò che è vissuto è poi subito scontato, travolto, da sempre conosciuto. I fatti più gravi accadono con una lievità proprio onirica, si incastrano, si intrecciano, si dissolvono lasciando appena una traccia amara. E' un libro, questo, di un pessimismo profondo, tanto profondo da farsi cantilena, ritmo, in certo senso consolazione a se stesso. Là dove dovrebbero essere, probabilmente, tutti condannati, sono tutti assolti; e lo stesso confine tra condanna e assoluzione è una cosa senza importanza, è veramente nulla di fronte alla dolce perfidia del lasciarsi vivere. La protagonista del racconto è forse Anna, la ragazza che vive un'adolescenza assorta e a suo modo infelice, ha un figlio da un amore fallito e, sposando un ricco e strano proprietario meridionale, trasporta armi e bagagli del racconto nel paesino d'Abruzzo. Anna somiglia da vicino alle protagoniste femminili dei precedenti racconti della Ginzburg; è anzi fondamentalmente la stessa persona. Ma qui è una figura costruita con particolare verità: assorta in uno stupore arrivato a tal limite di rassegnazione, di consuetudine, di durata, che è incapacità di stupirsi ancora, è solamente, come dice una pagina molto bella, « intrecciare e disciogliere i suoi lunghi pensieri ». In questa sua « durata » la Ginzburg raggiunge qui una lenta, penetrante efficacia.

Il libro ha anche una sua rilevanza politica, cui ormai posso solo accennare in due parole. La sua lunga vicenda di inutilità, di sconfitta, di delusione assoluta, dipinge molto bene alcuni aspetti della borghesia intellettuale, e la reale sconfitta e assenza di un certo tipo di « terza forza ». Ci sono pagine di una crudeltà amarissima, tanto più penetrante quanto più diffusa, sfumata, senza punte di acredine; anch'essa « fatale ». C'è, adombrato, il fallimento di una classe politica storicamente incapace di divenire tale. Molti di noi hanno almeno un pezzo della loro storia qui dentro queste pagine,

e più di uno di questi personaggi ci è penosamente amico. Ma stiamo attenti. Si tratta di un ritratto sentimentale più che storico; e anch'esso, come tutto il racconto, a metà giudizio a metà confessione. Un ritratto

malinconico. E non è escluso che l'addio di Pavese abbia messo qualche ombra di più, all'insaputa della stessa autrice, in quella malinconia.

GENO PAMPALONI

## CRITICA E FILOLOGIA

La possibilità d'una doppia e diversa lettura di Petrarca, d'un Petrarca « letterato » e d'un Petrarca « poeta », sempre immanente nel testo stesso del *Canzoniere* come una sorta di bivalenza irrisolta e irrisolvibile sin dall'origine, mai c'era apparsa così evidente come nelle pagine critiche del celebre saggio di De Sanctis, che oggi rivede la luce nella nuova raccolta di tutte le opere desanctisiane promossa dall'editore Einaudi e diretta da Carlo Muscetta (F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, con introduzione di N. Sapegno, Einaudi, 1952). Nella posizione assunta dal critico napoletano verso il Petrarca si riassume palesemente tutta la polemica illuministica romantica e risorgimentale intesa a dar battaglia all'aspetto umanistico di Petrarca e al petrarchismo letterario, ma nello stesso tempo rivolta a recuperare, oltre il volto dell'artefice, quello del poeta vero, discoprendolo sotto le sovrapposizioni impostegli da una secolare tradizione di letture idilliche e arcadiche. In altre parole, con De Sanctis il problema della poesia petrarchesca si pone in termini esattamente opposti a quelli in cui lo avevano fissato il Bembo e tutto il nostro Cinquecento. Ai criteri d'interpretazione e di riduzione stilistiche, fondamentalmente retorici e formali, De Sanctis infatti oppone un esame interno dell'arte petrarchesca che mostri proprio l'altro volto del poeta, il volto rimasto celato agli ammiratori estrinseci della sua poesia: un nuovo Petrarca, considerato secondo il concetto della poesia vivente, cioè della poetica realistica, ricco, umano e drammatico. La introduzione che Sapegno ha scritto per questa importante ristampa, chiarisce assai bene la coerenza dell'atteggiamento desanctisiano nei riguardi del Petrarca e mostra anche i termini e la legittimità storica della polemica che è sottesa a quell'atteggia-

mento. E' merito di Sapegno, dunque, avere indicato con molto equilibrio i dati ancora validi della posizione assunta da De Sanctis e di averne nello stesso tempo denunciato i limiti specie nell'eccesso di romantizzazione plastica e appassionata dei motivi lirici petrarcheschi. Proprio a questo proposito, ci è particolarmente gradito il richiamo che Sapegno fa a Foscolo, lettore principe del Petrarca, là dove dichiara che se la critica petrarchesca di De Sanctis contiene una problematica più complessa e moderna, sottintendendo una situazione storica più avanzata, quella foscoliana d'altra parte, pur con i suoi residui settecenteschi, penetra più a fondo, con sensibilità straordinariamente nuova, nella sottile e difficile tessitura del *Canzoniere*, meglio svelando il nesso interiore che lega « letteratura » e « poesia » in quel libro inimitabile.

Un volume sul finire dell'estate ed uno nel bel mezzo dell'autunno, un Boccaccio e un Tasso ugualmente pregevoli, attestano l'assiduo fervore e la fedeltà agli impegni assunti verso il pubblico dei lettori dalla collana di Classici italiani dell'editore Ricciardi. Nel giro d'un anno sono così otto i tomi pubblicati, e già altri se ne annunciano come imminenti. Il che ci fa sperare che l'impresa veramente si coroni nel giro previsto d'una decina d'anni. Il volume dedicato al Boccaccio è il primo dei due destinati a raccogliere opere del certaldese. Il secondo seguirà a breve distanza e conterrà una larghissima scelta di alcune opere minori, comprese le *Genealogie* e il *Trattatello in laude di Dante*. Ma già il meglio degli scritti boccacceschi è nel libro che abbiamo sottomano e che ci offre il *Decameron*, l'*Ameto* e la *Fiammetta*, riprodotti integralmente, e un'ampia scelta del *Filocolo* (G. Boccaccio, *Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*, a cura di E. Bianchi, C. Salinari e N. Sapegno, Milano-Napoli,

Ricciardi, 1952). E' bene che si sappia la parte che spetta a ciascuno dei tre curatori, anche se è evidente lo spirito di collaborazione e di reciproco controllo che deve averli animati, oltre all'intervento d'una supervisione finale da parte di Sapegno che è poi anche il direttore della sezione a cui questo volume appartiene. E Sapegno, infatti, ha scritto la introduzione critica e la nota filologica ai testi, e ha anche provveduto a dividere con Salinari la fatica del commento al *Filocolo*, all'*Ameto* e alla *Fiammetta*. Si deve, invece, a Bianchi la parte più difficile e impegnativa dell'opera, e cioè la revisione testuale e l'esegesi del capolavoro boccaccesco. Sono noti i limiti che questa collana pone ai suoi collaboratori per quanto riguarda il commento ai testi, il quale ha da essere puramente esplicativo e quindi soltanto informativo e linguistico. Entro questi limiti le chiose di Bianchi, come quelle di Salinari e di Sapegno agli scritti minori, assolvono bene il loro compito. L'impressione di insoddisfazione che può lasciare questa sorta di commenti (e son certo che l'avrà lasciata in molti anche quello che io stesso ho fatto per il Parini nella stessa collana) è fatalmente destinata a crescere di mille doppi ogni volta che ci appaia in funzione di opere, per così dire, eccezionali, di opere cioè che energicamente sollecitano qualche cosa di più della pura didascalia esplicativa, dico materialmente esplicativa. Anche nel caso di questo Boccaccio, ciò che può risultare sufficiente per le opere minori, si rivela angusto invece per il *Decameron*, un testo che attende ancora, anche dopo le edizioni, di Giuseppe Petrovino e Vittore Branca, un commento storico e stilistico veramente adeguato (dove « storico » vuol dire ricco di tutte quelle osservazioni che ci permettano di creare la esatta prospettiva storica del capolavoro, i suoi legami intrinseci col mondo e la società contemporanei; e « stilistico » vuol dire capace d'andar oltre le impressioni fugaci del gusto per mettere in rilievo, con sicurezza filologica, la forza di invenzione del Boccaccio, sul piano linguistico, grammaticale e sintattico, in rapporto alle relative « istituzioni » della sua epoca). In questa direzione, pur con le riserve che può suscitare, io non vedo altro tentativo importante compiuto sino ad oggi che quello di Luigi Russo, ma per un gruppo ristretto di novelle. Ridotto quindi a compiti esplicativi il commento, che a me pare dovunque diligente, l'interesse del lettore non propria-

mente comune, vale a dire dell'uomo di mestiere, si rivolge curioso ai testi, ai modi della loro riproduzione e alla introduzione critica. Per la parte testuale non vi sono novità di rilievo. Le tre opere minori, dopo le accurate edizioni di Battaglia (*Filocolo*), Bruscoli (*Ameto*) e Pernicone (*Fiammetta*), non richiedevano ulteriori interventi, sì che senza rischio i curatori attuali han potuto affidarsi alle stampe già divulgate, pur avanzando qualche dubbio e perplessità nei riguardi del testo dell'*Ameto*, meno sicuro degli altri. Il *Decameron* ha richiesto, invece, maggiore attenzione e vigilanza; e lo dimostra la lunga e accurata nota filologica nella quale sono lucidamente riassunti i più recenti studi di critica testuale relativi al capolavoro boccaccesco: da quello fondamentale di Barbi, che per primo avanzò e suffragò l'ipotesi di varianti d'autore e di doppie redazioni, a quelli recenti di Maria Sampoli Simonelli e di Vittore Branca. Per il testo decameroniano qui presentato s'è tenuto conto di tutti i suggerimenti utili e sicuri emersi da questi studi, ma s'è proceduto in generale con estrema cautela nel rinnovare la lezione tradizionale. Non si tratta quindi di un testo critico (ce ne vorrà del tempo, e della fiducia in questo genere di lavori, perchè si giunga a tanto!) e neppure d'un tentativo di testo critico, bensì di una edizione « aggiornata » sulla scorta dei contributi filologici più moderni. Non è poco, ma spiace in ogni caso che non si sia offerto almeno uno « specimen » degli interventi operati sul testo tradizionale, almeno un semplice rinvio alle pagine e ai luoghi dove son stati praticati i restauri più sensibili. Saremmo stati messi così in condizione di conoscere rapidamente i criteri con cui l'attuale curatore ha proceduto. Abbiamo lasciato da ultimo l'introduzione critica di Sapegno, che costituisce a mio avviso il vero acquisto di questo volume, la sua autentica novità fruttuosa. Credo che qui per la prima volta sia perfettamente indicato il rapporto tra il Boccaccio e la cultura borghese del '300, e sia anche persuasivamente sostenuta la disposizione realistica dello scrittore (la sua curiosità dei « casi umani e delle umane passioni », il suo « senso terrestre della vita » e il suo « scetticismo realistico », la sua « considerazione indulgente dei vizi e dei valori », i suoi « atteggiamenti polemicici contro tutte le forme di ipocrisia »). Sapegno in questa direzione opera con sicurezza e mostra bene

addentro la natura dello scrittore, l'essenza della sua modernità. D'altra parte egli tien d'occhio con molto acume anche l'altro aspetto del *Decameron*, quello relativo alla cultura che gli è implicita, ai modi della sua eccezionale esecuzione artistica. Sulla prosa boccaccesca (problema assai difficile) Sapegno non ha riserva alcuna. Essa gli appare un modello perfetto di prosa narrativa, senza residui o gravami retorici, uscita da una profonda e complessa elaborazione, sì, ma tutta risolta in ritmo naturale, «flessibile e pronta» in ogni luogo, mirabilmente adeguata alle concezioni ideali dello scrittore. Dalle pagine di Sapegno escono perciò l'immagine d'un Boccaccio decisamente «realista» e la definizione d'una prosa che sarebbe appunto la piena e matura soluzione di stile di quella disposizione realistica. Prosa realistica, dunque, quella del Boccaccio? Sempre e ovunque prosa di narratore schietto, di prosatore intemerato? Risponderei affermativamente per gran parte del *Decameron*, là dove veramente la penna boccaccesca trionfa di tutta la «tecnica» che l'ha sino all'ultimo sorretta e si decanta a tal punto da cancellare all'occhio del lettore ogni traccia di artificio (esempio mirabile, come quello dell'Ariosto, d'una tecnica eccezionale interamente dissimulata); ma per un'altra parte certo minore, a me non sembra che questa vittoria sia proprio egualmente evidente e sicura. La filigrana degli espedienti retorici non cessa di palesarsi, sia pure episodicamente, anche nel corpo del quasi perfetto *Decameron*. Riconosco che questi residui non turbano l'unità dell'opera, la quale si palesa anche ai miei occhi giusto nei modi che Sapegno ha così bene illustrati, e penso che questi residui non devono essere esaminati episodicamente, con gusto frammentistico, quali «exempla» dimostrativi d'un genere di prosa particolare (diremo ancora la «prosa poetica?»), e tuttavia a me sembra chiaro che è proprio questo Boccaccio minore, non interamente risolto, questa presenza saltuaria, anche nel *Decameron*, d'una prosa non del tutto «naturale», vincolata a schemi latineggianti e a modulazioni retoriche, che può spiegarci la sorte che dipoi ebbe la prosa italiana, la sua sorte davvero non fortunata né punto gloriosa. Perché fu proprio questo Boccaccio a far scuola, purtroppo! Sono dubbi e perplessità che possono trovare campo di discussione soltanto quando si creda e si abbia la possibilità di scendere

a esemplificazioni concrete. Ma sin da ora abbiamo voluto palesarli giacché le pagine critiche di Sapegno tendono visibilmente a recidere ogni sorta di antica o recente diffidenza, anche parziale, e a chiudere definitivamente, con una approvazione assoluta, un dibattito che io credo invece debba restare ancora aperto.

Nel suo recente volume di saggi di letteratura ed arte, che reca il titolo emblematico derivato da Chaucer di *Casa della Fama* (Napoli - Milano, Ricciardi, 1952), Mario Praz esordisce con un impegnativo ragionamento sulla questione delle storie letterarie. Si tratta d'un discorso che fu letto in inglese al XXI Congresso del PEN Club a Venezia nel settembre 1949 e che io ho poi letto nell'originale nel n. 2 del 1950 dell'americana «Comparative Literature». Credo che appaia ora per la prima volta in italiano per il pubblico dei nostri lettori. Sono pagine importanti, anche se non del tutto persuasive. Praz vi polemizza soprattutto con Croce, rimproverandogli di avere negato legittimità critica alle storie letterarie e di avere loro concesso tutt'al più una funzione pratica, un ufficio meramente pedagogico. Sembra a Praz che questa posizione crociana riduca l'opera d'arte in un pericoloso e innaturale isolamento, e provochi quindi la sua incomunicabilità e incomprendibilità. Cercando di ovviare agli inconvenienti di una storia letteraria che si riduca «ad una silloge» di monografie, Praz dichiara di non voler certo passare per buone quelle forme empiriche di storiografia assai in uso nei paesi stranieri, massime in quelli anglo-sassoni, dove si finisce con l'acconciarsi in molti casi a compilare vasti manuali nei quali sono raccolte, senza alcuna distinzione e prospettiva, le più diverse ed eterogenee notizie letterarie, e spesso anche non letterarie, per la maggior parte estranee alla critica vera e propria. Anche verso le storie letterarie di impostazione sociologica, Praz manifesta ostilità decisa. Anzi ritiene che contro di esse abbia ottimo gioco la posizione di Croce. E se egli intende parlare di certo vecchio meccanicistico sociologismo, in Italia debellato da tempo ma altrove ancora vegeto, credo che non si possa dargli torto. Ma tra queste imprese eclettiche e pseudo-scientifiche e la storia per saggi individuali, Praz ritiene dal suo canto che si possa inserire un terzo modo di fare la storia letteraria; e per definirlo, s'accosta al tipo auspicato dal Wellek e dal Warren nella

loro *Theory of Literature*, precisando che il « futuro della storia letteraria potrebbe essere nel senso di una storia di poetiche, di correnti del gusto e della sensibilità ». La conseguenza che ne deriva è che, secondo Praz, un periodo letterario può essere descritto con riferimento al « sistema di norme, canoni e convenzioni letterarie » che lo domina, e che questa descrizione deve avvenire secondo criteri puramente letterari. In fondo è quanto Praz stesso pratica già da anni, sì che questo suo discorso a me sembra, assai più che un programma, un atto di legittima difesa. Allo stesso problema accenna anche Ranuccio Bianchi Bandinelli, sul finire d'un suo bellissimo saggio sulla *Crisi artistica della fine del mondo antico* pubblicato nell'ultimo numero di « Società » (n. 3, 1952). Anche Bandinelli parla dello studio di un periodo storico e sostiene che esso deve essere condotto « sistematicamente attraverso la lettura formale critica dell'opera d'arte, inserita, per mezzo dell'indagine filologica, in un sistema di coordinate temporali e spaziali ». Sin qui la tesi sostenuta da Bandinelli si identifica con quella implicita in ogni processo monografico di critica individuante. Tutt'al più, quell'inserimento in « un sistema di coordinate temporali e spaziali » tende a creare attorno all'opera d'arte la prospettiva del gusto, delle inclinazioni artistiche del periodo, sfiorando assai da vicino la posizione del Praz. Ci troveremmo insomma di fronte a due tipi di storiografia assai simili, con tendenza in comune a svolgere su due piani la ricerca: quello caratterizzante in sé e quello descrivente l'ambiente letterario. Ma in Bandinelli c'è qualcosa di più. Egli aggiunge: « ... ma poi, per comprenderne storicamente il contenuto, l'opera d'arte già chiarita e definita, ne va posto in evidenza il legame con la società per la quale e dalla quale essa è stata creata ». Credo perciò che, nonostante le apparenze,

ci sia in Praz e in Bandinelli, che pur sono mossi dalla stessa esigenza di rinnovare i metodi dell'indagine critica, una sostanziale diversità di vedute. Praz mira ad una storia del gusto, la quale a mio avviso contiene l'insidia di risolversi talvolta in una elegante astrazione, in quanto postula la « letteratura » come un distinto, come un'entità autosufficiente, capace d'offrire da sola tutte le ragioni della propria esistenza; mentre Bandinelli, pur salvando il carattere individuale e particolarissimo dell'opera d'arte (perciò dichiara di non voler rinunciare ad uno studio sistematico dei valori espressivi di essa), non si adatta tuttavia a risolverla separatamente da tutte le altre manifestazioni della storia e propende a identificare e illustrare invece tutti i legami che intercorrono tra il fatto artistico e la società entro la quale e per la quale esso è nato. La sua conclusione, in merito al doppio movimento che compie il critico (ora in direzione dell'opera d'arte ed ora procedendo da questa verso la situazione storica), si chiarisce in questi termini: « In ogni opera d'arte vi è qualche cosa che l'artista crea solo per se stesso, e qualche cosa che egli crea per gli uomini del suo tempo: entrambi questi elementi debbono essere posti in luce e spiegati nella loro genesi, se vogliamo giungere, ai risultati di una ricerca veramente e concretamente storica ». Personalmente sono d'accordo con lui. Perché mentre la istanza di Praz mi sembra corrispondere a esigenze che già hanno fatto le loro prove e dimostrato da tempo i loro meriti e anche i loro limiti, quella di Bandinelli interpreta assai più da vicino l'attuale bisogno, diffusamente avvertito, d'uno storicismo critico profondo e sostanziale, depurato da ogni sorta di seduzione intellettualistica e di compiacimento edonistico.

LANFRANCO CARETTI

## LIBRI RICEVUTI

Seb. Timpanaro: *Scritti di storia e critica della scienza*, Sansoni, Firenze.

[L'autore di questi scritti, recentemente scomparso, fu un fisico volto a interessi filosofici, letterari, umanistici, tale da lasciare una traccia, oltre che nel campo della propria particolare disciplina, anche in quello della critica d'arte. Gli scritti raccolti in questo volume mirano soprattutto a ricostruire la personalità di alcuni grandi scienziati, da Leonardo e da Galileo fino ai rappresentanti della nuova fisica. Sono scritti piani, accessibili anche ai non specialisti, ma rigorosi e animati da un vigilante senso storico].

Mario Praz: *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Sansoni, Firenze.

[Con la consueta sicurezza di giudizio, il Praz ha saputo individuare le peculiarità dell'epoca vittoriana nel graduale imborghesimento del romanticismo, che si manifesta con l'atteggiamento antierico dei romanzieri, nell'affinarsi del realismo nell'intimismo, col ripetersi, sia pure inconsapevolmente, nella prosa dell'Ottocento di un processo già delineatosi nella pittura olandese del Seicento, e nel risalire che quei romanzieri facevano, e qui assai più consciamente, a quella rivalutazione degli umili che in Inghilterra si era iniziata col Gray e aveva trovato accenti di alta poesia di Wordsworth].

Giovanni Descalzo: *Risacca*, Vallecchi, Firenze.

[Completa raccolta di tutte le poesie edite e postume di una straordinaria figura di scrittore, di giornalista, di uomo. L'edizione è stata curata da Adriano Grande].

Carlo Bernari: *Vesuvio e Pane*, Vallecchi, Firenze.

[Sono tre giornate di cronaca napoletana girate attorno all'avventura di un napoletano che ritorna, dopo vent'anni d'assenza, finisce in carcere e riparte, senza aver troppo capito quel ch'è successo, ma fatto nuovamente esperto che « Napoli è sempre Napoli » e che Puleinella « t'uccide anche la morte », ossia che la vita, per quanto gli uomini la feriscano coi loro odii e le loro crudeltà, è qualcosa di irresistibile e di invincibile, sempre. Il romanzo è fittissimo di personaggi e di tipi di tutte le classi sociali].

Giovanni Pascoli: *Scritti danteschi*, Mondadori, Milano.

[Con la raccolta degli scritti danteschi, Mondadori prosegue l'edizione definitiva delle prose di Giovanni Pascoli. Sarà infine giunto il momento in cui scritti come « Sotto il velame », « La mirabile visione », « Minerva oscura », saranno riesaminati in ciò che di essenziale, di durevole recano alla conoscenza del mondo dantesco?].

Ettore Lo Gatto: *Storia del teatro russo*, Sansoni, Firenze.

[Logico e atteso complemento dell'ampia ricerca che il nostro maggiore slavista aveva iniziato con la « Storia della letteratura russa » e proseguito con la « Storia della Russia »].

Anatole France: *Storia contemporanea*, Einaudi, Torino.

[La « Storia contemporanea » di Anatole France vuole una segnalazione. Essa fa seguito alla versione de « Gli dèi hanno sete », sempre presso lo stesso editore. L'introduzione è a cura di Arrigo Cajumi].

A Rimbaud: *Les Illuminations*, Sansoni, Firenze.

[La « Biblioteca Sansoniana Straniera » si è arricchita di una edizione critica delle « Illuminations » di Rimbaud, con versione a fronte, ampia introduzione e commento a cura di Mario Matucci. Un altro « moderno », dunque, che entra in una classica collezione].

Giuseppe Ungaretti: *Le voci tragiche di Guido Gonzato*, Ed. Il Milione, Milano.

[E' un volumetto dove Ungaretti presenta una serie di diciotto disegni dell'aitante veronese, il pittore che da molti anni vive a Mendrisio nel Canton Ticino, e che ebbe i più ambiti e meritati riconoscimenti dalla critica (Gianfranco Contini gli dedicò, a mo' di prefazione, singolarissimi versi). I suggestivi disegni di Guido Gonzato si ispirano all'orrore della guerra: la guerra, soprattutto, delle trincee e dei campi di concentramento, dominata dai reticolati (« Sono tanti e tanti anni oramai — scrive Ungaretti — che il filo spinato segrega, stringe, lacera esseri umani, le loro carni, le loro anime: dalla lontana prima guerra mondiale, il filo spinato è degno d'essere oramai preso a simbolo della nostra era tragica »). La minuscola mole di questa pubblicazione non toglie nulla al suo valore; anzi conferisce al volumetto una rarità e una preziosità che saranno care anche ai bibliofili].

## LETTERATURA FRANCESE

Dunque, riprendiamo il discorso su Sartre, sul monumentale *Saint Genet, comédien et martyr*. Conviene portare subito il libro fuori delle polemiche e degli interessi creati in questi ultimi anni: su Sartre si possono avere tutte le opinioni e si possono sollecitare tutti i dubbi, non si può però negare che questo lungo saggio rappresenti una impresa straordinaria e nel quadro naturale un risultato perfetto. E' l'immagine più completa che Sartre ci abbia dato fino ad oggi della sua figura di inventore indiretto, con tutti i difetti e con tutti i pregi che nelle altre opere avevamo già avuto modo di sottolineare: è, dunque, qualcosa che supera le regole comuni e per questo esige dal lettore uno sforzo particolare di intelligenza. Specialmente per noi un simile modo di critica può riuscire a prima vista ingiustificabile ma se si riporta il libro nell'ambito del saggio, della creazione indiretta, del giuoco pieno di cultura si capisce che bisogna servirsi di un altro metro di giudizio e conviene cercare di trarre dalla spaventosa corrente dello scrittore il senso di una vera e propria invenzione. In sostanza il Sartre ottiene due risultati nello stesso tempo: da un lato riesce a fissare la reale immagine del Genet e a darcene un giudizio spietato e libero da quelle pericolose compiacenze che hanno di solito ingombrato la strada dei critici precedenti e dall'altro moltiplica il proprio lavoro di riconoscimento generale attraverso una serie infinita di pretesti. Alla fine il lettore si accorge di essere arrivato a delle notazioni di carattere generale, di essere passato dal ritratto di una persona al quadro di un'epoca e da questo punto di vista il Bataille ha avuto ragione ad osservare che il saggio monumentale di Sartre completa il quadro offerto da Camus con l'*Homme révolté*. Secondo il direttore di *Critique*, i due libri restituiscono lo sforzo dell'uomo moderno per superare la schiavitù morale imposta dalla società. Vale anche aggiungere che il Sartre vince facilmente il confronto per la forza, per la violenza della sua invenzione: per lui è consentito parlare di natura conquistata sulla misura stessa della

cultura mentre per Camus vale piuttosto rimanere sulla cifra della composizione e del calcolo. Il lettore troverà nello studio di Sartre non solo la prova più convincente del suo modo di lettura del mondo, della sua creazione ma anche uno dei libri più attivi dell'anno, un esempio di quello che può diventare il giuoco di una intelligenza che insegue il segno della libertà e dell'indipendenza.

Il mese di novembre è stato segnato da due lutti, la morte di Paul Éluard e quella di Charles Maurras. Non c'è dubbio che la notizia della scomparsa del poeta di *Capitale de la douleur* abbia raggiunto più profondamente gli uomini del nostro tempo: Éluard è morto a cinquantasette anni, Maurras a ottantaquattro. Maurras apparteneva a una storia letteraria già conclusa, anche se negli ultimi tempi, nella stagione del carcere, aveva continuato a lavorare con una lena sorprendente e proprio quest'anno ci aveva dato un libro di poesia singolare, la *Balance intérieure*. Éluard invece aveva raggiunto la grande maturità della sua poesia negli ultimi anni prima della seconda guerra e poi, subito dopo la liberazione, si era trovato in una posizione di assoluto predominio: posizione non del tutto pura, beninteso per ragioni indipendenti dalla sua volontà, e che in qualche modo ha trasformato l'interesse dei suoi fedeli, di chi credeva nella poesia del « bianco su bianco ». I due scrittori che militavano in partiti così diversi hanno sopportato in un certo senso il contraccolpo costante delle amicizie politiche e per questa ragione anche sulla loro tomba non hanno taciuto risentimenti e opinioni che ben poco avevano da dividere con la letteratura. In sostanza per Maurras le cose non sono mutate di molto dalla ragione critica che sul suo nome era stata raggiunta una trentina d'anni fa, dal momento che l'ultima storia potrà, bene o male, illustrare soprattutto il temperamento dell'uomo: per Éluard i calcoli critici portano date molto più recenti. Scoperto dai giovani più attenti verso il trentacinque, ha trovato dieci anni dopo un pubblico vastissimo ma non

so fino a che punto cosciente; è evidente quindi che in questa prima stagione di purgatorio avremo tutto il tempo per tentare un bilancio libero da motivi polemici e vedere in che modo e in quale misura ha contribuito al rinnovamento della poesia francese del secolo. Si potrebbe riaprire il discorso sulla poesia della resistenza come del resto ha fatto proprio in occasione della morte di Éluard, il Paulhan: resterà qualcosa? non resterà nulla? Forse qui gioverebbe una certa prudenza e, caso mai, deviare il discorso in un'altra direzione: direi che la poesia della resistenza di un Éluard ha servito, e non c'è dubbio che in tal modo ha obbedito alle intenzioni del poeta nuovo che credeva nello scopo pratico, nella realtà pratica della poesia.

Nel mese di dicembre si sono avute le solite feste letterarie create da un'abile e sapiente propaganda intorno ai premi. Il Goncourt è andato a una scrittrice, Béatrix Beck, per un romanzo che era già stato salutato favorevolmente *Léon Morin, prêtre*. La Beck è figlia di uno scrittore oggi completamente dimenticato, Christian Beck, di cui i curiosi possono ricordare la sua corrispondenza con Gide. Béatrix Beck ha cominciato la sua carriera in modo sorprendente con *Barny*, con questa nuova prova ha giustificato le sue qualità native e a volte certe suggestioni letterarie troppo insistite. Il libro premiato appartiene a un modo di illustrazione che è stato accolto con interesse e con qualche diffidenza: la letteratura sul prete, che in Francia ha una sua tradizione ricca, sembra essersi rinnovata dopo l'avvento del Bernanos (si pensi fra le ultime prove del genere ai libri del Cesbron), resta da vedere se si tratta di un rinnovamento cosciente e motivato o soltanto di una moda. In quest'ultimo caso chi ha fatto delle riserve e ha gridato al pericolo della moda, avrebbe ragione.

Il Renaudot è toccato invece a Jacques Perry per *l'Amour de rien*, un'altra prova di intelligenza letteraria, prova attiva per la capacità dello scrittore a restituirci un « tempo ». I due libri sono stati pubblicati da Gallimard e da Jullian: se noto le coincidenze è per una suggestione apparentemente esterna, perchè dovuta alla cronaca, ma in realtà abbastanza significativa. I premi letterari ormai sono stabiliti dalle case editrici: la sorte è decisa dalle organizzazioni e la cosa è vera per la Francia come per l'Italia. Sempre a titolo di curiosità, ricordiamo che Gallimard ha vinto il Goncourt per ben quindici volte, seguito a grande distanza da Albin Michel con sei vittorie. Il Goncourt è stato assegnato per la cinquantesima volta.

Il terzo premio, il Fémina, è andato a Dominique Rollin per *Le souffle* (nelle edizioni du Seuil): un romanzo che non pretende neppure un giudizio.

Roger Peyrefitte ci manda *Du Vésuve à l'Etna* (ed. Flammarion): un bel libro che noi italiani dovremmo cercare con particolare interesse per un giuoco di riprove e di confronti. Avevamo già letto in riviste pagine di questo nuovo esercizio di Peyrefitte ed era stato un incontro felice: oggi nella costruzione generale si ha appunto la riprova che il gusto della verità e della conoscenza supera una tensione letteraria che, come tutti sanno, è estremamente dotata. Chiudiamo la cronaca con qualche appunto di lettura: si cerchi di Jean-Paul Clébert, un nome nuovo, *Paris insolite* (ed. Denoël) e accanto all'ennesimo Jouhandeau, *De la grandeur* (ed. Grasset), si segni per curiosità il primo libro della moglie, *Joie et douleurs d'une belle excentrique*. Un'altra Élise, Élise diretta, Élise scrittrice: ma forse era meglio fermarsi all'immagine tradotta dalla fantasia ossessionante del marito.

CARLO BO

## LETTERATURA TEDESCA

Felix Braun è, prima di tutto, un amico dell'Italia. Di origine ebraica, ma convertitosi presto al cattolicesimo e vibrante sempre di un forte sentimento cristiano, egli ha insegnato per alcuni anni letteratura tedesca nell'università di Palermo e poi in quella di Padova. Benchè cattolico, dovette lasciare l'Italia al tempo delle persecuzioni razziali e raggiunse l'Inghilterra, dove ha passato il periodo dell'ultima guerra e solo qualche anno fa è ritornato nella sua vecchia Vienna.

Queste trasmissioni, oltre che la nativa tendenza alla tolleranza, alla comprensione di popoli e di letterature diverse, sono state il miglior avviamento per poter compilare un libro come quello che in questi giorni è uscito: *Die Lyra des Orpheus*, « La lira di Orfeo », Szolnay, Vienna 1952, e che, sia pure con gusti diversi, per la differente indole dei compilatori, corrisponde, perfino nel titolo, a una delle ultime imprese del compianto nostro Vincenzo Errante.

Si tratta di un'antologia di poesie di tutte le epoche e di tutti i paesi, raccolte in novecento e più pagine, affidata alla fatica di diversi traduttori, ma molte alla mano esperta dello stesso Felix Braun. Bisogna aggiungere che un valido aiuto l'ha portato la sorella del Braun stesso, Käthe Braun-Prager, conoscitrice di molte letterature, e il fratello Robert Braun, che da molto tempo vive in Svezia.

Bellissima fatica questa di Felix Braun, alla quale auguriamo lo stesso successo che ebbe l'antologia parallela, curata dallo stesso autore, alcuni anni fa, col titolo *Der tausendjährige Rosenstrauch*, « Il roseto millenario », e uscita presso il medesimo editore: un roseto che comprende le rose, cioè i più bei fiori di poesia, attraverso mille anni di letteratura tedesca.

Se si dovesse accennare a qualche osservazione (e la cosa più facile, come si sa, è fare osservazioni a un'antologia, specie di carattere universale come questa, poichè le antologie non contentano mai completamente nessuno), a proposito dei diversi paesi, anzi dei diversi « popoli », com'è

detto nel sottotitolo, dai quali son tratte le poesie, non vedo, accanto a tanti altri paesi dell'America latina, il Brasile, che pure ha già una sua letteratura abbastanza importante (forse Manuel Bandeira? Gonzales Dias?); e, per le letterature orientali, direi che la Cina, antica e nuova, s'è presa una parte preponderante in confronto al Giappone. Benissimo rappresentati sono i paesi scandinavi, e particolarmente la Svezia, perfino negli ultimi rappresentanti, e anche i passi finnici. Un po' sacrificati, forse, la Romania e l'Ungheria in confronto alla Cecoslovacchia; e manca completamente l'Armenia. Bene invece la Grecia, sia la grande Grecia dell'antichità che quella moderna.

Quanto alle grandi letterature europee nei tempi moderni, a me sarebbe piaciuto, per i miei gusti, che nella Spagna non mancasse Unamuno, più conosciuto, è vero, come saggista, ma anche lirico importante; e per la Francia avrei dato forse un po' meno Rimbaud (quindici pagine in confronto alle dieci occupate da Baudelaire) per far posto magari a qualcuno dei modernissimi; manca per esempio Éluard. E fra gli inglesi, sempre per i miei gusti personali, avrei accolto con maggiore generosità Coleridge, grande lirico, come si sa, del romanticismo. Quanto a noi, è chiaro che il povero Foscolo è stato molto sacrificato col solo sonetto dedicato all'autoritratto; e perchè non si sono accolti almeno gli altri due sonetti, « Alla sera » e « In morte del fratello », per non parlare di alcuni brani dei « Sepolcri » o delle « Grazie ». E mancano il Parini e l'Alfieri e, fra i modernissimi, accanto a Ungaretti, Montale (benissimo tradotti da Hans Leifhelm), e Papini e Pastonchi, Valeri, Betti, Satta, Umami avremmo voluto che non fossero stati dimenticati Saba e Quasimodo, e nemmeno Vigolo.

Quanto ai traduttori, la scelta è stata certo oculata e, in grandissima parte, felice. Ma perchè per i poeti latini dell'età augustea e per Omero, oltre alle versioni, certo assai belle ma un poco antiquate, di Johann Heinrich Voss, non si è pensato

a quelle più moderne di Rudolf Alexander von Schröder? E per Dante non si è ricorsi alle versioni di Rudolf Borchart, ottimo traduttore anche di poeti inglesi? Senza dubbio Felix Braun ha trovato nel grande lirico spagnolo Juan de la Crux un'anima congeniale e ha sentito la spinta sincera a tradurlo lui stesso (Braun è il traduttore di un'opera importante di Juan de la Crux: « L'oscura notte dell'anima »). Ma qualche cosa poteva anche prendersi dalle versioni più antiche di Diepenbroock.

Ma a parte queste piccole osservazioni ed altre che si potrebbero fare, quale meravigliosa selva, ora profonda, ora scintillante, ora tempestosa ed ora tintinnante a tutti i venti, è questa selva di poesia, nata dalle voci di tutti i popoli! Libro utilissimo per tutti e tale da invogliare a viaggi più frequenti e più lunghi per entro i sentieri di quella selva, odorosa e fiammante.

Di Felix Braun, che ebbe tre anni fa il premio Vienna per il romanzo, vogliamo anche segnalare un piccolo libro *Briefe in das Jenseits*, « Lettere nell'al di là », Müller, Salisburgo 1952, che non è propriamente un « racconto », com'è detto nel sottotitolo, perchè non vi è una vera e propria azione, ma si tratta soltanto di lettere che Felix Braun immagina di scrivere per l'al di là a parenti, ad amici, a donne, a poeti con un senso di quella malinconia profonda e gentile, di nostalgia per un'altra vita e insieme di delicato amore per questa vita che da sempre furono nell'anima del poeta viennese.

E poichè si parla di libri di poesia o di prosa poetica, sarà bene non dimenticare che in questi giorni è uscita la più recente raccolta delle poesie di Ernst Wiechert: *Meine Gedichte* (Desch, Monaco 1952), cioè di un autore che in Italia è conosciuto giustamente soprattutto come romanziere. Ma chi conosce Wiechert sa che nelle sue

pagine, specie quando parla delle foreste intorno ai nativi laghi masuriani, c'è un afflato schietto di poesia, e qui, in questi versi, il lettore ritroverà accenti cari alla sua memoria proprio quando il poeta descrive selve e campi, la vita con le sue vicende e soprattutto la morte.

Nel campo della biografia è uscito or non è molto in Germania un libro assai bello *Leuchtende Spur*, « Traccia lucente » (Rainer Wunderlich, Tubinga 1952) di Marie Baum, che è una biografia assai intelligente, piena di simpatia ma anche di senso critico, sulla grande scrittrice tedesca morta nel 1947: Ricarda Huch, la quale fu legata all'Italia non soltanto per il suo primo marito che fu un medico di Padova, ma anche per molti suoi libri che presero motivo dall'Italia, specie dal nostro Risorgimento. Marie Baum fu amica della Huch fin dai tempi di Zurigo, cioè fin dalla giovinezza, e il suo libro recentissimo è interessante, oltre che per la testimonianza viva di un gran numero di lettere, anche per il fatto che Marie Baum scrisse anni fa in aperta polemica contro l'altro volume biografico che sulla Huch già aveva scritto, un'altra donna, Else Hoppe; libro che alla Huch, allora vivente, in parte dispiacque e non senza ragione.

Segnaliamo infine il volume nuovo di un grande filologo, forse il maggiore in Germania dopo la morte di Vossler, il professor Ernst Robert Curtius: *Wegbereiter der europäischen Literatur* (Francke, Berna 1952). Non sono raccolti in questo libro i saggi su autori tedeschi (e speriamo di veder presto almeno quelli su Goethe per la nota polemica con Lukacs), ma sì gli scritti su autori europei di varie letterature. E bastano questi per darci un'altra prova dell'acume e della dottrina di Curtius in campi tanto vasti e diversi.

BONAVENTURA TECCHI

## LETTERATURA SPAGNOLA

José María Valverde, essendo nato nel 1926, appartiene, o quasi, all'ultima leva intellettuale spagnola, tra le cui fila le sue doti di poeta e di critico gli hanno già assicurato la prima linea; nè la sua posizione soffre scosse se lo si paragona ai meno giovani e agli anziani del mestiere. Esaminiamo adesso il suo ultimo libro, *Estudios sobre la palabra poética*, che porta la data di quest'anno e raccoglie più saggi, di diversa lunghezza e intensità, dedicati in gran parte a poeti della sua lingua, qualcuno a stranieri. Anche dalla sola informazione che ne darò, si rileverà come i primi due, intitolati al poeta peruviano César Vallejo, occupino più spazio degli altri (circa la metà del libro); tale sproporzione è giustificata dallo stesso autore, che presenta quei saggi come un'introduzione ai restanti, per il carattere generale del discorso che promuovono. Questa è anche la mia giustificazione per il maggiore spazio che dedicherò loro.

Ma precede i saggi una introduzione, nella quale l'autore difende il diritto del poeta alla riflessione critica, contro l'idea orfico-romantica — così la definisce — che gli vieta l'uso del pensiero, per essere egli strumento passivo dell'ispirazione. Già in altra occasione, in uno scritto sul poeta Salinas, oggi morto, osservai come il nostro tempo ci abbia abituati alla figura del poeta-critico, una volta — e alludo in particolare al secolo scorso — quasi sospetta. Mitologie e sentimentalismi di ogni genere impedivano che a quel binomio, considerato ibrido, si accordasse fiducia: il poeta doveva necessariamente vivere in uno stato di perenne ispirazione, e come immerso in un fluido magnetico e fatale. Di conseguenza, la riflessione critica non gli era permessa. Oggi, invece, dal poeta quasi si esige quella riflessione, o almeno essa gli è largamente consentita. Gli esempi di questo esercizio sono innumerevoli: Valéry, Mallarmé (e lo stesso Baudelaire del resto), Eliot e Auden, Rilke, Machado, lo stesso Lorca, sulla cui spontaneità si è fatta troppa retorica. Ma concludiamo il pensiero di Valverde: egli afferma che occorre rivendicare alla critica di poesia il suo vero esercizio, che è quello di piegare su se stessa la parola; e suggerisce che il dedicarsi un poco alla scomposizione del meccanismo poetico può forse

convenire a un poeta, perchè quell'operazione, se non uccide la poesia, non può che affinarla.

E veniamo ai saggi. Il primo si chiama *Note di entrata alla poesia di César Vallejo*, e vuol essere una introduzione ai suoi temi e ai suoi modi. Morto a quarantacinque anni, il venerdì santo del 1938, in una clinica di Parigi che aveva nominata in una lirica, questo grande peruviano, « il cui nome — scrive Valverde — sembra un cardine sul quale gira la lingua lirica spagnola, aprendosi verso nuove distese di tempo », fu sempre ossessionato dall'idea della morte, che sentiva crescere dentro di sé e accompagnarlo per tutta la vita, tarlo divoratore: tumore, dice Valverde, che ingigantisce fino alla distruzione dell'essere che lo ospita. Fu poeta che affrontò il linguaggio come Adamo, ricominciandolo dal principio. « César Vallejo forse non ha fatto che rompere a parlare », scrive Valverde, il quale ci dà di lui questo bel giudizio: « Grandissimo poeta piccolo, la cui opera è un resto di naufragio, i rottami iniziali, eruttivamente espulsi, di un primo tentativo mezzo abortito della nascita di un poeta radicalmente nuovo, di lingua originale e magicamente vergine. Il suo verso è al confine estremo dell'*ahi* e del balbettio, che salta, ma senza arrivare del tutto alla pienezza della parola ». I suoi libri sono: *Los heraldos negros*, pubblicato a Lima nel 1918; *Trilce*, pubblicato a Lima nel 1922 e a Madrid nel '30; e *Poemas humanos*, pubblicato postumo a Parigi nel 1939, il quale comprende *España, aparta de mí este caliz*, scritto durante la guerra civile. Il saggio di Valverde è imperniato sullo studio del tempo nella poesia e dei rapporti tra lirica e tempo. Ricordando la definizione della poesia come « parola nel tempo », del grande spagnolo Antonio Machado, egli osserva che la parola « figlia del tempo, nasce contro di esso », perchè esprimendolo, fissandolo, ne arresta l'opera distruttrice, paralizzando e incanta la sua azione mortale. Funzione fondamentale della poesia — dove la parola trova la sua pienezza — è infatti quella di accogliere il tempo dentro di sé, e di tramandarlo uguale. E' così — definisce Valverde — che essa, per il fatto di essere lirica, « è quella che maggiormente vince il tempo, per mezzo del

tempo stesso, e quanto più è lirica, cioè temporale, tanto più è resistente al tempo». Vallejo ha del tempo un senso mortale; lo avverte come vuoto, mancanza continua; è questa la «ferita del tempo» di cui egli parla, l'assenza di cui Valverde dice che «gli ha divorato metà del cuore». La sua poesia ignora la memoria; il passato vi è avvertito come mancanza, difetto: il tempo allora è morte, rovina, e insieme un presente costante e assoluto, colmo di quella rovina. Ma volendo dividere, molto imprecisamente, la sua ispirazione, vediamo che i suoi temi sono l'infanzia, che è cantata in modo assolutamente originale, lasciando quasi sempre che parli non la memoria ma il bambino stesso, reduce dal limbo (e in queste liriche si riconosce quella «tenerezza che confina con l'orrore» della quale parlò il giovane poeta nicaraguense Carlos Martínez Rivas in una conferenza su Vallejo, dove lo paragonava a Charles-Louis Philippe); l'amore, sentimento immediato, sensazione pura e assoluta, e la morte, una spettrale continuazione della vita dove il poeta cerca ancora i suoi morti. Concludendo sulla radice, sul centro del carattere di Vallejo, Valverde ci parla della contraddizione esistente tra la sua condizione fondamentale, che è di naufrago, di uomo disperato, alla deriva dell'esistenza, tra il suo sentimento della miseria e della morte (poichè di filosofia dell'esistenza non si può parlare per questo istintivo), e la sua vena profetica che allude — alla fine della sua vita, in *España, aparta de mí este caliz* — a un futuro glorioso, benefico, redentore, quasi un millenarismo. Questa contraddizione, secondo molti ispanoamericani, è una manifestazione del meticcio (Vallejo era nipote di indii quechua puri), per cui le profezie promettono salvezza al dolore, all'antichissima disperazione dell'indio.

Il secondo saggio su questo poeta, *César Vallejo y la palabra inocente*, vuole seguire l'altro modo di penetrare nella sua lirica, che è quello di studiare come si svolge il processo di espressione del mondo poetico, come l'universo contemplato si fa parola. «Occorre — dice Valverde — fermarci sulla sua stessa parola, la cui suggestiva e bella stranezza ci porta la sostanza più viva dell'America spagnola». Il saggio ha inizio con una considerazione sulla parte che hanno i sensi nel preparare la rappresentazione poetica, e su quella che hanno il tatto e la vista nella poesia sudamericana; e qui cade un'allusione al poeta cileno

Pablo Neruda. Altre considerazioni, sulla genericità e originalità coesistenti in ogni linguaggio (con una citazione da Humboldt, sulla «individualizzazione nella coincidenza generale»), introducono all'originale linguaggio americano di Vallejo. Linguaggio americano, perchè notevoli differenze separano l'espressione ispanoamericana da quella spagnola; esse interessano il dizionario, la sintassi e la fonetica, ma consistono soprattutto in una diversità dello spirito interiore della lingua. Per quanto riguarda la poesia, quelle differenze si rivelano nel tono di conversazione (frequentissimo in Vallejo), in una fluidità emotiva che influenza grammatica e sintassi, infine in quel senso originale e propriamente americano (anche dell'altra America, seppure in modo meno accentuato) della formazione di parole nuove, o rinnovamento delle antiche, che già faceva parlare Lorca, a proposito di Neruda, di «sfacciattaggine». Tornando a Vallejo, la sua inventiva verbale, che fu attribuita alla sua parentela coi Larrea, i Gerardo Diego e gli Huidobro del momento creazionista di Parigi, il quale si inserisce a sua volta nel tempo delle cento rivoluzioni verbali europee, è invece la sua forte originalità a provocarla, nell'ambito del rinnovamento americano. Valverde fa a questo punto un riferimento al linguaggio infantile, con la sua natura di scoperta, per paragonarlo alla maggiore libertà, al minor peso storico della lingua americana nei confronti delle europee. Rimane da dire che la parola di César Vallejo, che può sembrare minacciata dal pericolo della bravura, accecata dal miraggio del virtuosismo, è sempre salvata dalla fantasia, dalla suggestione emotiva del suo linguaggio: vera «parola innocente», come vuole Valverde, inconsapevole e pura.

Dopo questi due saggi veramente impegnativi, il lettore ne trova alcuni altri dedicati a poeti spagnoli. Il primo di essi tratta, come dice il titolo, dell'«evoluzione del senso spirituale dell'opera di Antonio Machado», e ha fatto parte dell'omaggio che i *Cuadernos hispanoamericanos* dedicarono nel dicembre del '49, decennale della sua morte, a Machado. Di quell'omaggio, al quale contribuì gran parte dell'intelligenza spagnola e sudamericana, la prosa di Valverde era tra quelle che con più fortuna definivano il poeta scomparso. Valverde non ci fa in queste pagine la storia di una lirica familiare a ogni spagnolo e ormai conosciuta anche da noi; ma lamen-

tando la poca attenzione solitamente dedicata alla prosa di quel poeta che fu anche un grande mediatore (e per il quale non esita a parlare di complessità e intrezza goethiane), traccia un'immagine delle affinità e delle divergenze che passano tra la sua poesia e la sua meditazione — si sa che anche in Mallarmé, ad esempio, esse non andarono di pari passo — indicando dove la fantasia poetica cede alla secchezza del pensiero scettico, e dove questo è riscattato e salvato da quella. Machado vedeva la radice della poesia in un « intimo monologo » dell'anima, e la sua missione nella ricerca delle « universali del sentimento »; voleva salvare il tempo nella poesia, ma la sua storia è quella di un uomo diviso tra ironia e sentimento (« vate — scrive Valverde — che, veicolo della voce suprema, non può vivere all'ombra della voce che serve »), e la cui poesia corrosa dalla riflessione finisce nella filosofia ironica dei *Cancioneros apócrifos* e nelle negazioni dolorose del supposto pensatore Juan de Mairena, sua creazione e sua ombra.

Un altro saggio si chiama *Pienezza critica della poesia di Jorge Guillén*. E' un tentativo, a mio parere, se non di ridurre a misura temporale quest'unica poesia situata fuori del tempo, di dimostrare almeno che la condizione umana non le è ignota. Si sa fino a che punto la lirica di Guillén non conosca la realtà, e crei in suo luogo una zona astratta, assoluta, dove immagini meravigliose, immagini leggerissime ed estreme simbolizzano una vita estrema, di contemplazione e di assenza. Ebbene, in questa poesia, che pure definisce « assorta intorno a un'estasi di zenith », sostenentesi in un presente assoluto (il *redondo Ahora*, pieno adesso, del poeta), in questo muro di bella astrazione, Valverde cerca le crepe, le rotture. La sua astrattezza — egli dice — è corrosa dal tempo, e piegata alla memoria, alla tenerezza, alla fantasia, ai sentimenti umani; il disordine della vita la minaccia; la sofferenza, il dolore, la morte la assediano. Nei testi di Guillén egli cerca esempi che provino la sua affermazione, e cita confessioni innegabili: quel « patire, sommo scandalo », quel « soffro. La memoria è pena »; tuttavia resto nell'idea che, anche se temi così umani e concreti entrano in questa poesia, poichè l'astrattezza è la sua radice, essa non potrà mai esprimersi se non mediante gli antichi simboli limpidi e irreali. Mi sfiora anche il sospetto che Valverde

abbia un poco voluto convertire alla sua fede poetica il celeste Guillén.

Ci sono ancora due brevi saggi su poeti spagnoli. Uno di essi ha per nome *La humildad de ser poeta*, che è quello di un libro di Luis Felipe Vivanco, poeta che entra in una recente tradizione di lirica a tendenza ascetica cominciata in Spagna prima della guerra civile, con Juan Panero. « Libro-erbario di paesaggi e di giorni » lo definisce Valverde; esempio di coincidenza tra opera e vita, dove la comunione con le cose e l'interiore disposizione tessono la trama di un'esistenza e di una meditazione fedeli e assortite, un vero misticismo minore. L'altro saggio è dedicato a San Giovanni della Croce, e a studiare nell'opera del grande mistico le divergenze tra verso e prosa. La sua poesia mistica, « bosco di bei simboli », ci arricchisce, mentre la sua prosa ascetica ci impoverisce, afferma Valverde. In realtà i due movimenti, di creazione e annichilamento, si armonizzano; il problema è trovare il loro punto di unione, quel punto dove il linguaggio negativo della prosa s'incontra con la distruzione della parola, conseguenza ultima della poesia mistica. A questa inevitabile morte dell'espressione non si può che opporre, come fece San Juan de la Cruz, la creazione di simboli, ai quali è affidata la raffigurazione del trascendente. Così si illude, per così dire, l'ineffabile. E' notevole il paragone che, a cagione della sua natura creativa, visionaria, fantastica, Valverde fa di San Juan de la Cruz con grandi poeti « estetici » quali Góngora e Hölderlin. Quello che lo distanzia da essi come da chiunque altro, introducendolo al misticismo, è che il suo universo soprareale, il suo mondo magico, ha dietro di sé un abisso di rinuncia.

Chiudono il libro alcuni saggi su poeti stranieri. Uno su Eliot, nel quale l'autore sottolinea il paradossale americanismo di quel poeta, che appartiene al numero di quei ribelli, tra cui primo Pound, che, incapaci di fare poesia americana, come di crederci, fuggono da un mondo dove la poesia è americanista, cioè vuol essere americana, ma non lo è ancora. Particolare « scandaloso » che tradisce quegli scrittori, sostiene Valverde, è l'abitudine delle citazioni in altre lingue, l'uso cioè di « parole che dietro di sé hanno altre parole, invece di realtà spirituali ». Fenomeno tipicamente nordamericano; un europeo non cederebbe a quello « sfrenato poliglottismo ». Come accade nei personaggi di Henry James, —

si osserva acutamente in questo saggio — è il suo ultraeuropeismo a tradire in Eliot l'americano. Eliot, poeta intellettuale, — si legge, più avanti nel discorso — organizza dal di fuori la sua poesia, affidandosi ai simboli, che non necessariamente e non sempre fanno poesia. *The waste land* manca di dimensione lirica, è un poema logico; è vero che il suo tema è il tempo, tema eminentemente lirico, tuttavia in quel libro desertico noi troviamo un tempo astratto, non un tempo umano. Rappresentante indiscutibile e ammirevole di un'epoca quasi sterile per la creazione e corrosa dall'intelligenza — conclude Valverde questo notevole saggio — Eliot è un poeta negativo, o meglio « ciò che si produce quando non si può produrre un gran poeta ».

L'altro studio è su Hölderlin. Nato come prologo ad alcune versioni (e il discorso introduttivo conduce l'autore a interessanti considerazioni, come quando osserva le differenze di tono, di intensità lirica, che si notano tra le poesie del tedesco: « come se si ritirasse un fluido magico, alcune di esse restano indigenti, fredde all'attraver-

sarle »), è in realtà un vero saggio, anche se breve, che illumina il pathos tragico e l'entusiasmo di quel grande romantico, così affidato all'invocazione, ai gesti dell'emozione, al lamento. La sua poesia, che può ridursi all'evasione verso un mondo ideale, che fu una mitica Grecia, è ricondotta da Valverde, come alla sua fonte, a un « idealismo del cuore », formula non priva di suggestione, da opporre all'idealismo dei filosofi. A questo punto ricordo, perchè mi sembra significativa, la conclusione del saggio: che è la difesa della poesia dalle interpretazioni dei filosofi (in particolare l'autore allude ad Heidegger interprete di Hölderlin), in virtù delle quali un universo lirico rischia di divenire il pretesto delle più illusorie costruzioni metafisiche. Il libro si chiude con un saggio brevissimo su Verlaine, appena una serie di appunti, che secondo l'autore è stato posto di proposito a conclusione, perchè alluda, dopo l'analisi critica, alla « speranza nella canzone ». Verlaine diviene in esso il simbolo della fuga ironica verso la lirica: un modo di salvezza.

FRANCESCO TENTORI

## LETTERATURA AMERICANA

Si è data notizia, nell'ultima rassegna di letteratura americana, del successo riportato dai libri di James Jones, *From Here to Eternity*, e di William Styron, *Lie Down in Darkness*. Sono nomi che non si possono tralasciare, in un panorama dell'annata; le cronache letterarie ne echeggiano ancora. Anche Paul Bowles ha fatto molto parlare di sé: il suo *Let it Come Down* ha dato uno scrollone alla rispettabilità letteraria americana e ha riaperto i ricordi degli scandali della generazione perduta. Un altro scrittore ha cercato di riaprire quei ricordi, con mezzi diversi ma altrettanto efficaci: alludo a Gerald Sykes, il cui *The Center of the Stage* riprende, a un anno di distanza e con lievi differenze, il mondo spirituale che rese famoso l'autore quando l'anno scorso uscì il suo *The Nice American*.

Più nobile, serio, lievemente patetico, è un avvenimento letterario di tutt'altro genere: la rivista *Poetry* ha pubblicato nel mese di ottobre un numero speciale in occasione del quarantenario della sua fondazione. E' un fatto che passerà del tutto

inosservato in Italia, dove sono pochissimi a conoscere questa rivista e comunque conoscerne la funzione divulgatrice e protettiva. Eppure Harriet Monroe rese un grande servizio alla cultura americana, quando nel 1912 prese l'iniziativa di bussare di porta in porta agli uffici dei grandi « business men » di Chicago per raccogliere i fondi necessari alla pubblicazione di una rivista che potesse « esser utile a quei poeti che creano il tono letterario e spirituale della nostra epoca; procurar loro un mezzo con cui mostrare la loro opera; scoprire nuovi poeti; pagare le poesie; far conoscere e comprendere questi poeti dai loro contemporanei per mezzo di premi, pubblicità e critica ».

Oggi l'editoriale del numero speciale, con commossa sobrietà, riporta questo programma e si limita a commentarlo con una frase che è insieme un saluto e una promessa: « Questi erano i fini di Harriet Monroe e siamo orgogliosi di dedicare questo numero alla sua memoria »; ma dovettero passare molti anni prima che la Monroe acquistasse davanti alla storia della cultura il posto che

le spetta. In quel lontano ottobre del 1912, quando uscì il primo numero della rivista, pubblico e giornali si scagliarono contro le innovazioni per lo meno preoccupanti di questi « giovani ». I giovani di quel primo numero erano gli imagisti americani: Ezra Pound, Amy Lowell che l'avrebbe presto sostituito nella sua posizione di capo del movimento, Hilda Doolittle. La Monroe incoraggiò in tutti i modi i poeti a usare i « versi liberi »: sentiva che la forma tradizionale della poesia classica era finita, che occorreva un nuovo mezzo di espressione; e se il suo programma poetico non fu mai definito con molta chiarezza, risultò presto che il nuovo mezzo espressivo doveva servire, per lei, soprattutto ad esprimere un nuovo mondo, un nuovo contenuto. Fu questo a creare la gloria della Monroe: perchè il nuovo contenuto, da lei indicato se non suggerito, era quello della vita di tutti i giorni, dell'esistenza normale, magari della vita negli slums di Chicago. In questo senso si può dire che fu la Monroe la vera caposcuola della Scuola di Chicago, e cioè quel movimento di letterati medio-occidentali al quale fanno capo tra i poeti Sandburg, Edgar Lee Masters e Lindsay, e tra i narratori Anderson e Farrell e gli altri che sono tra i più famosi scrittori americani.

Se il primo numero di *Poetry* presentò gli imagisti americani, il secondo nel quale Pound già fungeva da corrispondente per l'Europa, presentò gli imagisti europei; e via via la cerchia si allargò e non furono soltanto gli imagisti i poeti presentati, ma poeti di tutto il mondo e di tutte le tendenze, purchè fossero poeti che tentavano una via che li facesse uscire da quella della tradizione. Per quanto la cerchia si allargasse, si vide però con sempre maggior chiarezza che la predilezione della Monroe andava a quei poeti che cantavano le quotidiane esperienze della vita americana. E si può dire che non ci sia poeta americano oggi famoso che non sia stato scoperto o lanciato dalla Monroe su *Poetry*: così non è strano il senso di commozione che viene a sfogliare questo numero speciale di ottobre, dove accanto a nomi famosi sono elencati in ordine alfabetico nomi ignoti, che forse — il pensiero nasce inevitabile — saranno tra quarant'anni celebri come i loro illustri predecessori.

Se questo numero speciale, per il fatto stesso di esistere ravvivando la memoria della cultura medio-occidentale, pare, come ho detto, lievemente patetico, non è molto

meno patetico l'altro tentativo al quale ho accennato, di ravvivare la memoria della cultura che si sostituì a quella accentrata a Chicago e si svolse a New York e tra americani emigrati in Europa (quelli che ormai si definiscono comunemente come gli esponenti della generazione paterna). Paul Bowles e Gerald Sykes ravvivano o tentano di ravvivare questo ricordo con mezzi diversissimi ma che hanno almeno un comune denominatore: quello dell'ambiente lasciato in eredità da quegli scrittori. Ma quegli scrittori furono creatori di un costume assai più che creatori di una scuola letteraria e questo rende ardua l'impresa di imitarli come scrittori: il « contenuto » era per loro una così sanguinosa tragedia quotidiana — dove il sangue usciva dall'anima e dal cervello mentre il corpo si adagiava in fiumi di dollari e di alcool — da diventare esso stesso mezzo espressivo. Cambiata la situazione, e cioè finita insieme al conformismo vittoriano la necessità della polemica che induceva a ribellioni disperate uomini ansiosi di libertà e di intelligenza assai più che di amori e di alcool, la generazione perduta non ebbe più niente da dire su quel tema; e infatti cambiò argomenti: lo sa chi ha letto i libri di Hemingway e di Dos Passos scritti dopo il '30. Questo non vale per Fitzgerald, primo creatore di quel costume e appunto per questo troppo legato a esso per potersene staccare; ma proprio per Fitzgerald quel costume era a tal punto espressione di poesia da realizzarsi in pagine che trascendono, ormai senza incertezze, contingenze storiche o fatti personali.

Questo rende ancora più sbiadite le avventure e soprattutto le pagine di uno degli scrittori cui si è accennato sopra: i personaggi di Gerald Sykes, realizzati con estrema abilità come personaggi, compiono gesti ed hanno pensieri che li rendono poco diversi da una squadra di fantasmi moderni, che invece di comparire col lenzuolo o con l'armatura comparissero coi calzoni di flanella bianca e gli occhialoni cerchiati di tartaruga. E' tanto più curioso perchè questi personaggi di Sykes si muovono nei tempi nostri, vestiti coi nostri vestiti di tutti i giorni; ma è il loro stato mentale, il loro modo di affrontare i problemi e i loro problemi stessi a sbiadirli fino allo stato di sopravvissuti. Il « nice American », un colonnello che di tutta la guerra vissuta in Algeria pare cogliere un unico problema, e cioè se sposare una seconda volta la ex moglie,

una celebre candidata politica americana, o l'amante, una ricca marchesa francese, mi pare indurrebbe anche gli ottimisti a pensare ai campi di concentramento o ai profughi che dormono alle Casermette; e la signora disinvolta che in *The Center of the Stage* distribuisce, ricca e viziata, favori e civetterie a uomini e donne, induce a pensieri anche più spiacevoli.

Il fatto è che questi personaggi compiono gesti contingenti, capricciosi; non sono mossi, come gli eroi più o meno autobiografici degli scrittori della generazione perduta, da un groviglio intellettuale e sentimentale di polemiche e disgusti e speranze e sogni. Tra un Fitzgerald e un Gerald Sykes, come scrittori di costume, c'è la stessa differenza che tra una fanciulla ribelle e una quarantenne annoiata; e in quanto narratori, c'è la stessa differenza che tra un poeta e un cronista. Sykes sta a dimostrarci quanto lungo sia il passo tra la ribellione e la noia; una noia che la generazione perduta non conosceva e di cui in letteratura non credo si sentisse la mancanza.

Anche Paul Bowles fa sentire quanto sia lontana la generazione perduta, muovendosi fra i fantasmi di allora; ma lo fa sentire con violenza, con una disperazione superata ma non ignota. I suoi personaggi compiono tutti gesti strani, a volte addirittura truculenti: nel suo libro le lesbiche si succedono ai mantenuti, le fumate di hashich alle scene di contrabbando, e tutto si conclude con un assassinio da fare invidia allo scimmione della Rue Morgue. Ma neanche Bowles, muovendosi in questo mondo corrotto e di corrotti, risuscita polemiche o rivolte per spiegare gesti che si potrebbero definire « da milionari ». La trovata di Bowles è di introdurre nella narrativa una strana lucidità, una freddezza di osservazione dal cui contrasto con i fatti sanguigni e torbidi narrati scaturisce una nuova poesia, che forse è la nuova voce del romanzo americano. Si ha l'impressione, leggendo Bowles dopo aver letto i libri della generazione perduta, di trovarsi di fronte a un figlio di quella generazione, che spaventato dal prezzo pagato dai padri per la scoperta — se non per la creazione — di un costume nuovo, si sia psicoanalizzato e si costringa a osservare gli avvenimenti con la freddezza del chirurgo anziché con l'abbandono dell'artista. E' chiaro che se questi nuovi scrittori — Bowles non è il solo: un altro esempio

è quello di Saul Bellow — non possono rifiutarsi di scrivere sulle sofferenze imposte al mondo dal cinismo e dall'egoismo dominanti, non intendono più soffrire essi stessi per le loro denunce. Sono ancora dei neoromantici, ma si sono stancati delle scottature e delle delusioni: sanno il trucco della psicoanalisi, e hanno un tono leggermente gradasso, come a dire: « A me non la fa nessuno ».

In un modo o nell'altro l'America non dimentica la sua generazione perduta. In fondo l'unico che veramente pare dimenticarsene è Hemingway, che con Fitzgerald e Dos Passos la visse e la cantò. Quest'annata è senza alcun dubbio dominata in America dalla comparsa dell'ultimo libro del grande autore. *The Old Man and Sea*. E' un racconto lungo dove della generazione perduta non resta che la melanconia e la delusione che ne sono stati il tema conduttore: una melanconia e una delusione che non sono elementi negativi di pessimismo ma soltanto sofferenza di un ottimismo continuamente frustrato e continuamente in vita, a fare da fiaccola perenne di poesia. L'avvenimento centrale del racconto, quello di una lotta leale tra un pescatore e un pescespada che si conclude con la sconfitta fisica del pesce e la sconfitta morale del pescatore, è un tema nuovo nella narrativa americana; perchè il pescatore non si limita a sentirsi sconfitto ma quando, vinta la lotta contro il pesce, vede l'avversario ormai inerme attaccato da nemici indegni di lui, rischia la vita per difenderlo. La vera sconfitta del libro non è quella del pesce ma quella del pescatore che non riesce a giustificarne e a difenderne l'uccisione; e questo è chiaro, ma le pagine in cui il pescatore chiede perdono al pesce morto potrebbero quasi riassumere la posizione in cui è venuto a trovarsi il mondo della generazione perduta. Uomini che hanno pagato di persona — a volte, come Fitzgerald, con la vita — l'abolizione di un conformismo soffocante, devono forse essersi sentiti perplessi davanti al cinismo di figli degeneri che della loro lotta hanno colto spesso soltanto gli aspetti più facili e negativi; eppure nel fondo del loro cuore di poeti devono essere rimasti certi di avere agito per il meglio.

Un po' come il pescatore, che nonostante la sconfitta non rinuncia alla lotta e attinge forza e fiducia dal ragazzo al quale fa da maestro.

FERNANDA PIVANO

## LE ARTI FIGURATIVE

Si è ripetuta in Torino la Mostra Pittori d'oggi Francia-Italia, che ha raccolto a pacifico confronto 60 artisti delle due nazioni. Allestita con la sobrietà ariosa che fu tanto apprezzata anche nel '51, ha avuto tale successo che la Città di Lione ha finito per chiederne il trasferimento colà; come poi è avvenuto. Premesso questo, sia lecito anche a chi, come me, ha fatto parte della commissione per gli inviti agli artisti italiani, esprimere il parere che la Mostra del '52 sia stata inferiore a quella del '51; la quale, a giudizio di molti, fu la più bella mostra d'arte contemporanea tenutasi in Italia l'anno scorso. Mentre la scelta francese è parsa più eclettica, forse più aperta, ma alquanto fiacca e discontinua nell'attuazione, la riduzione degli artisti da 50 a 30 per parte, con l'esclusione dei « maestri », aveva consigliato la Commissione italiana a presentare anzitutto, meglio che si potesse, le « nuove forze ». Ma alcune astensioni spiacevoli han reso la rappresentanza italiana più monotona del previsto; e, d'altra parte, nel senso dell'inedito le migliori cartucce eran state sparate l'anno scorso (con Ajmone e Mandelli, relativamente nuovi; e coi nuovissimi Carmassi, Romiti, Vacchi). E' positivo che tutti questi non hanno demeritato quest'anno, mostrando già, a scadenza annuale (una scadenza abbastanza lunga, per il costume artistico corrente), una notevole continuità e serietà di lavoro e di ricerca; ma se questo pare certo, e legittimo per la giovane pittura italiana speranze probabilmente superiori che per quella francese, non va nemmeno taciuto che l'assenza dei maestri ha diminuito, vorrei dire, la « dimensione » della mostra. Quel che dovrebbe costituire ora il nerbo, il fiore della maturità pittorica italiana, francese, europea, sembra intinto invece di generico, di risaputo, d'una sorta di compromesso internazionale; e a Torino non bastavano l'impegno d'un Pignon o d'un Marchand, o la « buona forma » di Moreni, o la tenacia di Vedova, o la lieve ripresa di Afro, a dissipare quell'impressione; e nemmeno l'appartata dignità italiana delle cose migliori di Marcucci, o il tentativo, a vasto respiro, di Morlotti per un ritorno a una tradizione specificamente lombarda, riuscivano a celare l'assenza della grande statura. Si pensa,

se non sarà la generazione dei giovani e giovanissimi a raddrizzare la barca, a quel che sarà il panorama internazionale dell'attuale « generazione di mezzo », quando saranno scomparsi i « maestri ». Non tira aria buona, nel mondo, per la pittura. Sfogliavamo ieri le pagine d'un catalogo (Grande Mostra Internazionale, per inviti, promossa dall'Istituto Carnegie a Pittsburgh, U.S.A.) e ne spirava — fatta pure la debita parte all'assenza del colore — una monotona malinconia, una assenza di timbro; quasi, una mancanza di « responsabilità ». Fenomeni di tutti i tempi, si sa; ma raramente come nel nostro il numero enorme dei praticanti l'arte, la straripante diffusione, in tricromie e riproduzioni, d'una cultura figurativa abbastanza agevolmente apprendibile, e infine l'ondata astrattistica, han dato luogo a un così facile e stancante gergo pittorico internazionale. Altrettanto astrattiva e stanchevole sembra già denunciarsi, d'altra parte, la nuova corrente realistica; dove una dimensione umana apparentemente rinnovata ha tutto il tono, anche nei neofiti di buona fede, della cosa « appresa »; tanto che, nei casi migliori, son diligenza o violenza gelate sul nascere; uniche qualità galleggianti ancora su un impacciato naturalismo che minaccia ogni giorno più di derivare verso il peggior verismo; e si sa che il verismo in pittura costituì nel mondo, dal 1870 al 1910 all'incirca, un gergo altrettanto generico, apprendibile, indiscriminato dell'altro che si lamentava più sopra. Sembra, insomma, gravemente diminuita la possibilità di rintracciare, nell'artista, un uomo che pensi e senta umanamente, nel senso pieno e totale della parola, per un vivo e spontaneo rapporto fra sè e il mondo, da cui nasca una autonoma e schietta capacità di « figurare »; di rintracciare in lui quella che ho chiamato responsabilità o dimensione umana. Alcuni grandi pittori, chi morto da poco, chi già sul declinare della vita, ne sono stati ancora pienamente in possesso; e con patimento e invenzione di idee espressero, nel giro d'una quindicina d'anni (dal 1905 al 1920 circa), tutte le novità sostanziali del nostro secolo, in arte. Dopo, si è lavorato di svolgimento, di rielaborazione, di composizione o di combinazione; e non

è detto che ciò non sia accaduto, felicemente, anche in altri secoli (Giovanni Bellini, o Antonello, o il Roberti non aggiungevano novità sostanziali, nel senso inventivo, all'opera dei grandi maestri della prima metà del '400); ma non pare la sorte del nostro. Si era partiti dalla Mostra di Torino, e ne è nato questo discorso digressivo, e che potrà sembrare imprudente o presuntuoso. Comunque, anche da quella Mostra resta aperta la speranza — ed è già molto — che alcuni giovani possano continuare, in un atto di vita e non di mera ripetizione, una tradizione occidentale che ha dato fino a ieri segni evidenti di grandezza.

\* \* \*

Giovanni Carnovali, il Piccio, ha avuto quest'autunno una doppia celebrazione; prima a Varese, poi (raddoppiato il numero dei dipinti) a Bergamo. La fama dell'ottocentista lombardo, rinverdità sullo scorcio del secolo, non è più venuta meno; confortata via via dalla testimonianza di uomini come Carrà, Cecchi, Soffici. Le due mostre riaprono più decisamente il capitolo; e, mentre la prefazione del Locatelli Milesi per il catalogo bergamasco si attiene a un tono un po' ingenuamente elogiastico («...egli fu al suo tempo un artista che superò ogni altro pittore italiano e non fu certo inferiore ai più celebrati stranieri») e a un'interpretazione regionale e nazionale («Il Carnovali fu un artista lombardo fino alle midolla, un pittore italiano al cento per cento»), quella precedente del Valsecchi, per il catalogo varesino, si mostra così avvertita che sarà bene tenerne per fermi alcuni punti: intanto, la insinuazione che il giovanile viaggio a Roma, 1831, sia un po' da appaiare al «viaggio d'Italia» dei nordici; l'accenno, che meritava svolgimento anche maggiore, alla singolarità della prima forma neoclassica, nel Piccio (un neoclassicismo «dissidente», «... fedele a quella vena tenera e melodica che spira dall'estremo e strenuo settecentismo che pur resiste, sommersa, in qualche parte della pittura italiana del tempo...»); l'indicazione della novità sentimentale, per l'Italia, dei suoi paesaggi fra il 1840 e il '50. Più dubbiosa, a motivare l'ardimento dei più tardi bozzetti del Piccio, la citazione d'una ascendenza internazionale Correggio-Fragonar-Delacroix; tanto da moti-

vare in qualche modo la controposizione d'una ascendenza tutta italiana (Moroni, Appiani, Lotto, Luini, Correggio) da parte del catalogo bergamasco. Ma subito vorremmo citare le savie parole scritte dal Briganti nel 1940: essere «quanto mai erroneo l'ammettere una pura tradizione regionale per un artista, anche se provinciale come il Piccio, vissuto, in gran parte nella prima metà dell'800, immediatamente dopo un movimento di natura internazionale e così ricco di coinvolti e riflessi procedimenti culturali quale fu il Neoclassicismo». Può darsi che il Briganti eccedesse allora nell'indicare fonti, piuttosto, specificamente inglesi alla pittura del Piccio; ma se egli risalì a Raffaello, al Correggio, al Luini, ciò accadde soprattutto perchè un certo gusto internazionale aveva rinverdito quei modelli. Suddito del Regno Lombardo-Veneto, filtrò gli antichi numi alle riedizioni del Mengs, di Angelica Kauffmann, dell'Appiani. E non è detto che al suo correggismo non offrisse uno stimolo quello del Prud'hon; a lui, nato in quella Lombardia ch'era stata per molti anni terra di Napoleone. La sua educazione neoclassica scartava l'austerità di un David, d'un Canova, d'un Ingres, per dipendere piuttosto da un neoclassicismo moderato ed eclettico, elegiaco e sospirato. Quel «vago senso vesperale della luce», quell'«albere ancora timido», frasi appropriate del Valsecchi, mi pare si attagliano, ancor più che a qualità singolari del Piccio, a una temperatura sentimentale ben diffusa in pittura, dal 1780 circa in poi. Come accadde prima, e più altamente nel Turner, dopo il 1840 il Piccio non fece che acuire, in un senso più abbandonato ed intenso, il sentimentalismo di quella corrente vasta e di contorni sfumati; ma restandone figlio. Dopo il '50, poi, che il Delacroix abbia potuto stimolare il «patetico» ardito dei bozzetti del Piccio non ci par molto credibile, nonostante il viaggio a Parigi del '45. Il lombardo rifece più tardi, in tono minore, la strada del grande francese; ma in via personale, e perchè si appoggiò a premesse analoghe. Come al maturarsi del dramma di Delacroix era servita tutta la più appassionata cultura barocca; così pei bozzetti del Piccio, arrischiate, sensuali mitologie per stanze private, servono i ricordi (mai spenti nella cultura del bozzetto neoclassico; si pensi a quelli, tipici, del Giani) del languido Nuvoione, del Bazzani rapido e sfatto, delle telette più furiose dei se-

centisti genovesi. Per questo i suoi bozzetti finiscono per parer quasi sempre dei « pastiches » sulla vecchia maniera e, passato ormai l'anno 1850, restano confinati in un limbo quasi anacronistico; non essendo quasi mai, il loro fraseggiare, intimamente romantico. E i suoi paesaggi precorsero, e probabilmente stimolarono quelli del Fontanesi; ma non è in essi la religione poetica della natura che è nel reggiano. Escluderemo dunque il Piccio dalla pittura viva dell'800? Sarebbe ingiusto, forse anche per le opere di cui s'è detto finora, dignitosamente cresciute sul margine estremo d'una grande civiltà; tanto più per certi ritratti degli anni tardi della sua vita. Egli vi in-

tese, finalmente, i fermenti di verità che andavan crescendo nell'arte del secolo; questi sentimenti, o presentimenti, castigarono la sua vena. L'attento spirito quasi hayeziano di certa sua ritrattistica giovanile rivive su un piano più moderno, più vero, e trema ad un tempo di un'intima, sottile poesia. Il Piccio vi dominava e filtrava l'abbandono romanticheggiante dei bozzetti, che portava piuttosto verso il sentimentalismo strafatto del Cremona; mentre un ritratto giustamente famoso come quello della Carminati Chisoli, di Brera, e altri affini, è la prefazione modesta, serena, delle immagini più trepidanti e solitarie del Ranzoni.

FRANCESCO ARCANGELI

## IL TEATRO

*Continua, sulle nostre scene, l'esibizione dei classici. Pare che nella mancanza, o carenza come dicono adesso le persone pulite, di testi contemporanei, i moderni attori e registi trovino in maggior copia motivi di attualità nelle parole dei poeti del passato: e, se son capaci di rilevare, e riproporre, quei motivi al pubblico, tanto meglio per tutti.*

*Il fuoco è stato aperto all'inizio dell'autunno, nel Festival Teatrale di Venezia, da artisti francesi, tedeschi, e se Dio vuole anche italiani. Per i francesi è apparso, sul palcoscenico della Fenice, l'attesissimo Jean Vilar, con l'ammiratissimo Gérard Philipe. Non si dice affatto che quella sede fosse la più adatta, come quadro e come pubblico, all'arte del Vilar: attore e regista il quale, dal suo diretto maestro Dullin a sua volta discepolo di Copeau, ha appreso soprattutto l'amore della essenzialità, della rinuncia non solo al fasto ma ad ogni allettamento scenografico, del ritorno allo splendido e sovrano isolamento della Parola; e si conoscono i successi, o addirittura i trionfi, che ha riportato tra folle anche se non soprattutto popolari, interpretando a cotesto modo, su un palco nudo, autori di tutti i calibri, classici e moderni. Alla Fenice egli ha rappresentato il Cid: e, anche con quel pubblico inamidato e ingoiellato, ha conseguito ammirabilmente*

*il suo scopo. Prima di tutto, dimostrando che Corneille non è, contro quanto si sente ripetere, un autore libresco, da leggersi, e non da rappresentarsi (se non forse nelle accademiche imbalsamazioni della Comédie-Française). Al contrario, a pochi autori la rappresentazione conviene quanto a lui: è sulla scena che le sfaccettature della sua prodigiosa casistica scoprono, di là dalle convenzioni d'una società secentesca, oh quanto diversa dalla nostra, la sua eterna umanità.*

*Umanità ideale, aspirazione a un mondo eroico: nel Cid, salva la fuggevole apparizione dell'odioso padre di Chimène, tutti i personaggi non fanno che gareggiare in nobiltà. Tragedia ottimistica, esemplare, edificante (e saremmo per dire, se non temessimo d'esser fraintesi, gesuitica); adesso vi hanno scoperto (e dove non li hanno scoperti?) anche i complessi freudiani: nel subcosciente di Chimène, che crede di fare il dover suo invocando con alte strida la condanna capitale dell'uomo adorato e disperatamente desiderato; e ancor più nella figura dell'Infanta la quale, innamorata a sua volta del Cid, « si soddisfa » nobilmente facendo sì che l'eroe, vittorioso sui Mori, vada finalmente a nozze ma con la sua rivale. Vilar ha messo in scena questo dramma di represso e perciò veemente amore rinunciando, come dicevamo, a ogni sussidio esteriore, eccetto lo splendore dei co-*

stumi. Tutti personaggi di grande allure, a tutto tondo, sopra un immutabile fondale nero: voci gradevolmente intonate, netta articolazione, tesori di virile e femminile psicologia via via enunciati nella cornice diamantina dei limpidissimi versi. E pubblico sospeso, come a una novità, agli incredibili e verissimi casi di questo Cid così favolosamente bravo a spacciare in quattro e quattr'otto i suoi nemici personali e le turbe dei Mori, di questa Chimène che insultandolo per cinque atti non fa se non gridargli il proprio amore, di questo saggio Re che tutto vede e prevede e intende e arrangia secondo equità; e via dicendo. Il Re era lo stesso Vilar: augusto e bonario, pieno di comprensione e di impero (il più bravo di tutti). Il Cid era Gérard Philipe: baldi e fulgidissimo, vivente incarnazione d'una giovinezza radiosa, e applaudito soprattutto nel racconto della sua vittoriosa battaglia (ossia là dove, con nostro personale disappunto, egli abbandonò i suoi accenti piani e suavisivi per quelli d'un'enfasi piuttosto retorica). Bene, o benissimo, gli altri, e non per modo di dire; successo non di convenzione, ma schietto.

Confesseremo tuttavia che ai gusti di quel pubblico lì, se non proprio ai nostri, è andato incontro anche più il Woyzeck di Büchner, inscenato dagli attori del Kammerspiele di Monaco nello stesso teatro. Già da un pezzo, sebbene con notevole ritardo, gli italiani hanno appreso chi sia Büchner, e il significato della sua singolarissima personalità, e la validità dell'arte sua, anche come anticipatrice di quello che circa un secolo appresso è stato chiamato l'espressionismo tedesco. Quanto a noi, non siamo riusciti a convincerci che questo suo suggestivo Woyzeck sia più che un geniale abbozzo (ed è veramente un allarmante sintomo dei tempi questo nostro vezzo, di accettare gli abbozzi di grandi e grandissimi artisti d'altre età, come opere compiute e perfette). Qui Büchner, sulla scheletrica traccia di venticinque brevissimi, accennati quadretti, ha suggerito la tragedia d'un minimo eroe: carne vivente al rango della più avvilita animalità, e dei suoi istinti elementari. Woyzeck è un miserabile soldato di mestiere, intento a tirar la carretta, trascinato al sentire i superiori e i borghesi che citano ipocritamente cose a lui inaccessibili quali « la morale » e « la virtù », e che a soddisfare i suoi impulsi più im-

mediati s'è contentato d'unirsi alla prima femmina incontrata per via; salvo ad accopparla come una bestia, il giorno in cui scopre che la barba lucida e i bottoni sfavillanti d'un tamburo maggiore gliel'hanno facilissimamente portata via. L'abbozzo, comunque lo si voglia giudicare dal punto di vista della poesia, è bastato al regista Hans Schweikart del teatro monacense e ai suoi attori; che l'hanno tradotto in concreta realtà scenica, con un'arte incisiva, accesa, prepotente, di supremi effetti. Forse non le è giovato il farle seguire la rappresentazione d'una modernissima commedia d'autore svizzero, Il matrimonio del Signor Mississippi, di Friederich Dürrenmatt; dove, riprendendo e calcando quei procedimenti scenici, e specie i più caricaturali e grotteschi, si è corso il rischio di svelarne la cifra.

A tutto ciò ha tenuto dietro lo spettacolo classico italiano, e cioè La locandiera inscenata da Luchino Visconti. Vituperato dalla stampa locale, esaltato o discusso o respinto dai critici che i giornali d'altre città avevano invitato a Venezia, lo spettacolo è senza dubbio di notevole classe; sarebbe bene che i facili stroncatori tenessero presente che il Visconti è tutto il contrario d'un regista da strapazzo; non è uno da trattarsi col tu. Il Visconti è uno dei pochissimi registi nostri i quali conoscano il teatro, abbiano delle idee, e sappiano tradurle con una coerenza, e insomma con uno stile. Un Goldoni realista, quale egli portando alle estreme conseguenze le affermazioni di tanta critica ha voluto offrircelo in quadri che parevano un compromesso tra un Longhi e un Morandi, non è cosa che possa piacere nemmeno a noi; e di certo Rina Morelli, che avrebbe dovuto essere Mirandolina, e Paolo Stoppa, che avrebbe dovuto essere Forlipopoli, furono in realtà ben diversi da quelli che la nota raffinatezza dell'arte loro ci avrebbe fatto attendere. Ma, lo ripetiamo, così essi come i loro interlocutori agirono sopra un piano ben diverso dal consueto: quello d'un esperimento meditato e rispettabile, anche se fallito.

Fallito, naturalmente, secondo il nostro gusto; ma non per quello del pubblico di Roma, dove lo spettacolo, trasportato ai primi di novembre all'Eliseo, lo ha affollato con una lunga serie di repliche. Meno numerose quelle delle due novità italiane:

Il romanzo dei giovani poveri di C. G. Viola, che poco innanzi la compagnia Ninchi-Villi-Tieri aveva fatto applaudire nello stesso teatro; e L'attesa dell'Angelo di G. Giannini, rappresentata con esito insignificante da Ruggeri al Quirino. La caratteristica vera di questo scorcio autunnale, che viceversa in gergo teatrale si chiama inizio di stagione, è stata nell'accoglimento fatto ad altri spettacoli di buona o ottima classe, quali a memoria d'uomo non se ne erano avuti, contemporaneamente, nella stessa città: Madre Coraggio e i suoi figli di Brecht nel piccolo ma rinnovato Teatro dei Satiri, Dialoghi delle Carmelitane di Bernanos al Teatro delle Arti, e Amleto al Valle.

Del primo ci è stata offerta non tanto una interpretazione ex novo quanto un trasporto di quella originale, dal « Berliner Ensemble ». E vogliamo dire che, rinunciando all'audacia d'offrire una visione sua propria dell'opera ormai famosa, il giovane regista Luciano Lucignani s'è contentato oltre che di ripeterne con fedeltà quasi integrale lo spregiudicato eloquio, di riprodurne la messinscena berlinese il più esattamente possibile. Madre Coraggio, come ormai tutti sanno anche per averne letto almeno la buona versione del Lieser-Fortini, è anch'essa (un po' sulle orme di quel Büchner che citavamo più sopra) la presentazione, in una serie di quadri violentemente schematici, d'una infima, animale-sca, frodata umanità. Nella figura d'una povera vivandiera al seguito di questo o quell'esercito, durante la guerra dei Trent'anni, Brecht ha inciso con tratti d'un'evidenza feroce l'illusione e lo strazio d'una femmina ridotta agli istinti elementari: a un tempo ingenua e furba, interessata e generosa; belluamente riassunta nel solo scopo d'assicurare la fisica esistenza ai suoi tre figli, avuti da tre fra i tanti uomini coi quali s'è andata via via accoppiando; e convinta di non poterlo fare se non vivendo ai margini della guerra, sua sola fonte possibile di nutrimento; della guerra che invece le porta via, uno per uno, tutti e tre quei suoi figli. Affermiamo che quando, nel piccolo e vivido mondo ad essa circostante, la caricatura dei vari tipi, e dei loro discorsi non denuncia gl'intenti troppo sforzatamente programmatici e propagandistici del loro comunista autore, il dramma di Madre Coraggio apparve indub-

biamente genuino: anche in grazia della applaudita esecuzione di Cesarina Gheraldi sua protagonista, e dei suoi bravi compagni, fra i quali tutti va ricordato almeno Sergio Tòfano nella sagoma, grottesca fino all'assurdo, d'un pastore protestante.

Successo, a tutt'oggi, non certo minore quello delle Carmelitane: e, per gli scettici, tanto più stupefacente in quanto il suo argomento, la sua struttura, il suo titolo, non sembravano i meglio atti ad allettare il pubblico che solitamente frequenta i nostri teatri. In verità, come annuncia appunto quel titolo, non si tratta d'un dramma ma di « dialoghi »: pensate un po', fra suore. Era stata una novità di questi ultimi anni assistere ad opere sceniche (La prima legione, Il sacro esperimento...) aventi come eroi tutti o quasi tutti preti (anzi gesuiti): ma in fondo non ci si era troppo meravigliati ascoltando, da costoro, propositi e dibattiti di elevata spiritualità. Ma per commedie affidate a tutte monache, il pensiero dei vecchi spettatori non riusciva a risalire oltre le stralunate consorelle della Suor Beatrice d'un Maeterlinck; o oltre le monachelle ahimè quanto domestiche e piccoloborghesi della Canzone della culla d'un Martinez Sierra. Assistere per tre ore e passa alle dispute che, in un « interno » di esaltata e tuttavia fedele realtà (un monastero del Carmelo), e sopra uno sfondo di catastrofici eventi storici (la Rivoluzione Francese), Bernanos fa svolgere sui temi più augusti e solenni (la paura della Morte, e il trionfo della Grazia che la vince) non è cosa che in teatro capita tutti i giorni. Conveniamo che questo vasto successo è un fenomeno (eccezionale, ma non tanto) atto a confortare l'ottimismo di chi ha sempre sperato e creduto nella possibilità di tirar su anche il pubblico dei giorni nostri, a respirare la rarefatta atmosfera delle cime. Naturalmente bisogna che un invito del genere gli sia proposto con parole di suprema vibrazione: come queste, sovente altissime, di Bernanos. E che a trasmettere un tale messaggio si trovino attori e, in questo caso attrici — ricordiamo Evi Maltagliati la priora mistica, e Ave Ninchi la priora sennata — come queste raffinatamente concertate da Orazio Costa alle Arti.

Ma abbiamo nominato, come ultima fra le novità dell'autunno, l'Amleto di Shakespeare. E diciamo novità a ragion veduta: chè fino ad oggi, sui teatri nostri, l'Amleto

di Shakespeare nella sua integrità, e cioè con tutte le sue scene, e tutti i suoi personaggi, e il loro scoppiante, irrefrenabile, strabocchevole eloquio, non s'era ancora avuto mai. La vasta fatica di presentarne, non già come s'è scritto a torto una interpretazione « moderna »; ma la sua prima trasmissione, almeno intenzionalmente, fedele, non poteva essere intrapresa se non da una umile temerità giovanile, sposata a un perduto amore: come è accaduto a Vittorio Gassmann, regista e protagonista, in strettissima unione con Luigi Squarzina, traduttore e assiduo collaboratore alla regia. Ne è risultato uno spettacolo di essen-

ziale omogeneità: colorita, accesa, avvincente ricreazione d'un mondo, con tutti i suoi personaggi (ne loderemo almeno la Zareschi Regina, il Cavaliere Polonio, il D'Angelo Orazio; ma benissimo fusi e manovrati anche gli altri). E con al centro la individuale, interiore, sofferta, repressa e straripante passione d'Amleto: a cui Vittorio Gassmann ha dato accenti e grida d'una lirica autenticità, quale fino ad oggi non avevamo conosciuto mai, da nessun altro attore. Se n'è accorta anche la folla, che ogni sera gremisce il Valle.

SILVIO D'AMICO

## LA MUSICA

L'autunno nel calendario della musica è come un'appendice della tarda estate che in esso prolunga il suo carattere di stagione particolare: festival dichiarati o vestiti d'altre spoglie, cartelloni speciali sotto l'uno o l'altro titolo iniziano e concludono, tra il settembre e il novembre, la loro breve vita qua e là per l'Italia. Tradizionali sono ormai da considerarsi per questo tempo dell'anno la *Sagra Musicale Umbra* e il *Teatro delle Novità* di Bergamo. E in quanto tali, forti del loro diritto d'anzianità, vogliono anche essere le prime ricordate, nonostante che passare dall'una all'altra equivarrà esattamente al noto saltar di palo in frasca.

Cercando una parentela spirituale alla *Sagra Umbra* non vedremmo di meglio che additare il *Maggio Fiorentino*, specie nelle sue ultime manifestazioni; non per nulla Francesco Siciliani è l'anima dell'una come dell'altra manifestazione. L'intento aristocratico e culturale è il medesimo e si potrebbe anche pensare che Perugia abbia servito a rettificare l'attuale orientamento di Firenze. Non è troppo arrischiato presumere, ad esempio, che la *Didone* di Cavalli e l'*Orfeo* di Haydn non sarebbero apparse sulle scene fiorentine se a Perugia, ogni anno, non si fosse continuato a trarre musiche dai depositi silenziosi delle biblioteche e degli archivi di chiese. Ma per

ora quest'ultima constatazione non ha niente di negativo riguardo alla *Sagra*. E lo vedremo subito.

Nel quadro più ristretto offerto dalla sua ultima edizione, le serate più interessanti, a parte quella inaugurale, sono state la bruckneriana del 29 settembre e la precedente del 23, costituita da musiche del tutto dimenticate del nostro '600. Ma mentre per il concerto dedicato a Bruckner (*IX Sinfonia* e *Te Deum*) fu fattore determinante del successo la magistrale interpretazione con cui Karajan seppe rendere persuasivo o per lo meno intelligibile il misticismo facondo e nubiloso di quell'esponente dell'epilogo del romanticismo austro-tedesco, tinteggiato da Wagner, le cose andarono diversamente per il concerto degli inediti seicenteschi. Senza aver da parlare di capolavoro nè per l'oratorio *Susanna* di Stradella, nè per il *Magnificat* di Bassani, e neppure deprezzare i meriti della direzione di A. Rodzinski, qua furono tuttavia le musiche a giocare il ruolo di primo piano significativamente. Ancora una volta ne uscì confermata la coerenza espressiva di un secolo tuttora troppo parzialmente considerato. Che difatti di più schiettamente barocco, alla maniera capriciosa, disordinata eppur balenante d'avventuroso genio della personalità stradelliana? E la saldezza costruttiva del *Magnificat*

di G. B. Bassani, risuscitando la figura di un compositore già esaltato al suo tempo, parlò di quella religiosità sui generis, restituita al dogma e al formalismo ma con dei « raptus » lirici improvvisi come slanci di fede che si respirano nell'ombra delle grandi chiese dell'epoca, massicce e ad un tempo anelanti all'estasi.

Quanto al resto del cartellone, compiendosi con i due *Requiem* di Berlioz e di Brahms, e una sola serata di musica contemporanea, con le prime assolute della *Danza di Salomè* di Roberto Lupi: reinterpretata arcaicamente come sacra rappresentazione umbra del '300, e del *II Concerto Sacro* di Sandro Fuga, fu ancora l'800 a farsi la parte del leone e l'arte contemporanea a figurare da ospite d'obbligo. Essendo ormai regola, almeno da noi eterno paese del passato, che quando si tratti di dover restringere un programma sia sempre questa a pagarne le spese. Ma c'è ancora da ricordare la manifestazione inaugurale la quale si è tenuta per ultima applicando la massima del « dulcis in fundo ». Non sappiamo se l'idea di ricorrere a testi poetici e musicali umbri del Medioevo per farne materia di una rappresentazione poetico-coreografico-musicale nacque prima nella mente di Siciliani o in quella di Valentino Bucchi o contemporaneamente in entrambi. Fatto sta che dalla collaborazione dei suddetti, cui s'aggiunse buon terzo il coreografo Leonida Massine, si concretò in brevissimo tempo questo singolare spettacolo dal titolo *Laudes Evangelii*, che nella realizzazione doveva perdere del tutto ogni sospetto di estetismo che avesse fatto sorgere il suo sottotitolo di « mistero coreografico ». Disgraziatamente chi scrive non poté assistere alle sue rappresentazioni, ma tutta la stampa e gli umori abitualmente più opposti non le hanno lesinato le lodi con un accento di convinzione ancora più raro. Ben venga quindi anche l'altra idea che s'è sentita ventilare: quella cioè di farne lo spettacolo permanente della Sagra, una sorta della *Leggenda d'Ognuno* a Salisburgo e della *Passione* di Oberammergau. Chè far parte nell'arte anche a un interesse turistico non è davvero un principio da condannare, specie da noi dove tentativi del genere son sempre caduti nel folclore o nel basso spettacolismo. E niente può rispondere meglio agli incanti della terra umbra di una creazione artistica del genere.

Ma ora, seguendo l'andazzo delle vecchie favole, è giunto il tempo di fare un passo in sù per recarci in quel di Bergamo dove da più di una decina d'anni, sia pure con qualche forzata vacanza, il Teatro Donizetti muta il suo nome per aprire le braccia, durante il primo autunno, al *Teatro delle novità*, ossia a una stagione costituita unicamente di prime operistiche italiane. Bindo Missiroli è il responsabile di questa istituzione, un cordiale, sorridente, gentilissimo bergamasco, non sappiamo se per nascita o per elezione, il quale ha al suo attivo oltre alla capacità d'organizzatore, la fede a lettera maiuscola con cui è riuscito a mandare avanti un'impresa simile. Che è impresa meritoria davvero quando si pensi alla fame di teatri di cui soffrono i compositori d'oggi. E il circolo è vizioso, giacchè non si riuscirà di certo a vivificare il teatro in musica, comunque lo si voglia, mediante l'attuale sistema a contagocce con cui si amministrano le novità sulle maggiori scene.

Ma sempre per le condizioni odierne la formula e la sostanza che caratterizza la creatura di Missiroli si espongono fatalmente agli slittamenti qualitativi. In tempi di magra generale, specie rispetto alla produzione d'opere, sarebbe miracoloso che dovendo esibire ogni anno quattro o cinque novità, un buon terzo non fosse appannaggio dei mediocri, degli illusi o di coloro che, anche buon musicisti, non andranno più oltre sulle scene di un tentativo d'assaggio. Siamo insomma a un bilancio scontato in precedenza, salvo a lasciare un margine d'utili che Missiroli ha quasi sempre avuto la fortuna di colmare con la dignità artistica dei lavori migliori e talvolta con qualche asso nella manica, come avvenne l'anno scorso per *L'elogio della dolcezza* che rivelò il giovane Vieri Tosatti. Non così è avvenuto quest'anno. La serie degli spettacoli s'è svolta tra un pigro cader di foglie morte, e foglie che cadevano dai rami più rinsecchiti del melodramma nostrano del primo '900. Tant'è per intenderci da quei virgultelli senza linfa che pullularono fin d'allora sul tronco della cosiddetta scuola verista, senza un'ombra di vitalità che non fosse stata succhiata dal sangue di Mascagni e di Puccini. Ciò che è riuscito assai triste, oltre che a sentirsi, a meditarsi. Appena che si reagisca agli eccessi razionalistici, che si scrosti l'ermetismo di un'arte troppo elaborata intellettualmente e frigi-

damente, la banalità e la sciatteria sono dunque così pronte a tornar fuori pretendendo di gabellarci la schiettezza di cuore e il bel sentire umano come lasciapassare?

Infine l'ultima tappa di questa cronaca ci conduce a Roma per riferire del nuovo gruppo di spettacoli allestiti dall'ottobre al novembre delle due iniziative affini del *Piccolo teatro comico* (al Teatro delle Arti) e del *Piccolo teatro d'opera da camera* (al Quirino), che avevano entrambe esordito nella primavera scorsa. Ampliati i rispettivi programmi, le due organizzazioni hanno anche meglio differenziato i loro intenti attraverso la scelta del proprio repertorio. Così la prima il comico se l'è andata a cercare nell'800 attingendo da Donizetti e dal Rossini minore. Mentre la seconda, per aver continuato ad attenersi al senso dimensionale piuttosto che storico dell'opera da camera, ha orientato la sua scelta di preferenza lungo il secolo XVIII con un'unica puntata nel precedente rappresentata dalla ripresa del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi e due sconfinamenti nella produzione contemporanea attraverso *Il telefono* di Menotti e *Pierino e il lupo* di Prokofieff. Dal che s'è venuto ad accentuare anche una diversità di carattere. Un'atmosfera bonaria, diciam pure confidenziale nella sala delle Arti, nient'affatto disdicevole — a mantenerla nei giusti limiti riguardo alle esigenze artistiche

— per quei cordialissimi divertimenti dei nostri avi. Un'intenzione di raffinatezza ambiziosa per gli spettacoli del Quirino, tratto questo più pericoloso, ch'è avendo l'iniziativa un seguito non vorremmo vederla sviare dietro i soliti miraggi della manifestazione d'eccezione.

L'eccezione, val la pena di ripeterlo, la piccola scena lirica la porta già in sé e ricca di lieviti, specie in una vita operistica come quella italiana, organizzata ormai solo in base ai grandi teatri e troppo spesso sonnecchiante in essi. Quanto poi al mordente, per tentativi del genere non potrà che venire dal risuscitare il successo, il successo controllabile al botteghino — come l'andava a riscontrare Verdi — mediante l'interesse effettivo, attuale, dei lavori presentati sulle scene.

Ma c'è da sperare che un insegnamento cosiffatto l'esperienza del Quirino l'abbia già fornita. Dal confronto con le operine settecentesche, nonostante portassero i nomi tuttora gloriosi o già celebri di Alessandro Scarlatti, Paisiello, Pergolesi e Rinaldo di Capua, a uscire vittoriosi sono stati *Pierino e il lupo* e soprattutto *Il telefono*, ravvivando i propri colori da quel che di stucchevole che provocò il troppo insistere sulle grazie un po' stinte e di difficile restauro di un tempo che fu.

EMILIA ZANETTI

## L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

*Mi sono stati proposti due gustosi problemi bibliografici, i quali, per un verso o per l'altro, mi verrebbe voglia di accomunare sotto il titolo di: Gialli in biblioteca, assumendomi la parte del poliziotto, più o meno dilettante.*

*Ma ecco di che cosa si tratta.*

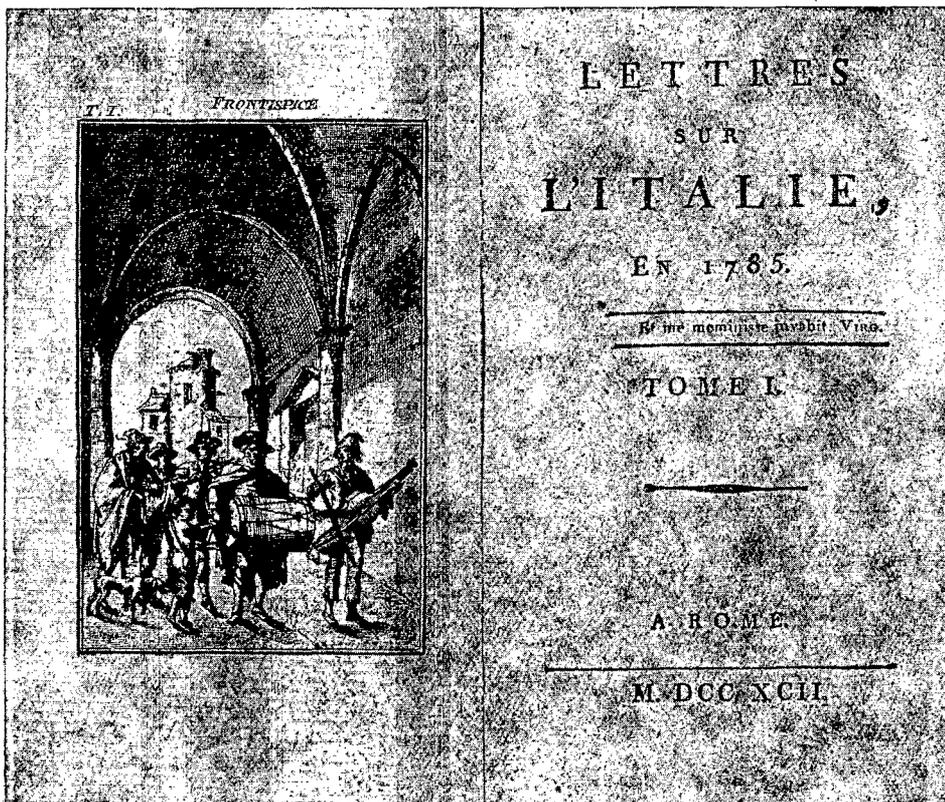
*Il primo quesito è stato proposto da un signore, che ha in casa tre piccoli libri ai quali mancano delle pagine; proprio quelle maledette pagine che, secondo lui, dovrebbero svelargli il nome dell'autore: chi era costui?, si chiede. E messosi davanti a me come parte lesa, pronta a fornire tutti gli indizi atti a favorire la scoperta del colpevole, mi racconta tutto quello che sa, con l'acume di chi ha assistito al mi-*

*sfatto con gli occhi bene aperti e con fredda attenzione.*

*Il titolo dice: Lettres sur l'Italie en 1785, i tre volumetti portano l'indicazione di Roma e la data del 1792.*

*L'autore parte da Avignone, va a Genova, Lucca, Pisa, Firenze, Roma; per finire a Napoli e, di ogni città, descrive le bellezze, appunta gli usi e i costumi.*

*Gli indizi sono già parecchi e non trascurabili; ma c'è qualche precisazione biografica, nella narrazione, e, particolarmente, una specie di stato di famiglia, dal quale si rileva come l'autore avesse moglie e parecchi figli, di cui precisa i nomi: Emanuele, Augusto, Carlo, Fanny, Adele, Adriano, Eleonora.*



A questo punto il signore interrogante si preoccupa ch'io possa cadere in un tranello e che finisca col farci una cattiva figura e mi dice: attento, amico, a non fare confusione con l'abate J. J. Barthélemy, perchè quello, di mogli e di figli non ne ha mai avuti.

Stia tranquillo, gli rispondo io, che non ci sarei cascato: quando uno, come ha scritto Sainte-Croix, piglia una cotta tale che « quarant'anni d'affezione pura come la virtù non affievolirono l'impressione che sopra di lui fatto avevano le rare e commoventi doti di questa rispettabile amica », che era poi la duchessa di Choiseul; un tipo simile, dicevo, certi pericoli non li corre.

Ma torniamo alla nostra inchiesta e incominciamo col dire che quel « Rome », che si legge sul frontespizio, non mi persuade affatto e, partendo dal presupposto che questa indicazione sia falsa, col mio sistema infallibile, che non posso svelare per ragioni professionali, arrivo alla conclusione che il colpevole debba essere un

certo Charles-Marguerite-Jean-Baptiste-Mercier Dupaty, nato a La Rochelle nel 1744, e morto a Parigi il 17 settembre 1788, letterato, penalista e pregiudicato.

Fu avvocato generale presso il Parlamento di Bordeaux, ciò che non gli impedì di finire in galera, nel Castello di Pierre-Encise a Lione, per l'imprudente calore di certi suoi scritti sulla questione delle corti sovrane. Ma, mutati i tempi e le opinioni, ritornò al parlamento, come presidente à mortier, che sarebbe poi il presidente della corte di giustizia.

Fu un uomo di generosissimi impulsi e rimase celebre una sua memoria, la cui commovente eloquenza riuscì a strappare alla morte tre disgraziati ingiustamente condannati alla ruota. Scrisse alcune opere di carattere giuridico, pubblicò dei discorsi accademici e, ultima opera sua, le *Lettres sur l'Italie*, apparse la prima volta a Parigi, e già con la falsa data di Rome, nell'ultimo anno di sua vita e furono ristampate poi moltissime volte.

Queste lettere sono ritenute l'opera sua più brillante, benchè il severissimo La Harpe, abbia voluto restringerne l'interesse alle disquisizioni di carattere legislativo, che il Dupaty non aveva potuto far a meno di inserirvi. E anche su queste ha trovato modo di dire che sono un miscuglio di buon senso e di falso spirito.

Mi dimenticavo di aggiungere che il Dupaty era amico di Voltaire e che a quest'ultimo si attribuisce — se non è vera è bene inventata — un aneddoto notissimo: quando a Voltaire parlavano di Dupaty come letterato, egli ne lodava il talento giuridico e quando ne elogiavano le alte doti di magistrato, ne esaltava le ottime disposizioni letterarie. Dice: dagli amici mi guardi Iddio!

Fu ottimo sposo e ottimo padre e, anche di questo, ho trovato le prove: non so come siano finite le femmine, ma amo immaginarle ottime mogli e ottime madri. I figli maschi fecero certamente onore al buon nome che portavano: Carlo, il maggiore fu membro della Legion d'Onore e dell'Institut, per la classe delle arti; sulle orme del padre, era entrato, giovanissimo, nella magistratura; ma seguendo, poi, la sua grande disposizione, si dedicò alla scultura, raggiungendo ragguardevole fama.

Il secondogenito, Emanuele, dopo aver servito per qualche tempo la marina, si dedicò alla letteratura e, particolarmente, al teatro, ottenendo notevoli successi, con una lunga serie di commedie e di vaudevilles, pieni di spirito e di grazia.

L'ultimo figlio, Adriano, entrò anch'egli nella magistratura, distinguendosi per le sue doti di cultura e di integrità e fu presidente della Corte Reale di Parigi.

\* \* \*

Il secondo problema mi vien posto da una signora che possiede una Bibbia, mutila in più parti, e vorrebbe sapere di quale edizione si tratta.

Della Bibbia furono pubblicate infinite edizioni e di ciascuna fu dato un numero incontrollabile di ristampe, le cui caratteristiche differenziali si riducono, quasi sempre, al semplice anno di stampa; su questo esemplare, mancante del frontespizio, non avrei potuto fare anche la più lontana supposizione, se non mi avesse soccorso la dicitura posta sulla costola della rilegatura: sulla prima riga si legge « Bibbia » e, su

questo, non vi può essere nessun dubbio; sulla seconda è scritto « Vatab » e la parola può essere completata in Vatable; la terza ha un H, un G e un L, facilmente precisabili nelle iniziali delle tre lingue nelle quali è dato il testo: ebraica, greca e latina; finalmente l'ultima, con quel « Tom. 2 », non lascia dubbi sull'incompletezza dell'esemplare, che manca, evidentemente, del primo tomo.

Facciamo un passo indietro e vediamo che cosa si può cavare da quel Vatable.

Francesco Vatable o Vatablé, nacque sul finire del '400 a Gamache, nella diocesi di Amiens, e morì il 16 marzo 1547. Fu parroco di Bramet nel Valois, poi professore di lingua ebraica a Parigi, nel collegio reale fondato da Francesco I, e, in tale funzione, si acquistò il titolo di restauratore dello studio della lingua ebraica in Francia.

Dotato di una enorme erudizione e di una eccezionale facondia fu celebre per le sue lezioni, frequentatissime, durante le quali, si dice che gli scolari raccogliessero amorosamente le note all'Antico Testamento; quelle pubblicate originariamente da Roberto Stefano nel 1545 e, in seguito, moltissime altre volte. Effettivamente tali note, piene di citazioni da autori calvinisti, si crede fossero fornite allo stampatore francese dai Riformati di Zurigo, coi quali era in stretti rapporti, e qualcuno afferma ch'egli abbia usato il nome del Vatable per accaparrarsi le simpatie dei teologi parigini ai quali era invisio; ma la facoltà teologica lo condannò ugualmente.

Posto questo, fra le edizioni che corrispondo a quella descritta, per la coincidenza di altri dati, la più vicina è quella stampata ad Heidelberg da Gerolamo Commelino, nel 1586, con l'indicazione editoriale: Ex Officina Sanctandreana.

Questa edizione trilingue, contiene, oltre le note del Vatable, la versione di Sante Pagnini, apparsa per la prima volta a Lione nel 1528 e, poi, in moltissime ristampe.

Sante Pagnini, religioso domenicano e dotto orientalista, nacque a Lucca intorno al 1470 e morì a Lione il 24 agosto del 1541. Allievo del Savonarola e dei più illustri studiosi delle lingue orientali, dedicò oltre trent'anni alla sua traduzione della Bibbia, intrapresa con l'approvazione di Leone X, che avrebbe dovuto pubblicarla a sue spese, se non fosse premorto al compimento dell'opera.

MARINO PARENTI

# NOTIZIE DELLA RADIO

La novità più grossa che la Rai ha annunciato in questo principio d'anno è l'avvento della televisione. Entro il '53 infatti saranno pronti gli impianti che assicureranno la ricezione delle trasmissioni nelle zone più popolate dell'Italia settentrionale e centrale; così, intensificati i programmi sperimentali, si passerà al servizio regolare.

Possiamo già cominciare a domandarci quale influenza avrà la diffusione della televisione nel nostro Paese come elemento, certo non ignorabile, del costume. In America si sono avuti fenomeni sconcertanti, ancora difficilmente valutabili nelle loro conseguenze morali: milioni di famiglie asseragliate la sera nelle case assorbono avidamente dal piccolo schermo i gesti e le parole dei nuovi divi; un enorme potere di suggestione è impiegato senza riguardi e, naturalmente, raggiunge con forza maggiore gli spiriti più indifesi; assistiamo ad accessi di conformismo, a nuove forme di livellamento dei gusti e delle opinioni. Si è detto perfino che la vera vincitrice delle ultime elezioni presidenziali sia stata la televisione, che ha fatto pendere la bilancia a vantaggio del candidato che meglio ha saputo servirsi del suo potere pubblicitario.

E' troppo presto ancora per trarre delle conclusioni esatte e per avere la giusta prospettiva. Comunque sia, crediamo che dai fenomeni americani si possano dedurre ben pochi indizi validi per prevedere quello che accadrà in Italia. Non è propriamente qui che l'iperbole ha eletto il suo dominio, che il fanatismo ha preso cittadinanza, che la foga delle novità ha mai assunto caratteri ossessivi. Conviene piuttosto attenersi ai dati che ci vengono dagli altri paesi europei, come la Francia e l'Inghilterra, dove la televisione funziona anche da tempo.

Nel vecchio mondo l'ambiente è meno agitato e meno sensazionale, il pubblico non è stato investito da un gigantesco apparato industriale-pubblicitario e la sua stessa minore capacità d'acquisto lo difende dal crearsi quei subitanei bisogni collettivi, specialità di questi tempi, che creano delle vere e proprie rivoluzioni del costume. Non si è avuta, dunque, una diffusione fulminea della televisione, bensì uno sviluppo graduale e perciò un successo che ha avuto il tempo di maturare e profilarsi senza effetti pirotecnici.

Quando poi i programmi rimangono strettamente fedeli, come devono, ai loro logici obiettivi — spettacolo, informazione, cultura — è molto difficile che dal prodigioso giocattolo abbiano origine, sia pure come fatti marginali, fenomeni di aberrazione. In Italia sarà lo stesso, ma avremo avuto il vantaggio di una preparazione accurata e di una esperienza approfondita.

Tra poco comincerà ad entrare nelle case un apparecchio di più, e dovremo ingegnarcisi a trovargli il posto. Finiremo con l'avere tutto in casa, tutto pronto, facile, condensato; ma un giorno ci accadrà pure di scoprire che l'alternarsi della luce e delle tenebre, la nascita e il tramonto del sole, il paesaggio delle varie stagioni, visti « dal vero », sono spettacoli fuori del comune.

\*\*\*

E i programmi radiofonici? Questo primo trimestre dell'anno è particolarmente ricco di iniziative e presenta un buon numero di novità musicali e drammatiche. Nella stagione sinfonica pubblica, che si svolge nel nuovo auditorio di Torino per il Programma Nazionale, vengono trasmessi in prima esecuzione il *Concerto per due pianoforti e orchestra* di Vittorio Rieti, il *Concerto lirico quasi una fantasia* di Mario Zafred, la *Prima sinfonia in mi bemolle maggiore* di Borodin, *Figlio del nostro tempo* oratorio per soli coro e orchestra di Tippet. Ma anche nella serie dei concerti sinfonici che si svolgono nell'auditorium del Foro Italico a Roma per la Stagione pubblica del Terzo Programma vengono presentate musiche di prima esecuzione: la *Terza sinfonia* di Ives, la *Hérodiade* di Hindemith, *Maximes sur cartes illustrées* di Berg, il *Secondo concerto grosso* di Bloch e il *Poemetto per viole e orchestra* di Guerrini. Nel campo della lirica segnaliamo la trasmissione di alcune opere di rara esecuzione come la *Turandot* di Busoni, *Giannina e Bernardino* di Cimarosa, *l'Incantesimo* di Montemezzi, *La dama di Picche* di Ciaikowsky, *Il castello di Barbablù* di Bartok, *La morte di Danton* di Haydn e inoltre un'opera nuova di Malipiero, scritta per la radio: *Il figliuol prodigo*, cinque scene ispirate dalla lettura

della «Cena» e della «Passione» di Pierozzo Castellano Castellani. Tra le opere che vengono riprese dai principali teatri lirici italiani figurano altre novità assolute o prime esecuzioni in Italia. Ma la realizzazione più importante che la Radio prepara per le sue trasmissioni liriche è la *Tetralogia* di Riccardo Wagner nell'edizione originale tedesca, sotto la direzione di Wilhelm Furtwaengler.

Anche nelle trasmissioni drammatiche figurano parecchie novità. Anzitutto alcune anteprime radiofoniche di commedie che saranno successivamente presentate nei teatri di prosa italiani, e precisamente *Come un ladro di notte* di Enrico Bassano, *La scuola dei padri* di Stefano Pirandello e *Il ratto di Proserpina* di Rosso di San Secondo. Vi è poi un nutrito elenco di radio-commedie e radiodrammi nuovi: *Una donna uccisa per deduzione* di Carlo Fruttero, *L'onda* di Dante Raiteri, *La sconfitta del mercante* di Ronco e Chiusano, *Il nonno delle colline* di Ugo Ronfani, *Il ladro* di Alfio Valdarnini, *Musica celeste* di Herz e Goldschmidt, *Ombre sull'Atlantide* di De Vries e Mengelberg, *Tre uomini a cavallo* di Abbott e Holm e, infine, *In quest'ora può farsi notte* di Jean Lescure, ispirato a una novella di Matteo Bandello, presentato e tradotto da Giuseppe Ungaretti. Nei grandi spettacoli di prosa e di musica allestiti ogni trimestre dal Programma Nazionale, dopo la realizzazione de *La Tempesta*, sono previsti *L'Arlesiana* di Daudet con le musiche di Bizet, *la Medea* di Euripide con le musiche di Ghedini e il *Peer Gynt* di Ibsen con le musiche di Grieg.

\* \* \*

Nello scorrere gli schemi dei programmi troviamo, oltre alle opere nuove, o nuove per il pubblico italiano, una quantità di iniziative e di rubriche informative, culturali o di puro divertimento che prendono il posto di altre ormai sfruttate e che rispondono alle esigenze più diverse.

Perfezionare la messa a punto, il rendimento artistico delle iniziative è lo scopo cui mirano principalmente gli uomini della Radio, ora che la fisionomia dei singoli

programmi è bene individuata. La qualità delle trasmissioni può essere sempre oggetto di critiche e il risultato delle cure dedicate al loro miglioramento può essere variamente giudicato; ma è molto difficile, crediamo, trovar da ridire sulla completezza, sulla varietà, sulla successione dei programmi. Gli appunti di questo genere possono dipendere solo da un ascolto frammentario o casuale. Se immaginiamo un ascoltatore, l'Ascoltatore Totale, che abbia la facoltà di triplicarsi, di impiegare cioè contemporaneamente fino a tre apparecchi radio e altrettante paia d'orecchie per seguire tutte le trasmissioni delle ventiquattro ore, possiamo essere certi che la sua ansia di conoscenza e di svago troverà abbondanti soddisfazioni. Il problema per il comune abbonato è piuttosto quello della scelta.

L'innovazione già avviata che ha raccolto maggiori consensi è quella del *Giornale del Terzo*: mezz'ora di note e corrispondenze sui fatti del giorno, suddivise idealmente in tre pagine di cui la prima è dedicata alla situazione politica nazionale e internazionale, la seconda ai servizi e corrispondenze dall'estero su avvenimenti d'attualità e la terza alle segnalazioni specifiche sull'attività artistica, scientifica, sociale, ecc. Abbiamo così il tipo di radiogiornale che ancora mancava, che lascia ai notiziari degli altri programmi la nuda informazione e la cronaca, per assumere un carattere orientativo e di commento e, inoltre, per dar conto di tutte quelle manifestazioni e iniziative che interessano un pubblico particolare e che, per l'innanzi, erano inserite in modo troppo discontinuo in altre rubriche.

Sempre restando in tema di novità diremo, per chiudere, che è imminente il verdetto della giuria del *Concorso per lavori radiofonici*, bandito dalla Rai. Sono arrivati un migliaio di copioni, in cifra tonda. Un bel successo, e un lavoro colossale da sbrigare perchè l'esame è quanto mai scrupoloso. Quali saranno i risultati? Miracoli non c'è da aspettarsene, ma è ormai lecito dire che i futuri programmi potranno contare su una preziosa riserva di quelle rare cose che sono i buoni drammi radiofonici.

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

# CASA EDITRICE G. D'ANNA

*Messina - Firenze*

## BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

*Prossimamente usciranno:*

XXXVII

FRANCESCO BIONDOLILLO

### STUDIO SUL LEOPARDI

Questo studio prosegue ed elabora in una visione unitaria quanto l'A. ha precedentemente pubblicato sul Leopardi sia nei riguardi della sua poetica (nella *Cultura neolatina* del 1941), e sia nei riguardi della sua poesia (nel *Commento ai Canti* pubblicato nel 1942 dal Vallecchi). Il Leopardi, portato — secondo l'A. — dalla filologia ad approfondire e ad elaborare un concetto della poesia ch'è trasfigurazione del senso idillico della natura, nonchè nostalgia della vita ingenua dell'antichità e della giovinezza dell'umano sentire, attuò quel concetto nei *Canti* in visioni palpitanti di trepida commozione, e in richiami accorati della propria vita giovanile. Anche quando egli gravò il suo senso della vita e della poesia con una filosofia naturalistica ed epicurea e stoica, pertinacemente seguita, trovò modo — sia pure in brevi momenti — di non soffocare o sopprimere questa sua singolare disposizione a celebrare la dolcezza del trasfigurare magicamente la realtà. Allo studio, diviso in tre parti, segue una nota bibliografica di sapor polemico.

XXXVIII

SALVATORE FRANCESCO ROMANO

### MOMENTI DEL RISORGIMENTO IN SICILIA

Dopo aver mostrato la necessità di impostare la ricerca sul carattere della classe dirigente del Risorgimento in Sicilia, ampliandola allo studio delle particolarità di sviluppo dei rapporti fra le classi, dominanti e subalterne, nell'isola nei secoli precedenti, l'A. passa a tratteggiare sotto una luce particolare, in questo quadro, due fra i momenti più drammatici della storia della regione nel Risorgimento: il 1848 e il 1860. All'ampliamento di visione, che riceve da quella impostazione la ricerca storiografica, corrisponde, nei saggi che seguono, la ricchezza e novità di motivi di cui si avvantaggia il racconto degli avvenimenti, specie nelle pagine che toccano dei sentimenti e delle aspirazioni delle masse popolari dell'isola, in particolar modo dei contadini, i cui movimenti ricevono qui insolita luce, anche sulla base di nuove ricerche documentarie.

XXXIX

FRANCESCO FORMIGARI

### FANTASIA DELLA SICILIA

Un itinerario attraverso la Sicilia, dalla città preistorica di Pantalica ai templi di Selinunte e d'Agrigento, alla Siracusa del teatro e degli ipogei, ai monumenti di Palermo. Cose viste in occasione di viaggi ed in termini di diretta constatazione e insieme, di incontro in incontro, ripensate e legate, tra l'antico e il vivente, nella « fantasia » con cui l'isola ha interpretato ed elaborato nel tempo tanti e così diversi influssi di civiltà e d'arte.

---

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

# 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

# AMOR DI LIBRO

RASSEGNA DI BIBLIOGRAFIA E DI ERUDIZIONE

DIRETTA DA  
MARINO PARENTI



Direzione e Amministrazione: SANSONI ANTIQUARIATO

VIA RICASOLI, 44 - FIRENZE

4 fascicoli trimestrali di 64 pagine ciascuno,  
su varie carte, con molte incisioni in nero e a colori

UN NUMERO L. 800 (ESTERO L. 1200)

ABBONAMENTO PER IL 1953 L. 3000 (ESTERO L. 4500)

NUOVISSIMA PUBBLICAZIONE D'ARTE

**GLI STRUMENTI MUSICALI  
NEI DIPINTI  
DELLA GALLERIA  
DEGLI UFFIZI**

A CURA DI MARZIANO BERNARDI  
E ANDREA DELLA CORTE

UN CRITICO D'ARTE E UN MUSICOLOGO  
ESAMINANO UN GRUPPO DI OPERE DEGLI  
UFFIZI, SIGNIFICATIVE SIA PER IL CULTORE  
DI PITTURA CHE PER QUELLO DI MUSICA

\*

EDIZIONE NUMERATA DI GRAN LUSSO CON 59  
ILLUSTRAZIONI, DELLE QUALI TRE A COLORI

Prezzo L. 5000



*Particolare dal quadro  
Madonna in trono  
di Hans Memling*

---

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.

# I QUADERNI DELLA RADIO

*Segnaliamo in questa collana le seguenti pubblicazioni:*

## V GIUOCHI E SPORTS

Notissimi letterati italiani confessano le loro preferenze per le più svariate forme di svago: interpretazioni garbate e curiose, espresse nel linguaggio dell'arte. (Illustrazioni di Mino Maccari) L. 250

## XI CONFESSIONI DI SCRITTORI

Poeti, narratori e critici rivelano delusioni e speranze, orientamenti e preferenze . . . . . L. 300

## XIII INCHIESTA SUL NEOREALISMO

a cura di CARLO BO

Il movimento artistico più discusso del nostro tempo, visto nei suoi aspetti da scrittori e critici. Un documento di viva attualità . . . . . L. 350

## XVII MEZZO SECOLO

(VITA, PENSIERO E ARTE)

Lettere, filosofia, storia, arti e moralità nella prima metà del Novecento . . . . . L. 300

## XX ARTI E MESTIERI

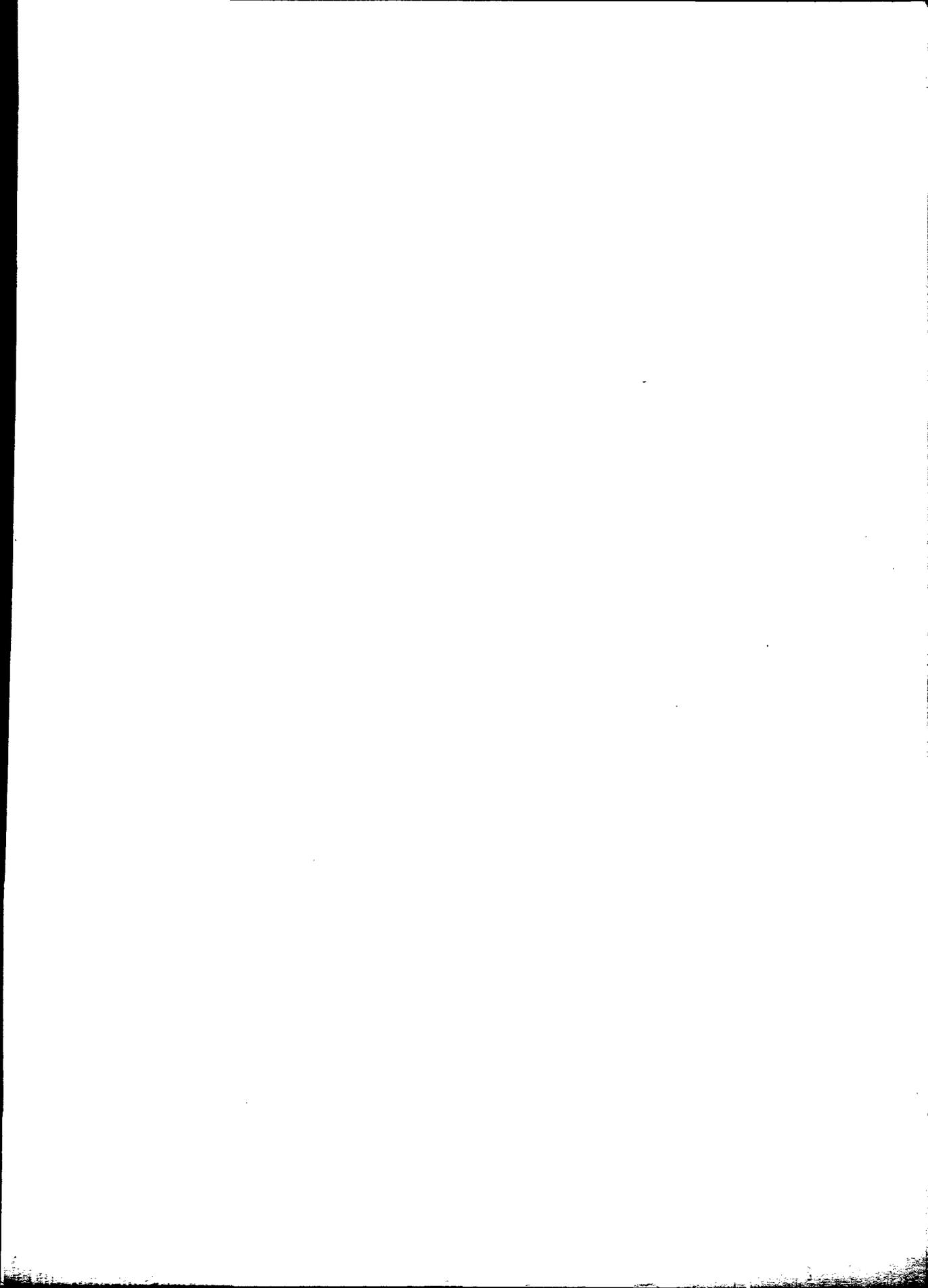
Quattordici conversazioni di notissimi letterati italiani. Il lavoro, nei suoi lati più poetici, riposti e sconosciuti, illustrato con senso di profonda comprensione e di calda, umana simpatia. L. 250

## XXIV LA LAGRIMA DEL DIAVOLO IL VOLTO DELLA VIOLENZA

I due capolavori radiofonici vincitori del «Prix Italia 1951» L. 400

---

*Questi volumi sono in vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi a:  
EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale, 21 - Torino, che contro invio degli importi  
suindicati, spedisce i volumi franco di altre spese. I versamenti possono essere effettuati sul  
conto corrente postale n. 2/37800*



Prezzo L. 500