

L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti



Anno II - Numero 1 - Gennaio-Marzo 1953

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

Anno II - Numero 1 - Gennaio-Marzo 1953

ARDENGO SOFFICI, CARLO BETOCCHI, LUIGI BARTOLINI: <i>Le stagioni dell'Approdo</i>	pag. 3
EUGENIO GARIN: <i>Di alcuni aspetti del pensiero crociano</i>	» 10
RICCARDO BACCHELLI: <i>In San Clemente a Roma</i>	» 25
EMILIO CECCHI: <i>Lettura di De Quincey</i>	» 30
DIEGO VALERI: <i>Ricordo di Pietro Pancrazi</i>	» 36
GIUSEPPE UNGARETTI: <i>Vecchi fogli</i>	» 38
MARIO LUZI: <i>Sulla riva</i>	» 47
FRANCO ANTONICELLI, FELICE CASORATI, MASSIMO MILA, ITALO CALVINO: <i>Ritratto di Torino</i>	» 48
ROBERTO LONGHI: <i>Ricordo dei Manieristi</i>	» 55
ALESSANDRO PARRONCHI: <i>Scritti d'arte di Diego Martelli</i>	» 60
ANNA MARIA CHIAVACCI: <i>Su nave leggera</i>	» 65
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Il primo Ortis</i>	» 66
GIULIO CATTANEO: <i>Il comico involontario nella « Vita » di Benvenuto Cellini</i>	» 69
GIUSEPPE DE ROBERTIS, NICOLA LISI, MARGHERITA GUIDACCI: <i>I Paesi dell'Approdo</i>	» 76

NOTE E RASSEGNE: VITTORIO SERENI, GIACINTO SPAGNOLETTI: *Rassegna di poesia* - GENO PAMPALONI: *Romanzi e racconti italiani* - LANFRANCO CARETTI: *Critica e filologia* - MARIA LUISA SPAZIANI, LUIGI PARIGI, ANGIOLA MARIA BONISCONTI, PIERO PUCCI, M. L., A. S.: *L'indicatore librario - Libri ricevuti* - CARLO BO: *Letteratura francese* - A. M. RIPELLINO: *Letteratura russa* - FRANCESCO ARGANGELI: *Le arti figurative* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - EMILIA ZANNETTI: *La musica* - CARLO MARINELLI: *Dischi* - ANNA BANTI: *Cinema-Televisione* - MARINO PARENTI: *L'approdo dei bibliofili* - G. B. BERNARDI: *Notizie della Radio.*

Illustrazioni e disegni di BARTOLINI, MARCUCCI e GENTILINI - Tavole da: BACCHELLI, BASCHENIS, DEGAS e REMBRANDT.

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

Le Stagioni dell'Approdo

ARDENGO SOFFICI

Il Cuculo

Fanciullo, nel mio Valdarno, ai primi tepori della primavera, scappavo alla chetichella di casa e, con gli altri ragazzi del villaggio, andavo in cerca di nidi. La nostra caccia si esercitava più che altro per i campi circostanti, sui cui olivi e meli covavano raperini e fringuelli, lungo i borri, dove su i pioppi degli argini nidificavano le velie e, tra il paleo e i cespugli della ripa sottostante, i merli, le sterpagnole e i beccafichi; ma non di rado ci spingevamo anche assai più lontano e fino sui poggi di Volognano, di Moriano e dell'Incontro.

Qui erano le antiche cipressaie, che mi ricordo folte e cupe, con solo qualche macchia di sole, qua e là, sui pedani e il terreno pelato, i grandi boschi di querce verdi, ombrose, appena mosse da un blando venticello sotto il fresco azzurro del cielo mattutino navigato da nuvolette bianche e leggere. E allora le nostre prede erano assai più cospicue. Oltre ai nidi di cardellino e di cutrettola, occultissimi nel cuore dei cipressi, di calenzolo e rigogolo, c'erano, in cima alle querce, anche quelli di ghiandaia, e, sulle capitozze e i quercioli, persino quelli di upupa, altrimenti detta bubbola, e di tortora.

Grande era la nostra contentezza quando, arrampicatici su per i tronchi rugosi e tra le rame delle piante alte, ci riusciva di arrivare a un nido pieno di uccellini quasi ancora implumi, pigolanti a gola aperta, illusi di ricever l'imboccata materna, o entro al quale biancheggiavano tre, quattro, cinque uova variamente screziate, di turchino, di verdiccio o di perso; mentre al di sopra della testa svolazzavano e stridevano impauriti e disperati la femmina e il maschio procreatori della nidiata. Nè mancavano le sorprese.

Talvolta al posto dei piccoli nati e delle uova trovavamo gusci coperti di formiconi, o una serpe che, se avevamo messo la mano sul nido, ci sgusciava di tra le dita e spariva con la velocità del lampo nell'intrico delle ramaglie; tal altra, invece che tre, quattro o cinque, non vedevamo che un uovo, grosso quasi come una noce, di un color grigiastro opaco, picchiettato di marrone, e di una forma differente da ogni altra.

Sapevamo che si trattava di un uovo di cuculo, del quale ci era stato detto che, appunto, usa, dopo aver distrutto e buttato fuori o divorato le uova che vi si trovano, deporre nel nido il suo unico, che poi lascia covare ai veri possessori, ignari del crudele inganno; ma poichè di solito ciò avveniva nei nidi degli uccelli più piccoli non si arrivava a capire come questi, quando da quell'uovo usciva un

bestione già quasi più grande di essi e che, per quanto si dessero da fare, non si trovava mai sazio, potessero crederlo loro figlio e restare in tale errore finchè quello, fattosi enorme, e ormai palesatosi di tutt'altra razza, non prendesse il volo.

Qualche volta vedevamo pure anche il cuculo vecchio, padre o madre che fosse, autore della frode, che volava da un albero all'altro nelle vicinanze del nido contaminato. Grosso come un falchetto, ma di corporatura più arrotondata e di coda più compatta, di un colore tra il bigio e il nocciola brizzolato di bianco sul petto, il suo volo era rapido, tacito quasi al pari di quello della civetta e, per così dire, guardingo come l'andatura di uno che si senta in colpa per aver commesso qualche iniquità.

Tutto del resto in lui aveva alcunchè di sospetto e di misterioso; dal suo vivere solitario e randagio, alla qualità del nutrimento che gli si confà. Finchè è nidice è chiaro che si contenti di quel che gli porgono gli ingenui genitori putativi; ma intorno a ciò si diceva anche tra la gente di quei luoghi ch'egli si pasca, adulto, di quelle gallozzole tonde, elastiche, parte verdoline parte rossigne, finchè son fresche, di un sapore acidulo, le quali nascono in mezzo alle foglie dei quercioli, e sono una malattia della pianta; e anche di una specie di giacinto selvatico, di un violetto cupo, spesso coperto di una bava simile a quella delle chioccioline, chiamato, appunto, « pan del cuculo ».

Fu così che tanti anni fa io conobbi in quei boschi della mia beata infanzia questo uccello parassito, per me allora non punto simpatico.

Però, col tempo, con l'età, con le circostanze, gli umori dell'uomo cambiano. Abbandonate quelle campagne, calai in città, a Firenze, dove passai il resto della mia fanciullezza, l'adolescenza, poi emigrai anch'io, come fa, non so dove, il cuculo; vissi in altre città lontane, enormi deserti di uomini senza riposo; fino a che non tornai, come si dice, alla base, a rituffarmi nella luce e nel vero poetico di quest'altra campagna della mia terra. Qui, quando il mito di Persefone si rinnova, e dalla morte dell'inverno tutta la natura risorge a nuova vita, e il cielo torna a splendor sereno, e l'acqua corre allegra tra gli ellebori in riva ai ruscelli, e il giallo delle rape suavia il tenero verde dei grani, e gli anemoni bucan la zolla ancora umida, e il pesco, il pero, il susino, alimentan di linfe gommose le loro gemme pronte a scoppiare, arriva una mattina che dal poggio di Montiloni fitto di cerri e di pini scendono a questo piano due note alterne di vario tono — cu, cu — ripetute con breve intervallo, che il vento talora rapisce al mio orecchio; il primo canto della stagione.

L'ortolano Palle, intento a rincalzare il filare dei nostri piselli, rimane un attimo con la zappa sospesa, alza il suo vecchio capo verso il poggio e dice:

— Oh! ecco il cuculo.

Io ascolto le due note, che non s'avvicinano mai. Il cuculo, sceso forse dalle maggiori alture del Monte Albano, dalla selva di Pietramarina, non cala mai a valle; se ne sta a mezza costa, solitario, ed io ora, immaginando, lo vedo, quale lo conosco, volare da un albero all'altro con quel suo volo silenzioso e subdolo,

certo in cerca di un nido da manomettere fraudolentemente; ma non lo vedo più con l'animo di prima. Povera bestia: fa quello che è nella sua natura: come tutti noi.

Sta alla lontana dagli uomini, tra il giovane frondame di quelle piante, e di lassù modula le sue note così malinconicamente dolci, il cui suono si associa dentro di me, evocandolo, al gusto asprigno delle gallozzole di quercia, suono e gusto che mi scendono al cuore come il più grato e commovente annunzio della Primavera.

CARLO BETOCCHI

L'asino

Dice l'Ecclesiaste: all'asino fieno bastone e soma. Con le orecchie a sventola, il fil della schiena lungo e disposto al basto, le gambe magre e il passo fitto, e il testone orecchiuto che il più spesso ciondola, ecco uno tra i più antichi compagni dell'uomo. E' il ciuco del camperaiolo, o che segue il pastore nelle sue migrazioni; è il miccio dell'ortolano o del fittavolo; è l'asino che gira il bindolo, e quella del mugnaio. E' la bestia di chiunque campa del proprio braccio sulle industrie più antiche; e che ha bisogno di un aiuto adeguato, modesto, e che si contenti di poco. E' il ciuco del pentolaio, e di chi fa i piccoli, vagabondi commerci.

Se ascolti la Bibbia: ...venti asini spediù in dono a Esaù! ...seimilasettecentoventi asini tornarono dalla cattività di Babilonia! ...Noi, figli di Ruben e di Gad, ci impadronimmo di duemila asini degli Agarei! ...A ottanta monete d'argento una testa d'asino durante l'assedio di Samaria! ...e in Nobe, città di sacerdoti, gli asini furono messi a fil di spada coi fanciulli e i bambini di latte! Ma ancora più sul fondo, da Isaia: ... beati voi che seminate sopra tutte le acque, e vi mettete dentro il piede del bue e dell'asino!

Se ascolti Esiodo, con tutti i ciuchi che scalpicciavano per l'Ellade, e senza contare le magie di Tessaglia, silenzio: ma li lascia all'umore maligno di Esopo. Da lui, a un raglio potente, si conosce che un fanfarone senza giudizio, tra un popolo di spiritosi, sta per dire la sua. Per Omero, un cocciuto come il Telamonio, per quanto eroe furibondo, è pari al ciuco (il somiero del Monti) che entrato in un campo di biade fiorenti a far guasto coi suoi smodati appetiti, non si scrolla alle busse e agli schiamazzi della ragazzaglia.

Ma levategli il basto, e lasciatelo a suo agio in un prato: e sia pur oggi. L'asino è tanto mischiato nei nostri pensieri più atavici che lo sguardo del passante, buttato là da distratto, anche a non volerlo ci pesca sempre qualcosa di più toccante, di più vero, che guardando qualunque altro animale. Passa chi è stracco, e in quel filo d'una schiena senza basto, che va deambulando adagino adagino sulle gambe piagate, in quel pascere erbaccia da nulla ma senza pensieri, gli invidia la sua momentanea pace da povero diavolo: passa chi è avvilito, gli guarda le sventole, un orecchio di qua un di là, un più dritto uno meno, e si sente tutt'uno con lui, che da afflitto com'era diventa sgomento, come se l'afflizione fosse, oltre a tutto, una bruttezza: passa chi è vecchio, lo vede che si ruzzola in terra con i suoi modi maldestri e le zampe per aria, in quel triviale godersi gli tornano nella

mente svergognata i suoi ruzzi fuor di stagione. L'asino ha per tutti una parola morale, che è il vero profilo dell'asino nella mente dell'uomo: e un ramo di pazzia, che se attinge nel triviale può toccare il sublime.

Ben sotto il profilo morale è una bestia invernale, di quando la riflessione si raccoglie e coagulando i suoi succhi li stampa nella mente neri come ramaglie secche su un paesaggio nevoso: che anche l'ilar carnevale è di quest'estro. Ma certi riti, poi, della bestia, di stravaganza assurda, di stolta malignità: quando a un colpo d'eroticismo sole via si scavezza erubescendo nei maggi fioriti in un subisso di ragli o in certi monumentali silenzi: o pazzia pazzia, ancorchè tu sia di quella asinina, noi sentiamo in te tali splendori che ci trasecolano, come nei girasoli di Van Gogh.

Accoppiate il realismo asinino, l'assoluto morale, alla solarità, e intenderete una meravigliosa immagine biblica: ...Voi case abbandonate, città ridondanti d'allegrezza ridotte a deserti a grovigli di pruni e caverne ricoperte di palpabili tenebre, divertimenti d'asini selvaggi! E una notte d'estate uscite dalle case di Atene, inoltratevi in un bosco dove la luna e i folletti fanno queste cose: e incontrerete Titania innamorata di Bottom.

Sentiste mai dire di veggenti scornati affinché la cocciutaggine stolta dell'asina abbia una riparazione sublime? Pensate all'asina di Balaam che s'impuntava, andava fuor di strada, e il nostro indovino spingendola non ne otteneva nulla. Questi vezzi, vizi, ricalcitranti non erano altro che perchè l'asina di Balaam aveva visto l'angelo che Balaam non vedeva: e l'aveva sotto il naso! Che dico? L'asina gli arrotò un piede contro il muro per avvertirlo: e l'indovino, tonto, giù bastonate. Dovette parlare un'asina perchè un indovino dei soliti nostri capisse.

Un libro di saggezza non può fare a meno dell'asino; un libro di pazzia nemmeno: ma soltanto scuoiandolo si fanno tamburi, questi strumenti che precedono la storia col passo danzante della stolta allegria militare. L'asino infatti si presta alla storia soltanto da morto. Quel dì che Sansone raccolse una mascella che era abbandonata lì (il suolo storico è pieno di queste carcasse) e cominciò a menar botte da orbi, l'asino morto si scapricciò come da vivo, ma non fu che strumento: un pezzo d'asino, infatti, è spesso uno strumento della storia, specie se è grosso. E' meno risaputo che se la mascella rinvivì, buttando da un dente dell'acqua freschissima, fu per fare un po' di bene all'eroe, che moriva dalla sete.

Con l'asino vivo han fatto un libro di saggezza e di pazzia il Cervantes, e perchè no? il Collodi. Con la differenza che il miccio che segue con Sancio le avventure del pazzo eroe fa da veicolo alla sempiterna gagliofferia del buon senso affannato dietro alle illusorie fortune, mentre l'asinello Pinocchio coglie il punto morale della malasorte dell'uomo, il punto educativo, come se fosse il dito del moralista puntato sul petto del burattino: e poi non serve più.

C'è da dire infine che se la pazzia dell'asino è come la fioritura della sua saggezza, c'è una fioritura della pazienza che è la sua umiltà. Perchè saggio e paziente lo è per tutti, che non ha bisogno d'una benda sugli occhi per girare quietamente intorno alla mola od al pozzo: ma c'è quel punto che non lo è più,

e non lo è in tal maniera da mandare il volgo in bestia, che non ci capisce nulla. La gragnola di bastonate che allora gli piovono addosso non glie la leva nessuno, nemmeno i libri dei poeti che a loro modo lo pongono in salvo, tanto al di là. Ma se vediamo gli asinelli di Giotto e dell'Angelico che sfilano lungo le rocce bianche portando in salvò Chi ci salvò, allora pare anche a noi che l'asinello sia capitato finalmente in un luogo insolito, che è davvero di salvezza: e l'umiltà della povera bestiola si adegua così perfettamente al senso arcano delle umane figure che torna in mente il parlottare di San Francesco col suo corpo e, in un senso di gloria, il profetico annunzio: Esulta grandemente, o figliola di Sion... Egli è povero, e cavalca un'asina e un asinello.

LUIGI BARTOLINI

Il grillo del focolare

Ecco là: nel mio ex libris. Ecco là!: il grilletto: nero goletto, antenne cervicali, lunghe flessibili, sensibili e che il grillo manovra direi « per esprimersi »: così come il cane (il mio cane Liebe di cui non parlo più giacchè ne ho parlato sin troppo) manovra la coda per esprimere i suoi crucci, quando, stando accoccolato accanto a me che scrivo, si annoia e mi vuol far capire che « è ora — padrone — di smetterla e di recarci a fare due passi insieme ». Basta saper osservare gli animali per persuadersi che anch'essi possiedono uno spirito! Il grillo del focolare esprime, infatti, il suo ineffabile spirito canoro, dionisiaco, terrestre, naturale, suadente, incantevole, lene, armonioso, caro anche ai carrettieri che, a stridule ruote, percorrono le notturne vie dei campi sotto il bianco e nero lunare. Eccolo là, effigiato nel mio ex libris! Ex libris che rappresenta una gabbietta, col grillo dentro. Il grillo morsicchia — è piccino ma ha un paio di mandibole fenomenali in quanto gli debbono servire per scavare, abilmente, il suo piccolo pozzo artesiano, la sua lunga galleria sotto terra, fra una zolla e l'altra di stoppie e di falciata saggina — dicevo: nel mio ex libris il grillo morsicchia un minimo cespo d'insalata ascolana. E, giacchè si tratta d'un'incisione, sotto vi sta scritto « Eppoi si muore » ossia si muore dopo i tanti più o meno nulla che costituiscono le ore della nostra fragile e sempre breve esistenza mortale. Non c'è, ormai, di vero, che quella di chiuderci, come un grilletto, nella gabbia familiare. Amare la nostra famiglia più di noi stessi! Per il resto, addio ai mitici sogni, addio alle ninfe i cui serici, rosa e celesti veli, non ondeggiano più per le rive dei fiumi come al tempo — diceva il caro de Musset — delle ninfe e dei pastori. Ma andatelo a rintracciare un tale tempo e che forse non è mai stato se non nella fantasia dei poeti d'Arcadia; poeti, alcuni, sublimi ed ultimo dei quali fu precisamente il caro de Musset. « Eppoi » (dunque) « si muore » dopo aver brucato anche noi qualche cespo d'insalata. Resta, però, in piedi, fra tante delusioni sovrane, l'amore della famiglia. Ed ora mi spiego perchè il grillo venne chiamato da Linneo, da Buffon, « grillo del focolare »: perchè, nella sua gabbietta stretta rappresenta il simbolo della famiglia. Posso anche narrarvi d'essere stato, nel tempo della mia infanzia lontana, un fabbricatore di gabbie.

per i grilli del focolare; ma procediamo per ordine; ed incominciando col dire che io, ed Antonio (figlio di Cece), Piccinrè (che così lo chiamava sua madre: « piccolo mio re ») e Pio e Manlio ed altri miei compagni d'infanzia andavamo tutti insieme, in allegra frotta, verso sera, allorchè i grilli incominciano a frinire spandendo il loro cri-cri per le care campagne (cri-cri simili, tutti insieme, a sonagliere) a dar loro la caccia. Innocente caccia, intesa allo scopo d'afferrarne qualcuno e quindi farlo prigioniero nella gabbietta. Gabbietta che s'usa, credo, anche in Toscana, appendere fuori della finestra. Allora si ode verso notte, e sino a tarda ora, l'allegro, l'ilare, il dolce, il caro, l'itifallico piupesco suo melodioso canto, composto d'una sola proposizione; proposizione leggermente a spirale perchè, e come voi stessi avrete osservato ponendovi attento l'orecchio, il cri-cri del grilletto del focolare si alza acuto e dura a lungo, ma poi s'abbassa di tono: il che vuol dire che, in quel momento, il grillo sta rifocillandosi morsicchiando la tenera insalata.

Ma, come ripeto, procediamo con ordine. E per cui riprendendo il racconto al punto dove eravamo: dirò che io, Antonio (soprannominato « Batocchio » — perchè era largo e grosso di testone —) e Piccinrè ecc., giunti alla Fonte della Capriola là c'era un verdissimo prato verde smeraldo, anche sotto il chiarore lunare, e dove, di grilli, ve n'erano in quantità. Non si trattava, allora, che di fare pianin pianino, in punta di piedi. In punta di piedi accostarsi laddove il grillo, ignaro ed innocente, stava beatamente a cricrieggiare sporto con il suo duro goletto nero e due elitre simili alle falde d'un abito d'uomo da sera da ballo (smoking o come diavolo si chiamino gli abiti da sera io, povero poeta, non so) sporgeva, dicevo, fuori, del suo buchettiino, sua casettina, suo buco nel terreno asciutto. Il grillo, se noi ci accostavamo a lui proprio in punta di piedi, continuava ignaro a cantare. Ci accostavamo di più ancora. Eccoci ad occhi attenti, occhi incantati sopra il buco della casa del grillo del focolare. Ma eccolo eclissarsi sparire nel fondo del suo pozzetto. Allora occorreva prendere una pagliuzza ed infilarla, pian piano, nel nero buco. Il grillo, animaluzzo (a quanto sembra) iroso, permaloso, geloso della sua pace eccolo, incautamente, a morsicchiare la pagliuzza; ed ecco o io (oppure l'esperto Antonio detto « Batocchio » o il tutt'occhi Piccinrè) ritrarre rapidamente, con leggerezza estrema, la pagliuzza dal buco ed ecco l'iroso grilletto venir su, insieme alla pagliuzza tenuta stretta fra le erte mandibole. Eccolo, deluso, accorgersi d'essere stato fatto prigioniero. Ed ecco uno di noi ragazzi afferrarlo o, dico meglio, serrarlo con dolcezza nel nostro pugno. Così era, intanto, andata la caccia al grillo del focolare. Ma, ormai, si trattava d'una cosa più difficile ancora; giacchè si trattava di costruire, domani, la casettina per il grillo. E la casettina si costruiva così: si prendevano due pezzetti di legno compensato. Andavamo dal mio paziente nonno Giuseppe, falegname, e lo preghevamo di tagliare, a forma di circolo, i due pezzi di legno. Poi, comunque, riuscivamo a trovare dei fili di ferro. Ed i fili di ferro servivano per formare il tamburo della gabbia. Uno dei fili si lasciava più lungo degli altri; dovendosi alzare ed abbassare per servire da ingresso al grillo prigioniero. Non era, del resto, difficile farsi dare, dalla cara mia madre, qualche fogliolina d'insalata.



Lino Bassani: il gatto del focolare



Micro Micrograph. Figure: (1919)

Così il grillo era nella sua prigione: vero simbolo della esistenza di noi, poveri umani, chiusi, quasi tutto il santo giorno, nelle stanze degli uffici o in quelle dei nostri studioli. Il grillo cantava e cantava. Cantava non nei primi giorni che avevamo appesa la gabbietta alla finestra, di notte, ma tuttavia si abituava alla sua prigione, e, come noi, poveri poeti, cantava e cantava. Rallegrava la notte dei vicoli del paese e nessuno, povero grillo del focolare, ti odiava. Non c'era, anzi, cosa più lene, più melodiosa, più cara, più domestica, più gradita, più soave del tuo commovente cri-cri d'elitre scosse per amore del puro canto.

Ora io non sono più un ragazzo. Ed ignoro la sorte umana, breve, mortale che toccò ai miei cari compagni d'infanzia: Pio, Manlio, Antonio detto « Batocchio », Piccinrè. Ma si vede che sono ancora un ragazzo giacché l'altra sera ho inteso cantare un grillo, nientemeno che nel tetro praticello del grande cortile del mio casamento romano. Ebbene, sono disceso in cortile. Ed ho inteso che il grillo stava intasato fra il pianerottolo ed il primo gradino della scala B. Ho acceso un cerino, ho trovato un filo di paglia; sono riuscito a trarre fuori, e fare prigioniero, il grilletto. E stamane sto fabbricandogli, come quando ero ragazzo, la gabbia di fili di ferro. Così, se l'infanzia (la beata, l'unica stagione che fu senza oscuri dubbi, senza tristi, tristissime esperienze, amare amarissime) non può più ritornare per il povero me stesso, almeno ritornerà, la sua memoria, attraverso il cri-cri del grillo del focolare.



EUGENIO GARIN

Di alcuni aspetti del pensiero crociano

I

Nella pagina d'avvertenza che nel gennaio del 1940 il Croce stese per una delle sue più belle raccolte di saggi, dal titolo molto significativo *Il carattere della filosofia moderna*, si può leggere l'aperta dichiarazione che *poesia e storia* furono sempre i temi da lui prediletti: « *i due argomenti — scriveva — che hanno occupato la parte maggiore della mia vita di studioso* ». Non a caso *Poesia e Storia* sono i titoli di quegli ultimi volumi organici in cui la meditazione crociana parve voler rimettere a fuoco tutto il cammino percorso. La perenne inquietudine, che è la vita stessa, sembra placarsi nella poesia e quasi raccogliersi, fatta chiara a se stessa, in quella storia che è tutt'uno con la filosofia: meglio ancora, la creazione, l'atto in cui convergono il temporale e l'eterno, si celebra nella poesia e vien compreso e illuminato fino in fondo nella storia. Quel volume, del '40, s'apre con la recisa affermazione che 'parto maschio del secolo' è lo storicismo; che cioè, « la filosofia » non può « *esser altro, nè, in realtà, è stata mai altro, che filosofia dello spirito* »; la quale filosofia dello spirito, poi, in concreto, non è mai stata in effetto, « *se non pensiero storico e storiografia* ». Storia che si compendia nella lotta viva e incessante contro le due illusioni del mito religioso e della metafisica: religioni e metafisiche che non sono, o, meglio ancora, non vogliono rimanere sul piano del mito e della poesia, ma intendono trasformare immagini in concetti (1).

E così come il momento creante della realtà si celebra nella poesia, il momento della riflessione su questo umano lavoro, ed incessante e umano operare, è, appunto, la consapevolezza critica di esso, la visione chiara delle sue dimensioni concrete: storia. Proprio nella *Storia come pensiero e come azione*, che è del '38 — e che è fra i libri più alti del Croce — si legge una pagina singolare, e degna di attenta considerazione, ove si discorre dell'attività morale: « *se si domanda quale sia il fine dell'attività morale, e si sia messa da banda la dottrina teologica dell'obbedienza ai comandamenti imposti dalla persona di un Dio, e rivolta al suo contrario l'altra, che è dei negatori della vita o pessimisti, i quali lo collocano nel mortificare la volontà del vivere fino ad annullarla nell'ascesi o a persuaderla al suicidio universale, si deve rispondere che il fine della morale è di promuovere la vita. 'Viva chi vita crea' cantava Volfango Goethe* ».

Qui giunto, subito il Croce s'accorge della portata di quest'asserzione, e soggiunge: « *ma la vita promuovono tutte le forme dell'attività spirituale con le opere loro, opere di verità, opere di bellezza, opere della pratica utilità. Per esse*

si contempla e si comprende la realtà, e la terra si copre di campi coltivati e d'industrie, si formano le famiglie, si fondano gli stati, si combatte, si sparge il sangue, si vince e si progredisce. E che cosa mai aggiunge a queste opere belle, vere e variamente utili la moralità? Si dirà: le opere buone. Ma le opere buone, in concreto, non possono essere se non opere di bellezza, di verità, di utilità. E la moralità stessa, per attuarsi praticamente, si fa passione e volontà e utilità, e pensa col filosofo, e plasma con l'artista, e lavora con l'agricoltore e con l'operaio, e genera figli ed esercita politica e guerra; e adopera il braccio e la spada».

E allora moralità è solo questo vivere davvero, e costruire celebrando la libera attività spirituale. «*La moralità è nient'altro che la lotta contro il male; chè se il male non fosse, la morale non troverebbe luogo alcuno. E il male è la continua insidia all'unità della vita, e con essa alla libertà spirituale; come il bene è il continuo ristabilimento e assicuramento dell'unità, e perciò, della libertà*» (2). Moralità è libertà, e vita morale è concreta liberazione; e storia è storia, ancora, della liberazione umana. Poco innanzi, non a caso, discorrendo del progresso il Croce aveva esclamato che «*il progresso non è punto una vanificazione delle opere che l'uomo compie, nè un'affannosa corsa all'inatingibile; in esso tutto trapassa e tutto si conserva, e se l'umanità è infaticabile, e sempre le resta da fare, se a ogni suo compimento nasce il dubbio e l'insoddisfazione e la richiesta di un nuovo compimento, di volta in volta il compimento c'è, si possiede e si gode, e l'apparente corsa precipitosa è, in realtà, una successione di riposi, di soddisfazione nella insoddisfazione, di attimi fuggenti che sostano nella gioia che li contempla. La riprova più evidente di ciò è data dall'arte o poesia, non mai paga di sè, creatrice di sempre nuove forme... Per ogni parte della vita lo storico, che è mosso da un impulso verso l'avvenire, guardando con l'occhio dell'artista il passato, vede le opere umane in questa luce, imperfette sempre e perfette, transeunti ed intranseunti ad una*».

Rare volte, come in quest'opera che fa centro nella distinzione del fare dal sapere, della conoscenza dalla prassi, il Croce ha dato con altrettanta vivezza il senso dell'unità spirituale; con questo batter sulla vita, ove si unificano utile e bene, e da cui rampollano le creazioni del poeta, che l'occhio dello storico intende. Filosofo della distinzione, dunque, ma, non meno, filosofo dell'unità. Facile, troppo facile, insistere sul continuo sfumar delle quattro forme, sulla realtà che si vien tendendo fra conoscere e fare, ma in cui di continuo i momenti si intrecciano e quasi si confondono; e non senza oscillazioni; non senza che le corrispondenze affermate fra i gradi siano spesso messe in forse; non senza un continuo obliar le collocazioni, e un sormontar di talune forme, e un mutar d'accenti che pare, a volte, rasentare la contraddizione. In realtà il Croce, che una polemica continua indusse a fermarsi con forza particolare sul 'distinguo', solo nella polemica sembrò irrigidire la sua 'sistemazione' in un 'sistema'. Ma se quella polemica — indirizzata soprattutto contro l'attualismo del Gentile — noi non cristallizzeremo inutilmente in facili contrapposizioni scolasticizzate, e la riporteremo invece, come conviene, sul piano del dialogo, mentre coglieremo il senso positivo di quel 'distinguo', non ci fisseremo neppure su schemi troppo cari a seguaci di stretta osservanza. E

capiremo l'insistente richiamo del filosofo napoletano a badar bene, che quel numero quattro non è numero, o lo è solo come il tre della Santissima Trinità, ossia come indicazione di un ritmo profondo, di un pulsare della vita spirituale lungo direzioni e in guise differenti.

In una postilla, comparsa nella « Critica » del 20 luglio del 1917, il Croce, a questo proposito, esclamava: « *io non sorrido ma rido addirittura della mia 'scoperta', e delle mie 'quattro' forme. Rido, beninteso, non già di me (perchè, grazie al cielo, cinico non sono e di me, se mai, piangerei), ma rido della buona gente che ha preso quelle forme per una mia 'scoperta', e quel 'quattro' per il numero 4. E che non sia numero l'ho già spiegato altra volta, (ma forse non è bastato), perchè la serie dei numeri va all'infinito ed è lineare, e ciò che è quattro è non più, quattro in cui il primo ritorna ultimo e l'ultimo primo, non si chiama numero ma relazione; ed è tanto poco 4 quanto la relazione di universale, particolare e singolare nel concetto è 3, o la categoria e l'intuizione nella sintesi a priori sono 2. E non sono, quelle forme, una mia 'scoperta'; e di ciò non mi rammarico, perchè se tali fossero, la scoperta sarebbe troppo grossa, troppo miracolosa, e mi nascerebbe il dubbio di aver partorito una grossa corbelleria » (3).*

Nel numero di luglio del 1946 de « La Rassegna d'Italia » del Flora, trenta anni dopo, il Croce con dichiarata polemica, singolarmente indicativa nella sua asprezza, ribadiva in modo pressochè identico il significato delle sue 'categorie': « *né meritano particolare ricordo — scriveva — le insulse spiritosaggini verso quelle che furono poco garbatamente chiamate le mie 'quattro parole', quasi le avessi baldanzosamente inventate io e non fossero i vessilli che stanno agli occhi di tutti in tutta la vita e la storia del genere umano; nè la facezia che le categorie non sono le meschine quattro, ma le ricchissime e anzi infinite che coincidono con gli infiniti moti affettivi dell'animo umano, ricchezza e infinità nella quale si sguazzerebbe col sommersi nel buio del misticismo e del cosiddetto atto puro; nè, infine, l'obiezione di grave semblante logico che, se esse sono quattro, non si vede perchè l'enumerazione non possa e non debba continuare; quasi che il quattro sia qui un aritmetico numero e non già il simbolo di una relazione speculativa, come pur dovrebbe essere pensiero familiare alle menti già adusate al trattamento logico dei famosi 'numeri sacri', e, in primo luogo, della triade, triunità e santissima Trinità » (4).*

Ove, a parte la battuta polemica, il filosofo dice chiaro qual senso egli attribuisca a questo ritmarsi della vita nella ricchezza dei suoi aspetti, entro il moto perenne del suo sviluppo. « *Le singole distinzioni — ribadisce — non sono gli scalini per giungere all'Uno che le supererebbe e tutte le risolverebbe in sè, ma sono la forza dell'unità che col perpetuo suo passare da una forma all'altra tesse infaticata e sempre ringiovanita la tela della storia. Solo la storicità è adeguata al processo del reale, ma la storicità nel suo libero moto, non quale Hegel la presentava incatenata al suo sistema, e non quale egli la dichiarava pervenuta al suo termine e conclusa; e solo la logica della conoscenza storica è adeguata al pensiero, il che porta per conseguenza l'abbandono dei sistemi definitivi e la loro*

sostituzione con le storiche sistemazioni, che sempre si ampliano e si arricchiscono insieme con l'ampliarsi e l'arricchirsi della vita ».

Trent'anni prima, non diversamente il Croce aveva parlato a chi celebrava o criticava il suo « sistema » di una « filosofia dello spirito » — e tra gli altri, di lì a poco, anche il Padre Chiocchetti discettava seriamente circa la legittimità di un 'quarto' volume della 'filosofia dello spirito'; e a tutti a un tempo il Croce aveva ricordato: « dunque una filosofia dello spirito come filosofia generale non c'è in me, salvo che non ne resti qua e là per distrazione qualche brandello, dove il mio pensiero non è vigile e non è veramente il mio. E non c'è nemmeno un sistema statico, non solo perchè, come tutti sanno, ogni nuova trattazione da me data è tentativo di acquistare nuovi problemi, e, come so io che ben conosco le mie personali faccende, non nasce mai altrimenti che per nuove esperienze di vita e nuovo studio di documenti storici; ma perchè se per mia infermità o desidia mi fossi a un certo punto arrestato, statico non potrebbe essere mai ciò che si è definito da sè: 'soluzione di serie e gruppi di problemi che m'interessavano e avevo presenti nell'anno tale o nell'anno tal altro, cuius titulus Aesthetica, cuius titulus Logica, cuius titulus De Hegelii veritate et erroribus, cuius titulus De J. B. Vici philosophia', ecc. ecc. » (5). Che son parole da farne tesoro, perchè, mentre coprono di ridicolo certi sprovveduti agiografi che van riducendo il crocianesimo a chiusi schemi e a specchietti per uso di cervelli infantili, convincono anche d'errore chiunque dimentichi questo continuo richiamo crociano al progresso del suo pensiero, progresso che, in una postilla alla *Logica*, dichiarava una volta 'lento e faticoso', rendendo grazie nella medesima pagina, agli studi « del carissimo amico Giovanni Gentile (al quale assai altri studi e stimoli deve la mia vita mentale) intorno alla relazione tra filosofia e storia della filosofia... che io — soggiungeva — ho allargata nel rapporto di filosofia e storia in genere » (6).

Il richiamo è importante, e non solo come avvertimento a guardare oltre la vivacità di una polemica al fondo di una discussione in cui nessuno dei due termini può essere trascurato senza pericolo di falsare anche l'altro; il richiamo intende soprattutto rimandare al graduale arricchirsi e svolgersi, e rimettersi sempre in discussione, dell'indagine del Croce, e, in particolare, alla genesi di quel crociano identificar filosofia e storia, oltre la giovanile riduzione de *La storia sotto il concetto generale dell'Arte*, del 1893, e attraverso il sempre più preciso rapporto fra storia e logica raggiunto nella discussione di Hegel. Nel saggio *Il compito della logica*, steso nel 1910 per l'Enciclopedia del Rüge, molto nettamente il Croce scrive:

« La filosofia, infatti, non è altro che risoluzione perpetua di problemi sempre diversi, ma perpetuamente nascenti dal seno della storia reale (storia a parte obiecti e perciò essa è nell'atto medesimo storia a parte subiecti), giacchè, risolvendo il problema filosofico che le condizioni storiche le propongono, illumina quelle condizioni stesse, le spiega, le caratterizza quali realmente sono, e cioè le storicizza e le narra. Onde ogni sistema filosofico è pregno di una nuova veduta storica, vera nella misura di verità di quel sistema; e ogni racconto storico è pregno di una filosofia. Che poi nella nuova filosofia appaia rilevata e particolarmente narrata la storia nuova (come presso alcuni filosofi), o resti da narrare partico-

larmente; e che la nuova storia abbia o no chiara coscienza della filosofia che l'anima; tutto ciò non muta in nulla la stabilita identità, ma giova piuttosto a spiegare come mai filosofia e storia sembrino cotanto diverse. Tali sono nella forma letteraria dell'esposizione, nella quale la forma logica, comune a entrambe, il concetto che è insieme giudizio d'individualità (sintesi a priori), viene diversamente accentuato secondo i suoi momenti costitutivi, e la filosofia pone al primo piano l'universale (il predicato, la categoria), e la storia invece l'individualità (il soggetto); talchè, in virtù di quell'enfasi letteraria, si ottiene quasi la parvenza che la filosofia consideri solo il predicato senza soggetto e la storia solo il soggetto senza predicato. Ma la parvenza è parvenza, e la realtà è la storia come filosofia e la filosofia come storia: col quale riconoscimento d'identità la filosofia corregge la sua astrattezza e la storia la sua materialità, e nel tempo stesso viene giustificato il rilievo che si dà in questa all'elemento rappresentativo: donde la più volte notata affinità della storia con l'arte » (7).

Arte e filosofia, poesia e storia, e, d'altra parte, economia e morale: ma anche, s'è visto, un continuo connettersi di verità e moralità, e un comparir dovunque della vita, e il dissolversi dell'etica nell'onnipresente esigenza di bene, e l'utile sempre congiunto ad ogni attività. Dal quale giuoco così complesso delle 'forme' non sarebbe difficile trarre argomenti polemici, contro certe rigide formulazioni d'uso della dialettica dei distinti e di quella degli opposti: e, particolarmente, a proposito della 'praticità' dell'errore, o della teoria degli pseudo-concetti, o delle trattazioni in genere delle scienze naturali, per le quali più vien fatto di riandare alla frase del Croce medesimo: « dove il mio pensiero non è vigile e non è veramente il mio ». E tuttavia, anche qui, è possibile rovesciare quelle che sembrano valide critiche e, farne, oltre la lettera, temi positivi. E cogliere il nerbo della 'riforma' crociana di Hegel soprattutto nel rifiuto di ogni camuffamento 'teologico', e tutta la realtà veramente disciolta nella storia, e la storia intesa come comprensione e illuminazione della perenne attività umana, e la 'distinzione' vista come quel mobile rapporto, e dinamica relazione fra prassi e pensiero: logica, che chiarisce la situazione e indaga le vie onde si generò, e addita il processo onde le cose si mutano, e prepara l'azione che vien cambiando e costruendo. Storia, appunto, « come pensiero e come azione »: storia in cui le 'distinzioni', è vero, non si perdono mai, eppure non divengono mai statiche e rigide: storia, veramente, a intender la quale, pur nella costante polemica, avevano originariamente mirato, collaborando in una feconda tensione, Croce e Gentile, nel loro ripensamento di Hegel, e dello hegelismo di sinistra da Marx a Labriola, da De Sanctis a Spaventa, mirando a bruciare nella 'irrequieta dialettica' ogni residuo di 'staticità' teologale. « Con Hegel — leggiamo in un saggio crociano di poco più di un decennio fa (8) — si era acquistata la coscienza che l'uomo è la sua storia, la storia unica realtà, la storia che si fa come libertà e si pensa come necessità, e non è più la sequela capricciosa degli eventi contro la coerenza della ragione, ma è l'attuazione della ragione ». Ma se da questo Hegel, tutto vivo nella sua 'dialettica irrequieta', si passa « a guardare il sistema hegeliano, quale delusione, o, piuttosto, quale stupore!... L'assoluto storicismo vi è non solo contrastato dal persistente, se anche

allegoricamente filosofato naturalismo... ma stroncato nella libertà e infinità della sua azione, perchè vi percorre una serie di epoche necessarie e concatenate, dalla più povera alla più ricca, dalla più rozza alla più affinata, e si riposa soddisfatto, esso l'irrequieto che non può soddisfarsi mai, nell'epoca definitiva in cui si ottiene la piena coscienza dell'Assoluto come Idea... La filosofia stessa, della quale Hegel aveva già intraveduto il legame con la vita sociale e morale, s'irrigidisce nella astrattezza ed empiricità dell' 'epoca storica', che essa tradurrebbe in pensieri e di cui sarebbe la coscienza. Il continuo arricchimento che lo spirito fa di se stesso nella sua storia sempre nuova, il perpetuo progresso inteso nel filosofico e alto e serio suo significato, si converte nel più strano arresto del pensiero e della vita... Peggio di peggio, quella dialettica, quella trinità dei momenti..., quel nuovo metodo logico che egli aveva dapprima dichiarato tutt'uno col pensare, si distacca dal pensare, si appesantisce in uno strumento, maneggiato e maneggiabile come una cazzuola da muratore... La mania, che imperversò, del triadismo è mania dello stesso Hegel, come si vede, per dirne un sol caso, dalla riduzione dei cinque sensi a tre! ».

« Col suo enorme barocchismo — conclude il Croce — considerata in questo suo aspetto, la filosofia di Hegel è l'ultima e più grandiosa espressione della metafisica aristotelica e teologizzante »; ma essa è salda di incrollabile validità se si coglie nel suo principio logico come riaffermazione integrale di immanenza e di storicità. In questo principio — e solo in questo — Croce si ritrovava; ora, proprio ripercorrere criticamente le tappe di questo singolare 'hegelismo' crociano, che ci conduce dalla fine dell'Ottocento alla metà di questo secolo in una costante fedeltà alla concretezza dell'uomo 'poeta', e 'storico' dell'opera sua — è, forse, il modo migliore per comportarsi con Croce com'egli si comportò con Hegel, sempre sopra ogni cosa temendo di confondersi con quegli hegeliani che del grande pensatore andavano facendo la caricatura.

II

Da quando Aldo Mautino stese il suo bel saggio su *La formazione della filosofia politica di Benedetto Croce*, le ricerche condotte sui primi lavori crociani quasi per sorprendere alle origini il moto di questo pensatore che dichiarò d'esser « giunto tardi alla filosofia », si sono venute facendo sempre più frequenti, e si è così sottolineato il fatto che l'approfondimento filosofico fu al Croce imposto dalle esigenze che gli scaturivano innanzi via via che avanzava nei suoi studi di critica letteraria e di storia (9). Ripubblicando i *Saggi intorno alla concezione materialistica della storia* del suo vecchio maestro ed amico Antonio Labriola, di cui fra il 1895 e il '97 era stato il primo editore, il Croce avvertiva che « i libri si leggono a dovere e s'intendono e si giudicano solo storicamente, cioè riportandoli alle condizioni in cui sorsero, agli avversari coi quali l'autore esplicitamente o implicitamente disputava, e ai precedenti ideali e ai susseguenti dell'opera sua; e questa regola della

interpretazione storica vale non solo per i libri antichi, ma anche per quelli a noi vicini » (10). Nello scritto sul 'marxismo teorico in Italia', che aggiunse come appendice alla ristampa laterziana dell'opera del Labriola, il Croce chiarì come, all'inizio del '95, sui « ventinove anni », passato « attraverso molteplici prove di studi in letteratura, filologia e filosofia », quasi « inconsapevolmente, per un intimo bisogno morale », si venne « rivolgendo all'indagine del problema della storia, insoddisfatto della mera erudizione e aneddotica ». In realtà già da qualche tempo era venuto proponendosi i problemi fondamentali dell'arte e della storia, indottovi dalla necessità di ritrovare un senso e di precisare un metodo dei suoi studi, e sospinto da quel gran discorrere di « scienza » che i positivisti allora facevano appunto nel campo delle cosiddette 'scienze morali' (11). Tra la prima influenza herbartiana del Labriola di circa dieci anni innanzi, e di cui s'è tanto spesso parlato sulla scorta di una celebre pagina del *Contributo alla critica di me stesso* (12), e la nuova iniziazione marxista dal '95 in poi, corre un periodo di meditazioni e di esperienze che incisero profondamente sullo svolgimento del pensiero crociano: fare in concreto indagini e letture critiche costringe, chi abbia intendimento, a proporsi i problemi filosofici, a prender coscienza di quella « tendenza invincibile dell'animo nostro » che ci « spinge a cercare le relazioni che legano tra loro le supreme idealità dello spirito umano, il Vero, il Bene, il Bello ». Son parole della memoria del principio del '93 su *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*; in nota, il giovane pensatore aggiungeva: « è una trilogia, a dir vero, non priva di tinta comica, da quando in Italia ha fornito i titoli a più libri di Augusto Conti; ma, ciò non ostante, mi fo animo a ripeterla, perchè non so rassegnarmi a che i filosofi accademici abbiano a screditare financo il Vero, il Bene e il Bello » (13).

Gli eterni valori intesi come le immutabili linee lungo le quali si svolge senza posa l'umano travaglio — poco importa se qui sono ancora tre, e poi saranno quattro — ecco che cosa bisogna cercare d'intendere, se si vuol fare davvero storia di uomini. Herbartismo, certo, ma l'herbartismo di Labriola, cui l'antico allievo, raccogliendo nel 1918 i saggi giovanili, manderà ancora un grazie singolare, unendolo nell'anima sua a « un tomistico insegnante di filosofia » al Liceo. D'altra parte, in una nota della « Critica » del 1908 si legge la perplessa domanda: « che cosa il Labriola si appropriò davvero dello Herbart? », e, subito, la netta risposta: per qualche tempo certe aspirazioni etico-pedagogiche; « ma la metafisica, che è il fondamento del sistema, sembrò restargli estranea ». Un semplice orientamento morale, dunque, o, meglio, un atteggiamento valido a intendere, a interpretare, a prospettare problemi, ad avviare indagini: con l'amputazione di ogni struttura d'insieme, di ogni soluzione integrale.

Ov'è, forse, l'indicazione di tutto quel che costituisce la vitalità effettiva dell'insegnamento del Croce: di fronte a Marx, a Hegel, a Vico, per dir dei tre grandi onde trasse più viva ispirazione, egli opera sempre in ugual modo; ne spezza ogni 'chiusura' sistematica, ne ricolloca in precisa prospettiva storica le 'sistemazioni', ne trae un orientamento onde mettere a fuoco e intendere certi temi dell'umano operare: là, il fondo 'economico' della storia; qua, l'origine

della poesia; e in Hegel, infine, l'inquietudine dialettica: e sempre, innanzitutto, l'idea che filosofare è rendersi conto dell'umanità del sapere, che tutto — anche la natura — sul terreno umano entra per la sua umanità, ossia per la sua storicità: coerente assoluto storicismo o, se si vuole, davvero *umanismo integrale*.

Ed è qui, proprio in questa costante quanto radicale operazione chirurgica, che drasticamente traduce una sottile e profonda risoluzione storica d'ogni filosofia in una sua efficacia funzionale a intender un tempo, e a rendere comprensibile l'umana temporalità, in cui tutto si risolve; è qui, in questo ricollocare e ridurre nei tempi loro tutte le pretese metatemporali, che si radica anche la validità di una polemica che par marginale ed è centrale, e si ritrova in tutto uno stile, e in un caratteristico modo espressivo; si vuol dire dell'atteggiamento crociano verso la cultura professorale, accademica, universitaria. Del quale — così costante in cinquant'anni d'attività — convien fare il debito conto, indicativo com'è, oltrechè di un indirizzo di pensiero, di un'interpretazione precisa delle funzioni della cultura. La quale è operosa sempre nei 'laici' e mai nei 'chierici', o nei 'chierici' solo in quanto 'laici'. Discorrendo nel 1908 del *Risveglio filosofico* il Croce non esitava a dire, elevando a costante storica una situazione ben definita: « *il risveglio filosofico dovrà essere, in Italia, nel momento presente, opera soprattutto di laici, ossia di non universitari; e degli universitari solo in quanto si sentano anch'essi laici, cioè non si siano lasciati assorbire dal meschino ambiente e dagli interessi universitari. Chi brama fortemente di orientarsi, di comprendere, di veder chiaro nei problemi dello spirito, ha la prima condizione del filosofare. Non estingua mai questa fiamma interiore; legga e rilegga i grandi pensatori; mediti, e, con la più implacabile autocritica, abbia, insieme, sempre, fiducia nel risultato finale della sua meditazione; cerchi nel presente e nel passato le anime affini e si stringa ad esse; non badi ad altro. Gli interessi pratici, che possono esser offesi dalle manifestazioni del suo pensiero, gli si leveranno contro, e si ammanteranno delle più solenni parole della scienza, e fingeranno l'alta indignazione; ovvero proveranno il tono del sarcasmo, del fastidio, della beffa. Ma non bisogna turbarsi per questo; le stesse cose sono accadute sempre; basta leggere le biografie dei filosofi; anzi, ora accadono in modo più benigno, e il mondo professorale ha, col generale progresso della civiltà, assai migliorato; giacchè, ne son sicuro, non si troverebbe nessuno ora capace, come il chiarissimo professor Carpentarius, di assoldare sicari per far trucidare e gettar dalla finestra, nella notte di San Bartolomeo, il suo collega e rivale Pietro Ramo* » (14).

Altrove, quasi solenne, aveva scritto: « *io non mi sono mai sognato di rivolgermi alla turba dei professori di filosofia e loro scolari, adepti e devoti, dei mestieranti e compilatori di manuali, dei fabbricanti di titoli per concorsi... Essi, lo so bene, hanno bisogno di una certa filosofia volgare e maccheronica, fatta di ritagli mal cuciti di libri altrui, eclettica, che tenga il mezzo tra la moda e la tradizione, chiara all'apparenza quanto oscura, anzi impenetrabile nel fondo, e ragionata con la prima, seconda, terza, quarta e decima ragione... [Io] mi rivolgo soltanto a quei pochi, professori o no, pei quali la filosofia è bisogno intimo dell'animo, è ansiosa ricerca di luce* » (15).

In realtà, accanto all'eterno ritratto del 'filosofo' scolastico, c'è, in questi testi, qualcosa di più di una lotta contingente; e c'è anche qualcosa di diverso dal tema un po' banale del pensiero rinnovatore che combatte la tradizione consolidata. Nell'interpretare l'atteggiamento del Croce bisogna decidersi a spezzare uno schema storico alla cui formazione ha contribuito non poco egli stesso: e cioè che la sua rivolta si particolarizzi e si esaurisca nella reazione al « duro ghiaccio » del positivismo in nome di una resurrezione dell'idealismo (16). In un senso superiore, chi più 'positivista' di Croce? Il 'duro ghiaccio' che volle spezzare, il 'positivismo' che coprì di sarcasmi, era fratello gemello dello 'spiritualismo' del Conti da lui non meno ferocemente ridicolizzato e, domani, perchè no? dello 'hegelismo' scolasticizzato, e di ogni 'lorianismo' di gramsciana memoria. Si riprenda, perchè è molto istruttiva, una sua lontana pagina sul positivismo:

« Come tutti gli uomini, ho fatto anch'io (o almeno scritto) parecchie corbellerie, delle quali mi dolgo e arrossisco, e ho procurato e procuro di correggermi. Ma, tra le corbellerie che nel corso della vita si posson commettere da chi si occupa di filosofia è di studi in genere, ce n'è una, della quale mi vanto di essermi sempre tenuto puro, anche nei primi anni della mia giovinezza. Non sono stato mai positivista... »

Io allora studiavo con molta passione la storia e i positivisti mi offendevano con la quantità di evidenti spropositi storici, di cui infioravano le loro pagine. Andavo imparando il metodo filologico, del ricorrer sempre alle fonti e metter le citazioni esatte; e i positivisti citavano di quarta o quinta o decima mano, e le loro citazioni di solito non rispondevano agli originali. Leggevo di molta poesia e letteratura, ed ero rispettosissimo dello scrivere nitido e ordinato; e i positivisti scrivevano con fraseologia da medicinzolo di provincia... Ero convinto che bisognasse riprender le questioni dal punto a cui l'avevano condotte le ricerche precedenti intorno ad esse, e quindi che la filosofia dovesse accompagnarsi alla solida cognizione della storia della filosofia; e i positivisti ignoravano la storia della filosofia, trattavano con grossolanità barbarica i grandi pensatori del passato, quasi povera gente...; e quando si provavano a fare gli schizzi storici, la loro storia era inventata da cima a fondo... Tutto ciò m'induceva nella persuasione che il positivismo, anzichè una teoria discutibile, era uno stato d'animo misto d'ignoranza e di baldanza; era la rivolta degli schiavi contro il rigore e la severità della scienza.

In questa persuasione mi confermava l'osservare i miei compagni di scuola. Con mia non piccola meraviglia, quelli di essi che meno studiavano, che mai non dubitavano, che non mai erano afflitti dalla benefica malinconia giovanile dello scetticismo e del pessimismo, coloro nei quali io scorgevo le piante dei futuri consiglieri comunali e provinciali dei loro paeselli, o dei futuri candidati al parlamento, erano i più saldi positivisti » (17).

Il positivismo combattuto qui è, più che una dottrina, una mentalità, quella stessa che il Croce verrà volta a volta snidando nelle forme più varie, spiritualistiche e anche idealistiche, e che gli apparirà esemplare nella 'filosofia' accademica, e cioè in quel filosofare che tende a staccar la coscienza d'un tempo, e il tema valido di un tempo, e lo cristallizza, e lo fa oggetto di formulazioni astratte, meta-

storiche, non umane. Sempre, ancor prima di giungere a una formulazione precisa, Croce sentì che filosofia seria è solo consapevolezza critica del nostro operare, intendimento e rischiaramento della storia; onde ogni filosofia vive ed è valida se si lega ad una situazione e la illumina e vi opera: e questo è *storicismo*: che è, a un tempo, un ricondur sempre l'eterno al temporale, e non spezzar mai la sintesi, ossia un filosofare non 'per sè', ma entro problemi concreti: qua comprensione di poesia, là di strutture politiche e di opere e attività economiche, e discussione di posizioni scientifiche. La filosofia 'staccata' diventa, in questa prospettiva, assurda e contraddittoria per definizione. La polemica crociana contro la filosofia *della* storia, « fantasticherie e sviamento della seria ricerca e comprensione dei fatti storici », si estende facilmente a tutte le « filosofie » che non siano intendimento delle forme dell'attività umana in un loro concreto operare storico, che non vivano nella storia. Di qui la rottura aperta con *quel* 'positivismo' non meno che con lo 'spiritualismo' accademico, e l'incalzar di condanne tutti « i filosofi della cattedra », dall'Ardigò ai 'Varischi' — come diceva con dispregio — all'*oscuro* De Sarlo, all'Aliotta, e così via. E di contro un Marx, amato per la dura fedeltà alle 'cose' del mondo e dell'uomo.

« *Se ora ricerco* — son parole premesse nel '17 ai saggi marxisti — *le cagioni oggettive dell'interessamento onde già fui preso pel marxismo e pel suo materialismo storico, vedo che ciò accadde perchè, attraverso quel sistema, io risentivo il fascino della grande filosofia storica del periodo romantico, e venivo come scoprendo un hegelismo assai più concreto e vivo di quello che ero solito incontrare presso scolari ed espositori, che riducevano Hegel a una sorta di teologo o di metafisico platonizzante. Nella concezione politica poi, il marxismo si riportava alle migliori tradizioni della scienza politica italiana, mercè la ferma asserzione del principio della forza, della lotta, della potenza, e la satirica e caustica opposizione alle insipidezze giusnaturalistiche, antistoriche e democratiche, ai cosiddetti ideali dell'89. Per queste stesse ragioni, mi attraeva la figura del Marx,... il vecchio pensatore rivoluzionario (per molti rispetti più moderno del Mazzini, che gli si suole presso di noi contrapporre): il socialista, che intese come anche ciò che si chiama rivoluzione, per diventare cosa politica ed effettuale, debba fondarsi sulla storia, armandosi di forza o potenza (mentale, culturale, etica, economica), e non già confidare nei sermoni moralistici e nelle ideologie e ciarle illuministiche. E, oltre l'ammirazione, gli serberemo, — noi che allora eravamo giovani, noi da lui ammaestrati, — altresì la nostra gratitudine, per aver conferito a renderci insensibili alle alcinesche seduzioni... della Dea Giustizia e della Dea Umanità » (18).*

E Marx costituiva non solo l'avvio a rispondere all'antico dubbio circa i rapporti fra poesia e storia, ed alimento a intenderne la diversità, ma anche scuola onde trarre un nuovo concetto della dialettica hegeliana ritrovata in tutto il suo dinamismo rivoluzionario. Ed era anche scuola di serietà razionale, illustrazione dell'importanza di ben definire i rapporti fra teoria e prassi, fra pensiero e azione. Dagli studi storici a Marx e a Hegel; dagli studi letterari a De Sanctis e a Vico — sempre uguale l'esigenza, sempre simile l'orientamento: sempre mantenuta la stessa fedeltà alla 'ragione' — sempre immutata l'immagine di un filosofare impegnato

a risolvere precisi problemi. E quando la rivolta contro lo scientismo positivistico sembrò portarlo a combattere fianco a fianco con posizioni irrazionalistiche, subito Croce sentì l'urgenza di distinguersene, e nel 1907 ammonì i giovani del 'Leonardo', gravemente:

« Noi siamo semplici lavoratori, che vogliamo difendere e svolgere e correggere, secondo le nostre forze, l'idealismo speculativo; scrivere, con quanta maggior esattezza ci sia possibile, la storia della letteratura e della filosofia e della cultura italiana contemporanee; pubblicare buone edizioni dei classici della filosofia, onde, chi voglia, possa più agevolmente studiarli; elaborare trattazioni delle varie scienze filosofiche, che si giovino di tutte le ricerche finora fatte e spingano più innanzi le soluzioni dei problemi; distinguerci nettamente dai positivisti, dagli spiritualisti e dai mistici; e via discorrendo. Ciò dicemmo nel nostro programma; e ciò abbiamo fatto e facciamo. Non taumaturghi, ma operai; e, come operai, costretti a delimitare prosaicamente il nostro compito, a procedere con concordia d'intenti e d'intenzione, a sommergere le nostre individualità nell'opera comune che sola c'interessa.

E' colpa degli scrittori del Leonardo se essi sono giovani, e per conseguenza immaginano il mondo come un prodotto mal riuscito che si possa rifar da capo, o come una pasta molle, che ognuno possa foggiare a suo capriccio? No, di certo. Essi scrivono intanto pagine vivaci e brillanti, e attirano l'attenzione degli altri giovani su libri e problemi e stati d'animo, che la generazione precedente a torto trascurava: è già un bel merito; il resto, le esagerazioni, le fantasticherie, le pretese impossibili, passeranno con gli anni. Ma sarebbe colpa grave di noi, che non siamo più giovani, se li seguissimo in quelle speranze, ideali e immaginazioni; come sarebbe ridicolo se volessimo coprire e ornare di una parrucca bionda o corvina i nostri capelli che cominciano a diradarsi o a brizzolarsi » (19).

Più tardi sarà una non diversa preoccupazione che lo animerà nell'acerba polemica contro l'attualismo.

Ora, chi guardi questa costante fluidità del crocianesimo, questo suo risolversi continuo nel rampollar sempre nuovo dei problemi, non solo comprenderà come l'antiaccademismo di cui s'è detto sia intrinseco al suo pensiero, ma intenderà anche la forma non accidentale dell'opera sua — e per forma s'intende proprio l'espressione letteraria, e la maniera di agire sul lettore e il pubblico a cui si vien facendo appello.

Proprio perchè il suo filosofare è sempre impegnato a intendere questo mondo delle nazioni nelle guise del suo nascimento e sviluppo, l'opera crociana è tutta sostanziata di indagini storiche, e il meglio della sua meditazione fluisce nella comprensione del concreto problema — e proprio perchè la vita spirituale si tende fra pensiero e azione che ne rampolla, quella storia non è aristocratica e fredda contemplazione, ma calore di umano interesse, da cui scaturisce sempre nuova l'azione: pensiero e azione. Onde non si rivolge ai chiusi circoli dei 'chierici', ma ai 'laici' — a tutto un paese, a un tempo; e vi opera, e non solo tramutandone concetti storici, ma rinnovandone tutta la cultura e, per essa, tutta la vita. 'Politica' nel senso profondo del termine, questa cultura vuol farsi educatrice di quei

gruppi che, in un tempo ben definito, contano nella nazione, e si volge ad essi nelle forme più convenienti a stimolarli. Non si può trascurare il modo, ossia la forma letteraria di cui Croce si servi più volentieri — saggio, rivista, articolo di giornale; nè la sua prosa, col suo tono particolare, tutto chiarezza, precisione, e non senza indulgenza a una sostenutezza oratoria d'alto livello. Nè deve mai sacrificarsi alle sue più celebri sistemazioni — e si vuol dir soprattutto dei tre primi volumi della filosofia dello spirito — quel continuo processo di revisione cui egli è venuto sottoponendo il suo pensiero, via via in tempi nuovi e in problemi nuovi. Onde non solo può, ma deve dirsi che gravemente mutilerebbe il Croce chi s'afferrasse alla troppo nota sistemazione della 'filosofia dello spirito', o se ne facesse una base per intenderlo tutto: punto d'arrivo d'un processo che va tenuto sempre presente, la rigidità di certe formulazioni va sciolta, e, se necessario, anche contro Croce, alla luce delle esigenze via via affiorate. Va, forse, detto di più: e cioè che quei famosi volumi della filosofia dello spirito — fatta eccezione per il quarto, ov'è la teoria della storiografia — se rappresentano un momento importante nella vita del Croce, non contengono il meglio di lui. Ad intender la poesia più giovane certe pagine dei suoi scritti 'minori' — minori di mole, ma ricchi di una meditazione più limpida — fino alla *Poesia*, ove quel ch'egli intese dire sostenendo il carattere teoretico dell'arte, è chiarito come non mai dalla digressione sulla 'malinconia', ossia sul distacco onde il nostro appassionamento si filtra nella visione: « *a rendere l'impressione che la poesia lascia di sé nelle anime, è affiorata spontanea sulle labbra la parola 'malinconia'; e, veramente, la conciliazione dei contrari, nel cui combattersi solamente palpita la vita, lo svanire delle passioni che insieme col dolore apportano non so qual voluttuoso tepore, il distacco dalla terrestre aiuola che ci fa feroci, ma è nondimeno l'aiuola dove noi godiamo, soffriamo e sogniamo, questo innalzarsi della poesia al cielo è insieme un guardarsi indietro che, senza rimpiangere, ha pur del rimpianto. La poesia è stata messa accanto all'amore quasi sorella e con l'amore congiunta e fusa in un'unica creatura, che tiene dell'una e dell'altra. Ma la poesia è piuttosto il tramonto dell'amore, se la realtà tutta si consuma in passione d'amore: il tramonto dell'amore nell'euthanasia del ricordo. Un velo di mestizia per che avvolga la Bellezza, e non è un velo, ma il volto stesso della Bellezza* » (20).

E a questa pagina fa riscontro l'altra, della *Storia*: « *Noi siamo prodotto del passato, e viviamo immersi nel passato, che tutt'intorno ci preme... Bisogna guardare in faccia il passato o, fuor di metafora, ridurlo a problema mentale e risolverlo in una proposizione di verità, che sarà l'ideale premessa per la nostra nuova azione e nuova vita. Così ci comportiamo quotidianamente quando, invece di accasciarci sotto le contrarietà che ci hanno colpiti, e stare a lamentarci e a vergognarci per gli errori che abbiamo commessi, esaminiamo l'accaduto, ne indaghiamo l'origine, ne percorriamo la storia e, con informata coscienza, seguendo l'ultima aspirazione, disegniamo quel che ci convenga o ci spetti di fare, e ci accingiamo, volenterosi ed alacri, a farlo. Così parimente si comporta sempre l'umanità di fronte al suo grande e vario passato... Solo uno strano oscuramento nelle idee può impedire di scorgere tale ufficio catartico che la storiografia adempie al pari della poesia, questa disciogliendoci dalla servitù alla passione, quella dalla servitù al fatto e al passato...*

Gli ingegni storici — da non confondere certamente nè coi monaci intenti a comporre registri e cronache, nè con gli eruditi che raccolgono narrazioni e documenti e ne cavano fuori con le loro industrie notizie bene attestate, nè con gli scolareschi compilatori di manuali storici — sono sempre stati uomini variamente operosi, condotti a meditare sulle situazioni che si sono formate per sorpassarle e aiutare gli altri a sorpassarle mercè di nuova operosità: politici che hanno scritto storie politiche, filosofi che hanno scritto storie della filosofia, spiriti artistici che hanno voluto procacciarsi con l'intelligenza della storia dell'arte il godimento delle opere d'arte, uomini di gran fervore civile o morale che hanno severamente scrutato la storia della civiltà umana. Le età in cui si preparano riforme e rivolgimenti sono attente al passato, a quello del quale vogliono spezzare i fili, e a quello di cui vogliono rannodarli per continuare a intesserli. Le età consuetudinarie, lente e pesanti, preferiscono alle storie le favole e i romanzi, o riducono la storia stessa a favola e romanzo » (21).

In questa visione, che sembra limitarsi a intendere la poesia e la storia, ma in cui si rivela il ritmo umano di azione e pensiero, e in cui si contiene una concezione di tutto l'uomo, e a un tempo il rifiuto di ogni vano problema; in questa visione dinamica e aperta, e, insieme, nelle ricerche storiche particolari, stimolanti e ricchissime, nell'erudizione immensa, nell'infaticato travaglio, nell'opera religiosamente compiuta come assoluto dovere, è il 'vero' Croce, il Croce dei « laici »: il Croce da discutere, magari, ma il Croce veramente maestro di tutta un'età. V'è poi il Croce dalle architetture ben definite della *Logica* e, in parte, della *Filosofia della pratica*, il Croce dalla visione così insoddisfacente delle scienze della natura — insoddisfacente anche in base alle sue premesse; ed è il Croce di un momento, del momento in cui cedette alla seduzione di una totalità armonizzata e conclusa, di un'assoluta logica, e venne così scorrendo anche di temi a lui meno familiari e meno congeniali. E questo è il Croce dei « chierici » — sian essi gli ortodossi sacerdoti della sua chiesa, o gli 'scolastici' soddisfatti di trovar materia a schemi ordinati, a precise classificazioni, a confutazioni irresistibili: i 'professori' di 'metafisica', ieri 'positivisti', oggi 'crociani' o 'attualisti' o 'esistenzialisti' di destra o di sinistra, e domani 'spiritualisti' ortodossi e no, che sulla punta delle dita agitate con sapiente e concitato gestire vanno enumerando prove dell'esistenza di Dio e dell'immortalità dell'anima, e i profumi dell'« anima bella ». Ed è qui che s'impianta una certa 'teologia' crociana, capace di trasformare perfino la religione della libertà in una certezza di provvidenziali immancabili trionfi.

Ma a chi tenga fede all'antico detto secondo cui *oportet in philosophia haereticum esse qui veritatem invenire cupit*, non dispiacerà chiudere sulla pagina così umanamente lodata dal Vossler: (22)

« La realtà è unicamente nel cuore dell'uomo, nelle cose che egli ama e in quelle che aborre, nel suo finito che è insieme infinito, nel suo pensare e fare individuale che è nell'atto stesso universale, nel suo sforzarsi di vivere degnamente la sua vita che è doverosa ed è bella: una realtà severa ma non senza dolcezza, laboriosa ma non senza respiro di sollievo e come di riposo, tesa contro le insidie del male ma anche francheeggiata dalla buona coscienza della battaglia che si combatte e animata dal

fervere dell'opera di creazione alla quale si partecipa. Cercare oltre e fuori e sopra di questa realtà-idealità della vita è vano; ma questa la possediamo come cosa nostra e, come nostra, ci deve bastare, e in effetto ci basta. Una filosofia del divenire si perverte in cieca asserzione di un moto disumano quando non intende il divenire come di ciascuno di noi stessi, come il dramma umano di dolore e di amore, intessuto di contrasti e di catastrofi e di catarsi, che la poesia di tutti i tempi ha unicamente cantato, non essendosi essa incontrata mai con altro di altra qualità nell'ampia distesa dell'universo, e nei cui termini si riconducono di volta in volta le antinomie di spirito e natura, di uomo e Dio, di mondo e oltremondo, che sono anch'esse parti e moti dell'anima nostra, nella quale soltanto acquistano dignità di vero ».

(1) *Il carattere della filosofia moderna* (Bari 1941), pp. VII-VIII.

(2) *La storia come pensiero e come azione* (Bari 1938), pp. 42-3.

(3) « *La Critica* », XV (1917), p. 270.

(4) *Sulla teoria della distinzione e sulle quattro categorie spirituali*, « *La Rassegna d'Italia* », I (1946), n. 7, p. 6:

(5) « *La Critica* », XV (1917), p. 267 sgg. Cfr. E. CHIOCCHETTI, *La filosofia di B. C.* (Milano 1920), p. 269 sgg.

(6) *Logica come scienza del concetto puro* (IV ed., Bari 1920), pp. 210-11 (sul preciso problema ivi discusso cfr. i *Lineamenti di una logica come scienza del concetto puro*, Memoria letta all'Acc. Pontaniana nelle tornate del 10 aprile e 1 maggio 1904, e del 2 aprile 1905, Napoli 1905, p. 54 sgg.)

(7) *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, diretta da Arnold Rüge, I, *Logica* (Ed. it. Palermo 1914), p. 202.

(8) *Il carattere della filosofia moderna*, pp. 36-51.

(9) A. MAUTINO, *La formazione della filosofia politica di B. C.* (Torino 1941); cfr. M. CORSI, *Le origini del pensiero di B. C.* (Firenze 1951); G. F. PAGALLO, *La filosofia della prassi e la formazione dello storicismo crociano*, « *Giornale critico della filosofia italiana* », XXX (1952), pp. 218-40 (e, anche, S. F. ROMANO, *Il concetto di storia nella filosofia di B. C.*, Palermo 1933; C. SGROI, *B. C., Svolgimento storico della sua estetica*, Messina 1947; R. GARBARI, *Genesi e svolgimento storico delle prime tesi estetiche di B. C., 1893-1900*, Firenze 1949).

(10) A. LABRIOLA, *La concezione materialistica della storia* (Bari 1938), p. VI.

(11) *Come nacque e come morì il marxismo teorico in Italia (1895-1900). Da Lettere e ricordi personali*, in app. al vol. cit. del Labriola, p. 268.

(12) *Contributo alla critica di me stesso* (Bari 1926), p. 25.

(13) *Primi saggi* (II ed. Bari 1927), p. 9

(14) *Il risveglio filosofico e la cultura italiana*, « *La Critica* », VI (1908), p. 175 sgg.

(15) « *La Critica* », II (1904), p. 520.

(16) Tale immagine è consegnata dal Croce, fra l'altro, all'intr. del 1918 della sua raccolta già citata dei *Primi saggi*, pp. VII-VIII, IX-XIII.

(17) *A proposito del positivismo italiano. Ricordi personali*, «La Critica», III (1905), pp. 169-72.

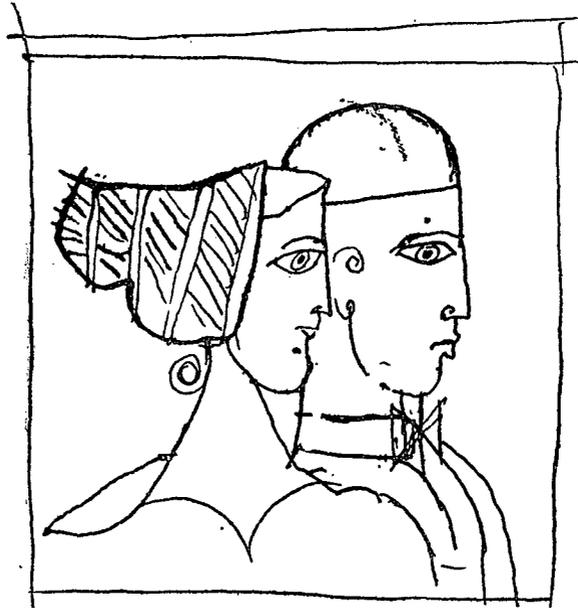
(18) *Materialismo storico ed economia marxistica* (Bari 1927, V ed.), p. XII sgg.

(19) «La Critica», V (1907), pp. 67-69 (il testo fu sensibilmente modificato nelle *Conversazioni critiche*, serie II, Bari 1918, p. 146 sgg.).

(20) *La poesia* (Bari 1946, IV ed.) pp. 11-12.

(21) *La storia*, pp. 31-2.

(22) *Il carattere della filosofia moderna*, p. 274 (cfr. *Carteggio Croce-Vossler, 1899-1949*, Bari 1951, p. 378).



RICCARDO BACCHELLI

In San Clemente a Roma

*Sotto la chiesa e sotto il tempio, in Roma,
Di San Clemente e del dio Mitra, sotto
La maceria degli evi che li interra,
Trascorre un'acqua per tramite buio,
Nè si scorge onde sgorgi e dove scorra,
Mentre sotto le basi dei gran muri
S'imbuca nelle viscere terrestri.*

*Più giù che il fatto della mani umane,
Sotto lo scavo immane e le strutture,
Stupendo gli occhi, a costernar la mente
Smarrita fra pensieri ingovernabili,
L'orecchio incuriosito ode la vena
Di quell'acqua cercar le cieche vene
Del sasso e dei silenzi di sotterra.*

*Da un'ascosa fessura ove si sperde,
Educe, dileguando, una sua voce
Nello stagnar dei secoli fra tanto
Brecciame della storia attrita e franta.
Par dapprima, la voce prigioniera,
Stormir, benchè lontano chi sa dove,
Di acque vive in aria gaia; pare.*

*Ma quel che le dà voce è la prigionie,
La bocca della tomba in cui s'interra
Fra le ronchiose radici terrestri.
E suona più al pensiero che all'udito
Di chi l'intende e figge l'occhio al buio,
Invano, verso un buio più remoto,
Fuor di tempo, in un fato immemorando.*

Dalla bocca di pietra, che segreta
 Ricanta da voragini segrete,
 Il canto aleggia di silenzio e buio.
 Così nel vaporar d'una cascata
 Fluttua ne' suoi color l'iride bella
 Sul baratro ove danza la vertigine
 Con lei, nell'attraente raccapriccio.
 Non sai qui se discende o se risale
 La voce di quest'acqua senza giorno,
 Che spegne il proprio andar per cieca via
 E di sè narra sol che nasce morta.
 In arcano di pietra, a cui dà suono
 Con pienezza di forza ampia e leggiera,
 Che s'effonde in silenzio e annulla i giorni.
 E mentre invade il tempo e la memoria,
 Non sappiamo se tal voce od i pensieri
 Ascoltiamo, remoti, immemorabili
 Al par delle radici della terra,
 Fra cui quell'acqua si ricusa al sole:
 E tal sua prigioniera libertà
 L'animo riconosce e gliela invidia.
 Nel luogo onusto di ricordi e oblii
 Ogni pensier diventa mero simbolo,
 Ed implica il mistero dello spirito
 In non so quale enigma naturale.
 Ed ecco il tempio: ma che cos'è Mitra
 Ed il sangue lustrale del suo toro
 Svenato in riti strani? Un'eco morta,
 Notizia di una fiaba nata morta,
 Quasi dimenticata pria che appresa.
 Credette alcun sua fede a cotest'idolo,
 Ai cruenti misteri stravaganti?
 Risponde il tempio con la sua gran mole;
 Non un'eco risponde, ma il silenzio
 Pesante sotto il tufo poderoso;

E narra la fatica e la gran pena
 D'un lavoro siffatto; un empio peso
 Ricade sopra l'animo, la forza
 Soppesando di tanta inanità.
 Rivive l'ansia della mente, eterna,
 Nei resti antichi del rimorto errore,
 Nel tempio inane di una fede estinta.

Chi la sua fredda vanità consideri
 D'ammuffita e deserta e fosca fossa
 D'una larva d'esanime chimera,
 Chi miri tali mura poderose,
 Ponderosa la sente inanità:
 Dell'ansia laboriosa, e antica e nuova,
 E di quella fatica e della propria.

Chi presso quella tomba afosa e stanca
 D'un idolo rimorto, a visitare
 Per fede o per saper venne la chiesa,
 Ei legge sull'intonaco effigiato
 Delle storie del Santo, le leggende
 Che appaion col latino della Chiesa
 Voci del nostro ancor vivo parlare.

Son motti trasandati e naturali
 D'un profano vernacolo artigiano:
 Non men che nei fastigi edificati
 Alla fede dall'arti e dal pensiero,
 Vi parla fede ingenua nei miracoli
 E nel Vangelo, spirito che assolve
 Da servitù di morte e di natura.

Noi nati a riconoscerci ignoranti,
 Nè soltanto a subire, ma a soffrirne,
 Al divino alenando per un tribolo
 Di speranze inesauste e insopprimibili;
 Noi gli infimi e i sublimi del creato;
 Se orgoglio o se passione o se l'accidia
 Anneghino a natura in noi lo spirito,

Noi gonfi e illusi o disperati e flaccidi,
 Ci facciamo mortiferi e suicidi;
 E la storia diventa, profanata,
 La ultima parola di tal vero
 Che meglio era non nascere; ma tardi,
 Da che uom lo ravvisa, e poi ch'è nato,
 Tardi per sempre vorrebbe esser morto.

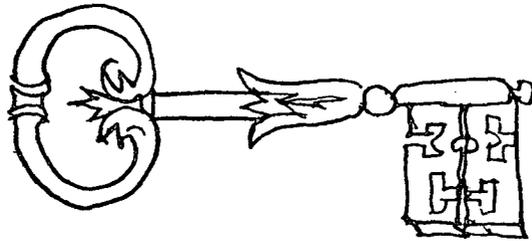
Sui muri della chiesa vetustissima,
 Solenne, i primi segni della lingua
 Decifro venerabili, e vivaci
 D'una lor sciatteria plebea schietta.
 E il mondo infuria, su, converso in guerra,
 Mentr'io, col suon dell'acqua nella mente,
 Stanco e non savio, oblio trovo e non pace.

L'acqua intanto, che trae dall'abisso
 Una voce straniata da ogni cosa,
 Pur chiara senza luce, e che reclusa
 Dall'aria pure suona aerea voce,
 Fa cantare la pietra e lo squallore;
 L'acqua ricanta carne inevitabile,
 Scandito sull'andar del tempo inerte:

Che dunque è vero che ogni cosa esiste
 E val sol perchè avvenga e fin che regge,
 Secoli mille od un batter di palpebre,
 Sopra una notte eterna ed impensabile,
 Che ogni cosa fa uguale al proprio nulla.

Così la vocal vena, che fra antichi
 Ruleri cerca più antiche radici,
 Quasi avesse ragioni come noi
 Di rifuggir dal sole in cerca d'ombra.
 Forse, scendendo agli inferi, ci insegna
 A lasciar coi rimpianti le speranze
 Colorite dal sole sulla terra.

*La canora voragine non sa
Delle nostre paure ed illusioni,
Ma il tenebroso enigma elementare
E s'estingue e rivive e fugge e torna
Nel mistero di luce dello spirito.
Noi, romperemo il cerchio risalendo
Fuori di quest'incanto sotterraneo?
Anzi, soltanto uscendo fuori di vita.
Oh, non m'incanta il fascino d'un'acqua,
Ma il cerchio chiuso dell'eterna inchiesta.
Pur quanto si somiglia quella a un animo
Ch'io conosco ed ignoro sempre più!
Fatta di nulla e mai, di tutto e sempre,
Scande or nel verso un attimo vocale;
E in tempo d'un sospiro dileguata
Aleggia sull'abisso fuor di tempo
Dei secoli interrati nell'oblio,
Sotto un vecchio mitreo, sotto la chiesa
Di San Clemente in Roma sottoterra.*



EMILIO CECCHI

LETTURA DI DE QUINCEY

Non tutti, forse, sono abbastanza famigliari con una iniziativa, patrocinata dal « British Council », e realizzata dall'editoria lombarda: alludo alla collana dei *Classici Inglesi*, diretta da Salvatore Rosati, e nella quale sono già apparse, in versioni accuratissime, opere della Austen, del Trollope, del Fielding, ecc. In questa stagione di fanatismo, in parte sincero in parte snobistico, per le letterature anglosassoni, la collana dei *Classici* si prefigge di sottrarre la conoscenza della letteratura britannica al grossolano capriccio della moda; presentando una quarantina fra le più belle e solide opere narrative e saggistiche inglesi, prodotte dal Settecento in poi. Alcuni degli autori finora pubblicati, erano nuovi per il nostro pubblico. Non completamente, Tommaso De Quincey; benché più che altro lo si ricordi per quello che, nei *Paradisi artificiali*, ne disse e ne tradusse il Baudelaire.

Tommaso De Quincey, nato nel 1785 morto nel 1859, fu un precoce grecista, un erudito, un poligrafo, vissuto nell'intimità del Coleridge e del Wordsworth: i cosiddetti « poeti laghisti ». Oltre al suo libro principale: una autobiografia che, insieme a cose minori, è testé uscita nella collana dei *Classici Inglesi*, per le cure di Filippo Donini e di Renata Barocas, l'ingente complesso della sua produzione, costituita di trattatelli e monografie varie, studi e ricerche sulla filosofia e la narrativa tedesca, articoli di economia politica, di storia, di critica letteraria, ecc., alla sua morte fu ordinato in una quindicina di volumi, poi accresciuti d'altro materiale sparso. Ma veniamo senz'altro all'opera cui il suo nome si affida: alle *Confessioni d'un oppiomane*, o come comunemente chiamate, con traduzione se meno elegante più letterale: alle *Confessioni d'un mangiatore d'oppio*.

Le *Confessioni* furono pubblicate nel 1821. Passati più di trenta anni, il De Quincey volle rimetterci le mani, e dette una nuova edizione, aumentata di circa due terzi, che uscì nel 1856. I grandi temi ed episodi di questa autobiografia, più o meno, sono gli stessi; ma intercalati di digressioni interminabili, veri e propri vagabondaggi colloquiali, dove è tirato in ballo di tutto un po'. Ma bisogna anche tener conto che le *Confessioni* del 1821 erano scritte per una rivista, dove apparve a puntate. L'autore aveva obblighi di tempo e limiti di spazio che gli impedirono di divagare. E così, una volta tanto, le ragioni giornalistiche coincisero con quelle della poesia. E i lettori che non abbiano speciali interessi critici, possono starsene alle *Confessioni* brevi, del 1821, che sono quelle oggi tradotte; e così del resto aveva fatto anche Baudelaire.

Sul principio dell'Ottocento, in Inghilterra e forse altrove, l'uso dell'oppio era stranamente popolare. Comparativamente meno costoso del *gin* e del *whisky*, nei distretti tessili e minerari, la sera del sabato l'oppio schiudeva i suoi paradisi anche all'infimo proletariato. Non sono del tutto evidenti le ragioni per le quali, non ancora ventenne, il De Quincey cominciò a ricorrere all'oppio. A due riprese, sotto forma di estratto liquido o laudano, l'avrebbe adoperato come medicinale; ma presto diventò per lui una droga d'uso giornaliero. Il primo incontro con l'oppio sarebbe avvenuto nel 1804, con alternative fino al 1813. Dalla quale epoca, egli si considerò, sono sue precise parole, « un oppiomanè regolare e inveterato, che a chiedergli se un dato giorno avesse o no preso l'oppio, sarebbe stato come domandargli se i suoi polmoni avessero respirato ».

Naturalmente le *Confessioni* dell'edizione accresciuta, insistono più delle prime su rilievi d'un genere tra farmaceutico e psicologico; circa la natura e il decorso degli effetti dell'oppio, la gradazione delle dosi, e gli accorgimenti con i quali il De Quincey cercò di liberarsi. Da tali punti di vista, al libro vennero poi attribuite finalità meno confacenti; come se l'autore si fosse soprattutto proposto di descrivere oggettivamente dall'interno, ad uso scientifico, le alterazioni fisiche e psichiche prodotte dal laudano. O avesse voluto ricostruire, a passo a passo, la storia del proprio salvataggio, per conforto e a edificazione di quelli che erano schiavi dell'oppio come era stato lui.

In realtà, il racconto della sua emancipazione resta sempre piuttosto nebuloso. E non si riesce mai ad acquistare l'intima e piena certezza che la liberazione si fosse effettivamente compiuta. Come testimonianza clinica, le *Confessioni* non giustificano insomma la propria fama. E tanto meno possono aspirare ad uno schietto significato di esempio morale. Perché, nel De Quincey, i dolori fisici e psichici connessi all'abuso dell'oppio; ed il fatto che la sua vita intellettuale ed effettiva sembra completamente invasa e devastata dal tenebroso popolo dei sogni, e diventata una sorta di provincia demonica: tutto ciò non si accompagna ad un senso di colpa, e perciò di rimorso e d'espiazione. La pratica dell'oppio, che occupa quasi tutto il corso della sua esistenza, non chiama in causa un contrito giudizio morale del peccatore sul proprio peccato. Nel De Quincey è una storia di paradossale innocenza, di calmo e allucinato fatalismo. E per lui l'oppio sembra principalmente avere agito come un fissativo materiale, come un sussidio chimico, come un catalizzatore. L'oppio era nella fantasia dell'artista, prima che dentro al contagocce dello speciale.

Ma se le *Confessioni d'un mangiatore d'oppio* non hanno valore di contributo scientifico, e non ci presentano il documento d'una riscossa morale, nessuno può contestare loro d'essere uno fra i libri di più alta letteratura, nell'intera produzione romantica. Il De Quincey fu un vero innovatore della prosa inglese. Egli fece per proprio conto qualche cosa di simile a ciò che in Francia faceva Chateaubriand, e che in America, un po' seguendo il suo esempio diretto, avrebbe poi fatto Edgar Poe. Ed a tanto egli riuscì, per virtù profonda d'ispirazione, e riprendendo certi modi della solenne prosa meditativa di Thomas Browne, e dell'arte di John Donne

ed altri « poeti metafisici » seicenteschi; e derivando nella propria eloquenza la ricchezza di numeri e l'ampiezza di flusso dell'oratoria miltoniana.

Anche i fatti della vita d'ogni giorno, e taluni meschini incidenti che sembrerebbe non potessero essere tentati sulla pagina, se non con una intonazione umoresca, nel tessuto della sua prosa assumono un risalto strano e inquietante, una cupa doratura leggendaria. Nella impostatura del suo discorso, è sempre qualche cosa di lievemente esaltato, quasi lo slancio e l'inarcarsi di un canto: come si ritrova in certi autori della tarda latinità ed in certi oratori sacri. Si ingannerebbe tuttavia chi, in tali intonazioni, sentisse soltanto un artificio retorico. In quella sorta di enfasi musicale, è il patetico risveglio d'infinito voci delle cose morte, il misterioso lamento del Tempo. Col De Quincey si inaugura la moderna letteratura della memoria. E forse attraverso un altro grande prosatore: il Ruskin, con il suo gusto di trapassi impercettibili, con le sue descrizioni, riprese, venne detto, col « rallentatore », l'influsso del De Quincey si può riconoscere non solo fino a Baudelaire, ma addirittura fino a Proust. La Woolf che rimprovera al De Quincey un certo quietismo, e specialmente la superfluità di talune digressioni, ha però un'esatta parola quando scrive che in lui « le scorrevoli parti narrative tutto ad un tratto si spalancano; si aprono grandi arcate sopra ad arcate; e come nel balenio di qualche cosa in perpetua fuga, di qualche cosa irraggiungibile, il Tempo si arresta ».

Orfano di padre, cresciuto nella tristezza del collegio, dai pressi di Manchester, a diciassette anni, De Quincey s'incammina a piedi verso Londra, col proposito di sistemare la propria posizione con i tutori. A Londra è senza mezzi di sussistenza; ma un losco intermediario d'affari, cui egli è ricorso, acconsente a lasciarlo dormire nel proprio ufficio. Nelle stanze gelide e buie, stipate di filze polverose, e percorse la notte da furibonde scorriere di topi, il ragazzo assiderato e digiuno, ha per compagna una brutta bambinuccia, patita e impaurita come lui: figlia naturale del leguleio o servetta affamata: il De Quincey non ha mai potuto saperlo. La notte dormono abbracciati per riscaldarsi, sotto una logora coperta da cavalli, avendo per letto i mucchi degli incartamenti:

« Seppi da questa bambina sperduta ch'essa dormiva e viveva là, sola, da qualche tempo prima ch'io venissi; e la povera creatura manifestò gran gioia quando scopri che in avvenire io sarei stato il suo compagno nelle ore d'oscurità. La casa era grande, il rumore dei topi suscitava echi prodigiosi nella vasta scala e nell'atrio; e tra le sofferenze reali e fisiche del freddo, nonché purtroppo quelle della fame, la bambina abbandonata aveva avuto modo di soffrire ancora di più, a quanto pareva, per quella degli spiriti, che s'era creata lei stessa. Le promisi di proteggerla da tutti gli spiriti, di qualsiasi sorta; ma ahimé, non potei offrirle altro aiuto. Giacevamo sul pavimento, con un mucchio di maledette carte legali per cuscino... La povera bambina si rannicchiava accanto a me per scaldarsi e per star sicura dai suoi nemici: gli spettri. Quando non stavo peggio del solito, la prendevo fra le mie braccia, cosicché in generale essa aveva abbastanza caldo, e spesso dormiva quando io non potevo: perché durante gli ultimi due mesi delle mie pene dormivo molto

di giorno, e mi accadeva di assopirmi improvvisamente per un po', in qualsiasi momento ».

Eppoi, andando attorno, De Quincey conosce una ragazza di strada : Anna, e nasce fra loro un'innocente, disperata amicizia : finché regolata la situazione con i tutori, egli deve assentarsi qualche tempo da Londra, e la buona Anna non la rivedrà mai più :

« C'era un'altra persona in quel tempo, che poi ho cercato di rintracciare con ardore ben vivo, e ben vivo dolore per il mio insuccesso. Questa persona era una giovane donna, una di quella classe infelice che vive dei proventi della prostituzione. Non provo vergogna, né ho alcuna ragione di provarla, a confessare che avevo allora un'amicizia stretta con molte donne di quella categoria disgraziata... Nelle condizioni in cui si trovava la mia borsa, i miei rapporti con quelle donne non potevano essere men che puri... Per molte settimane avevo camminato di notte con questa povera ragazza senza amici, su e giù per Oxford Street, o avevo riposato con lei su qualche scalino o sotto il riparo dei portici. Ella non doveva avere neanche la mia età; infatti mi disse che non aveva finito i sedici anni... Una volta, mentre camminavamo a lenti passi, dopo un giorno nel quale mi ero sentito più del solito malato e stanco, ci sedemmo sugli scalini di una casa davanti alla quale ancor oggi non passo mai senza un'acerba pena e un intimo atto di omaggio allo spirito di quella ragazza infelice, in memoria della nobile azione che là ella compì. Improvvisamente, mentre stavamo seduti, mi sentii molto peggio: avevo appoggiato la testa contro il suo petto, quando improvvisamente scivolai dalle sue braccia e caddi all'indietro sugli scalini... Con un grido di terrore, ma senza indugiare un momento, ella corse ed in meno che si possa immaginare ritornò da me con un bicchiere di vino di Porto, dolce e drogato; che agì sul mio stomaco vuoto con un potere immediato di ristoro: e questo bicchiere la generosa ragazza lo pagò senza dir nulla con la sua umile borsa, in un tempo in cui ella aveva a mala pena di che provvedere alle crude necessità della vita, e in cui non poteva aver ragione d'aspettarsi che io fossi mai in grado di rimborsarla... Spesso anche oggi, quando passeggio per Oxford Street nella luce irreal delle lampade, e sento suonare da un organetto quelle arie che tanti anni fa consolavano me e la mia cara compagna, mi sgorgano le lacrime; e medito dentro di me sulla legge misteriosa che all'improvviso ci separò per sempre... ».

Ad Oxford, dove il De Quincey diciassettenne è stato messo a studiare, avviene la iniziazione all'oppio; s'intreccia la morbosa relazione segreta, che durerà nel suo più vivo, oltre un quarantennio, se pure fu mai sciolta del tutto. Insieme agli accennati avvenimenti dell'adolescenza, le *Confessioni* ed una loro appendice in sette capitoli, intitolata: *Suspiria de profundis*, raccontano appunto le visioni dell'oppio. Scene vissute, rievocazioni di Anna, echi d'antica poesia, frammenti di preziosa erudizione: tutto fermenta nel vapore dell'oppio, e diventa un sogno dentro un sogno.

Dapprima De Quincey si aiuta con la droga ad accrescere le proprie emozioni; per esempio quando si reca a teatro ad ascoltare una grande cantante; o cercando la materia grezza delle trasfigurazioni nei visi d'ignoti, negli atti, nelle parole ch'egli

sorprende in mezzo al traffico cittadino. Passano gli anni, e vieppiù le visioni lo dominano, l'assediano, lo tengono prigioniero. Ormai il De Quincey s'è sposato, ha alcuni figli. Ecco come in taluni suoi sogni, popolati di figure e di animali orientali, entrano con commoventissimo contrasto, dapprima confusamente le voci, poi i sembianti dei suoi bambini :

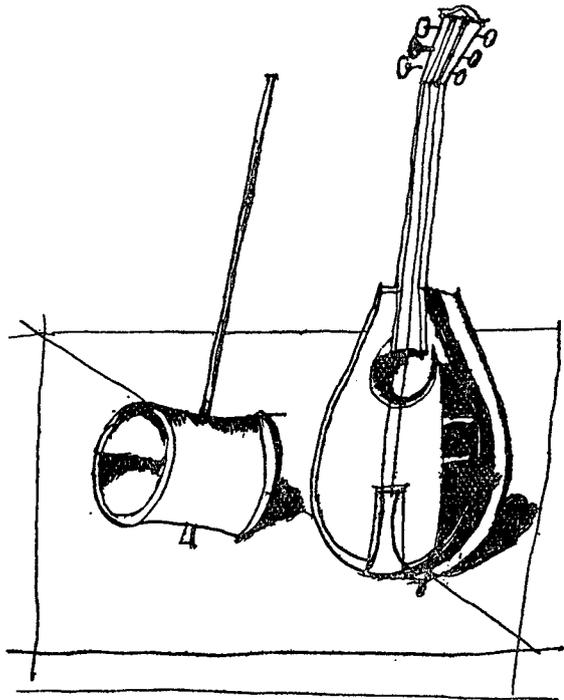
« *Ho dato un'idea dei miei sogni orientali che sempre mi riempivano d'un tale stupore per i loro scenari mostruosi, che per un momento la pura meraviglia sembrava non lasciar posto all'orrore. Ma prima o poi un riflusso di sentimenti spazzava via la meraviglia, e mi lasciava non tanto atterrito quanto disgustato e pieno d'odio per ciò che avevo visto... Qui i protagonisti erano uccellacci, o serpenti, o coccodrilli, specialmente questi ultimi. L'orrore ch'è provavo per il maledetto coccodrillo, giunse a superare da solo quasi tutto il resto. Ero costretto a viverci insieme; e come quasi sempre accadeva nei miei sogni, per secoli. Talvolta fuggivo, e mi trovavo in case cinesi, con tavole di bambù, ecc. Ma i piedi delle tavole, dei sofà, ben presto si animavano; la testa abominevole del coccodrillo e i suoi occhi maligni mi guardavano, ripetuti in mille aspetti diversi; e io restavo a fissarli affascinato e nauseato. E così spesso questo rettile odioso obsessionava i miei sogni, che molte volte lo stesso, identico sogno veniva interrotto nello stesso, identico modo: sentivo delle voci gentili che mi parlavano (io sento tutto mentre dormo) e subito mi svegliavo. Era il pieno mezzogiorno, e accanto al letto stavano i miei bambini che si tenevano per mano; venuti a mostrarmi le loro scarpette di colore o i loro abiti nuovi, o a farsi vedere com'erano belli, vestiti per uscire. Giuro ch'era così pauroso il passaggio dal maledetto coccodrillo e dagli altri indicibili mostri ed aborti dei miei sogni, alla vista di quelle innocenti creature umane, di quella grazia infantile; che per l'enorme, improvvisa reazione dell'animo non potevo trattenermi dal piangere, mentre baciavo le loro faccine ».*

Altre volte, procedono interminabilmente nella sua stanza maestosi corteggi di cavalieri romani, con ondeggiare di labari e scalpaccio di moltitudini accorse. Muti visitatori dalla testa inturbantata giungono con passo felino e riscompaiono nel regno delle ombre. I cieli di cotesto mondo portentoso, si tingono di feeriche colorazioni. Le architetture imperiali, sembrano colossi e campidogli del Turner, rovine e carceri del Piranesi. Ecco, nei *Suspiria de profundis*, le marine trasparenze di Savannah-La-Mar, nello scintillio della prosa sontuosa :

« *Dio colpì Savannah-La-Mar e, in una sola notte di terremoto, la portò, con tutte le sue torri intatte e i suoi abitatori immersi nel sonno, dalle solide fondamenta della riva al fondo corallino dell'oceano. E Dio disse: " Sotterrai Pompei e la nascondi agli uomini per diciassette secoli: sotterrerrò questa città, ma non la nasconderò. Essa sarà per gli uomini un monumento della mia ira misteriosa, incastonato in luce azzurra per tutte le generazioni a venire: poiché la racchiuderò nella cupola di cristallo dei miei mari tropicali". La città, come un possente galeone con tutte le vele spiegate, i pennoni al vento e in perfetto arnese, sembra navigare per le silenti profondità dell'oceano: e spesso, nelle vitree calme, attraverso la traslucida atmosfera marina che ora si stende come una tenda tessuta di aria sul silenzioso*

accampamento, i marinai di tutti i paesi abbassano lo sguardo verso le sue corti e le sue terrazze, contano le sue porte, ed enumerano le guglie delle sue chiese... ».

In talune immagini dei *Suspiria*, tali « La figlia del Libano », « Le Nostre Signore del Dolore », già incominciano a profilarsi simboliche figure di gigantesse, di titànidi, propiziatrici o vendicatrici, che torneranno nella poesia del Baudelaire o dello Swinburne. Nelle *Confessioni* e nei *Suspiria*, il decadentismo, insomma, non soltanto impronta di sé un vasto repertorio figurativo, ma una simbolica rudimentale, una sistematica, una mitologia e una teologia. La nuova religione estetica, che da allora avrebbe prevalso, o diciamo pure la nuova eresia decadente, era fondata. E Tommaso De Quincey, a buona ragione, deve considerarsi non solo uno dei suoi protomartiri, ma anche uno dei suoi evangelisti maggiori.



DIEGO VALERI

RICORDO DI PIETRO PANCRAZI

Della forza d'ingegno, della ricchezza di cultura, della delicatezza di gusto, dell'assoluta probità critica di Pietro Pancrazi molti han parlato nei giorni immediatamente seguiti alla sua morte; così dolorosa, così veramente dolorosa, per tutta la famiglia letteraria italiana. E alcuni, dopo aver rilevato l'importanza dell'opera maggiore — la serie degli *Scrittori d'oggi*, che sta e starà a base d'ogni studio sulla letteratura nostra dal Carducci in poi — han toccato anche delle sue qualità di scrittore-nato, del suo dono di prosatore stupendamente terso e lieve, sostenuto da una solidissima eppur mobilissima sintassi del pensiero e del discorso.

Su quest'ultimo punto gioverebbe insistere, perché, alla fine, ciò che più conta e promette di durare nell'opera di un critico è (quando c'è) la sua personale scrittura, il suo modo di vivere nella parola, ossia la sua intima sostanza di artista. I singoli giudizi possono, col tempo, mostrarsi erronei e cadere; ma la pagina che porti impressi i segni di un temperamento, di una vita, resisterà, resterà; raccomandata solo a se stessa, alle proprie ragioni di fondo (di fondo umano), e di struttura, e di ritmo, e di musica. Si farebbe ingiuria al critico se non gli si chiedesse che di registrare, come una bilancia automatica, il peso esatto di questo o quell'autore, di questo o quel libro; se non si esigesse da lui, giudice di scrittori, di essere anzitutto, e manifestamente, scrittore.

Pancrazi aveva tutti i numeri dello scrittore-artista: era liberissimo in ogni suo movimento primo, guidato e misurato, poi, soltanto da una sua propria guida e misura interna. Il suo stile di colloquio, o (se si pensa al Sainte-Beuve) di *causerie*, ha una scioltezza che incanta, né mai sente lo schema logico e la *belle ordonnance*. E' naturalmente composto e agiato e sicuro; appunto perché obbedisce a un innato bisogno di ben pensare e ben sentire e ben parlare. Il parlar bene, che non somiglia per nulla al parlar bello, era semplicemente la sua necessità; dica chi vuole il suo limite, visto e considerato che gl'illimitati, in arte e anche fuori dell'arte, non sono, non possono essere che dei pasticcioni.

Apro l'*Esopo moderno*, e nell'*Invito* iniziale leggo questo raccontino, questa favola aggiunta alle Favole:

« Stava Xanto una sera a banchetto con gli amici, ed ecco dispose in un piatto molti buoni bocconi, chiamò Esopo e gli disse: — "Va' a casa, porta questo a colei che mi ama". Il gobbo corse a casa e disse alla moglie del filosofo: — "Queste delicate vivande il tuo marito non le manda a te, ma a colei che

gli vuol bene ». E detto così, mise il piatto in terra, sotto il muso della cagnola. Ne nacque l'inferno che è facile immaginare ».

Questa grazia del dire, grazia perfetta e dunque niente affatto graziosa, temo che sia morta con lui, col nostro Pancrazi; come con lui era nata.

Mi pare, infatti, abusivo ed anche ingiusto legarlo strettamente, quanto alle origini, a una recente tradizione toscana impersonata specialmente da un Martini e da un Fucini. Da uomo onesto (meglio, da *honnête homme*) e da buon figlio, egli non rinnegava, certo, i suoi padri, ma sentiva, senza iattanza, il dovere di essere soltanto se stesso e di appartenere al suo e nostro tempo...

Su questo, dicevo, bisognerebbe insistere; anche per restituire al critico-scrittore un poco del bene che ha fatto a tutti noi, occupandosi delle cose nostre con tanta serietà e tanto amore. Verrà il tempo, speriamo, che potremo rileggerlo con questa particolare attenzione e intenzione: rileggere, dico, oltre all'*Esopo*, a *Donne e buoi* e al *Giardino di Candido*, che sono i suoi libri più liberi dall'assunto critico, anche i suoi saggi critici propriamente detti, ciascuno dei quali implica e risolve un'esperienza personale, è ricordo di un incontro umano e va a far parte di un'intima autobiografia. Ma in questo momento occorre soprattutto dar luogo a una testimonianza d'ordine morale: una testimonianza che la generazione mia e quella (quelle) dei meno anziani sono in obbligo di offrire alla memoria dell'amico, prima che il tempo annebbi e cancelli l'immagine dell'uomo, la luce di quel sorriso acuto e affettuoso ch'era la sua verità più vera.

Pancrazi esercitava la critica dei contemporanei, non dirò (che gli dispiacerebbe forte) come un sacerdozio, ma sì come un alto dovere civile; difendendo con tranquilla fermezza, in ogni occasione, insieme con la propria, la libertà cioè la dignità della cultura letteraria italiana. Non per questo si lasciava distrarre da preoccupazioni estranee all'arte, consapevole e certo com'era che la letteratura è moralità e civiltà in essenza e in atto, o non è nulla. Mi sbaglierò se dico che in tale suo costante atteggiamento era presente l'esempio del De Sanctis, piuttosto che la lezione del Croce?

Così, immune da qualsiasi superstizione etica o estetica, sciolto da qualsiasi legame di scuola o suggestione d'ambiente, egli, non solo rileggeva i suoi classici, ma andava pure cercando fra i libri dei suoi coetanei e dei suoi cadetti i segni di una coscienza del presente che illuminasse e giustificasse di qualche bellezza il presente stesso. E così gli avveniva qualche volta, ed era per lui una festa, di scoprire, chiuso ancora nell'ombra, lo scrittore meritevole di attenzione. Studiandolo con un impegno che la critica riserva di solito ai trapassati, egli lo presentava allora, tra i nitidi lumi della sua prosa, al gran pubblico dei lettori; giudice sereno, sempre disposto alla simpatia; amico del suo eletto quanto glielo permetteva la maggior amicizia della verità; assai contento alla fine di aver fatto, ancora una volta, il suo dovere.

Tale fu la gentilezza di Pancrazi, la sua compiuta umanità di umanista, la sua nobiltà genuina di gran signore delle lettere. E' giusto che gli scrittori amici continuino a volergli bene oltre la morte; e che l'Italia lo ricordi come uno dei suoi figli migliori.

GIUSEPPE UNGARETTI

VECCHI FOGLI

Già negli « Svaghi » apparsi in questo stesso *Approdo*, m'ero imbattuto nei miei « Appunti d'un viaggio fatto tra Marzo e Maggio del 1933 nelle Fiandre e nei Paesi Bassi ». A dire il vero questa volta li consulto di proposito. La disgrazia abbattutasi su quei luoghi, m'ha spinto a volermeli ripresentare nella mente come mi trascorsero davanti agli occhi in giorni tranquilli. Credo che al lettore non parrà inopportuna nè importuna la smania che sempre io ho di riflettere sul grado smisurato dell'umana debolezza.

Ecco quei vecchi fogli:

Ostenda

Oggi si corre da Gand a Bruggia, dalla capitale della Fiandra orientale alla capitale della Fiandra occidentale.

Desideravo rivedere James Ensor che, oltre ad essere un pittore discusso, è un uomo curioso e un conversatore istruttivo, e per cominciare ci siamo dunque avviati a tutta velocità verso Ostenda.

Senza un'ondulazione campi a destra e a sinistra sino dove arriva l'occhio, e all'orizzonte ogni tanto, nel fumo della lontananza, una di quelle torri guerriere, simboli di libertà comunali, quadre e alte. L'aria che le vela non le addolcisce, ma così sono minacciose e impavide sordamente com'è per natura qua la calma. La corona dell'orizzonte è tutta legata da queste torri e, al cospetto della badia diroccata su cui ciascuna s'inalbera, le quattro case rustiche che le attorniano, sono sassolini.

Ostenda guasta sopraggiungendo tutto. Di falso gotico, le case e la chiesa e, d'autentico liberty, il kursaal colossale, sono capolavori di bruttezza.

Ostenda mostra di vero i canali, colle barche da pesca a riposo, colle reti, stese ad asciugare, che lungo le vele ocra si scrostano dal sale, colle nasse tocche lungo le aste curve delle vele a intervalli imprevedibili da oscillamenti. Di mattina ha di vero il rumore della vendita all'asta dei cesti di sogliole e di rombi. Ha di vero in qualsiasi ora, nel tralucere dei parchi marini, ostriche che sorbiscono alghe molto adagio fluttuanti.

Lisseweghe.

C'è una strada che ha spaccato le dune. Le case si sono precipitate in quella direzione e, colle loro mezze tinte, diffondono grigiore nel luogo desolato. Disabitate,



REMERANDI: Le Ronde di notte



Restaurant : Susanna al bagno

non essendo ancora estate, accrescono, canticchiando sommessamente coi loro colori, la fiera solitudine alla quale vado incontro.

E presto appare il rovescio brusco delle dune. A furia di spintoni, il mare le ha formate come una muraglia.

Poi l'inalberarsi di sabbia tormentata, raggrumata, crostacea s'interrompe, e s'apre la vista del mare, e la sabbia, ormai tutta granelli sciolti impazienti di volare, si muove con un brivido che le infonde una leggera zebratura nell'oro mescolato di briciole di madreperla. E' una bella fascia fra il mare e la terra feconda, e in fondo il firmamento delinea il turchino con un abbuiarsi lento.

Poi, quando meno me l'aspetto, il mare e la sabbia sono scomparsi, ci vengono incontro betulle, ed ecco piantarsi davanti una di quelle torri sopra dette, che non fanno grazia nemmeno da lontano.

E' Lisseweghe, che fu una città; ma ancora ha la sua spaventosa torre dei tempi di Dante. Siamo entrati nella zona di Bruggia, di Bruggia che fu una grande capitale.

Ter Doest.

Giù giù, vicino ai ruderi del monastero di Ter Doest, c'è un granaio di quercia, vecchio anch'esso come Dante. Fantasie simili non le hanno che da queste parti. Ha un'ossatura alta trenta metri che lo fa somigliare a un'arca di Noè capovolta. Ci sta ora di casa un fattore, nella pancia ciclopica sperduto, lì, colle galline e le anatre.

Ter Doest è una delle tante testimonianze rimaste della lotta intrapresa contro il mare dai Cistercensi della Badia delle Dune, per strappargli terra e resistere alle sue offensive. Un'aria benedettina è rimasta per tutta questa provincia dove la gente ha ancora l'aspetto testardo ed è taciturna come nei tritici dei suoi Primitivi.

Ecco, da qui su su sino nell'Olanda, anche qui i segni dell'idea romana che persino all'ascetismo stretto ha saputo affidare un compito d'azione sociale: i porti, i canali, i « folder » prosciugati, il lavoro temerario e ostinato...

Dam.

Ecco Dam. Limitato da una diagonale, è un'ammucchiarsi bianco di edifici che sale internandosi a gradi e formando dei vicoli ciechi addosso a una torre imponente come quella di Lisseweghe: addosso a una torcia brandita. S'accendevano di notte i fuochi quando essa era l'occhio d'un grande porto e c'era qui, e lo stesso vocabolo « dam » lo dice, una diga, quella ricordata dal verso dantesco, quella che avrebbe dovuto essere addirittura la museruola del mare.

Dam se ne sta sul canale di Bruggia — con la sua strada che è come un esiguo cortile — anch'essa a ricordare che fu una città. Alla sua destra il canale va su su sino allo Sluis, anch'esso porto prospero una volta, prima che lo Zwyn s'insabbiasse. Qualche chilometro più in là, lo Zwyn in persona, un tempo fiumone gremito d'alberature e di vele, scantona verso il mare, solo solo, esile esile, senza nemmeno una barchetta di carta.

Prima di toccare lo Sluis, ed è la bella vista di Dam, il canale va come una furia nel cuore di Bruggia, e da Bruggia verso Dam nel fumo dell'aria arrivano, questa volta come ali graziose come nascenti dall'acqua scura del canale, le torri, torri questa volta acute di una cattedrale. E il corso diritto dell'acqua e l'ostile pietrame di Dam e quella cattedrale spettrale sembrano alla vista vicinissimi e compenetrarsi, germinati come sono dalla grande forza d'una medesima malinconia.

L'Olanda sino a Groninga e alla Frisia.

Ecco l'Olanda, eccolo questo paese conquistato sull'acqua, sull'elemento più infido e spietato. Ed eccolo il sole pallido sui paesetti laccati, rifugiati addosso alle dighe.

Questo è dunque quel sole che mette un oro incredibile sulle cose? E' dunque uno di questi soli poco prima di sera che suggerì a Rembrandt l'accensione della sua Ronda di notte?

Come translucidi si muovono i cieli in quest'immensità tutt'unita.

Chi venga dal Belgio, ch'è pure una pianura ordinata, può credere d'essere uscito dal caos, tanto il metodo qui appare più sicuro, tanto l'aria è una mola pura all'erba, agli alberi, ai fiori, agli animali, a tutto.

L'acqua scaturisce frammezzo all'erba, come un graffio, e vedi la vena sottile filare come un colpo di schioppo, voltarsi ad angolo retto, descrivere il confine catastale.

Luce di Rembrandt.

Se andate lungo il Heerengracht o per uno dei tanti altri passaggi che a Nord formano il nocciolo di Amsterdam e fiancheggiano i canali che a semicerchi concentrici vanno fino al golfo detto Ij componendo come un guscio fantastico d'ostrica; se andate lungo le case difese dalla muffa con i catrami; se guardate le facciate, di due o tutt'al più quattro finestre per piano, stretti e brevi rettangoli lisci, ciascuno con il suo triangolo del tetto, come un pennone irrigidito; se vedete in cima alla facciata il laccio con la puleggia per trasportare gli oggetti voluminosi, che vengono fatti entrare e uscire dalle finestre; se vedete la scalinata interna che va su stretta e erta quasi come una scala di corda; se salite la scala di fuori, che conduce all'ingresso prima di fianco, poi bruscamente di fronte; se, chinandovi a guardare l'acqua dei canali, v'accorgete che anche le case sono chine sull'acqua e non, come vi spiegheranno, per tenersi riparate dalla pioggia, e nemmeno perchè si reggano sulle palafitte che è un po' come stare sui trampoli; se girate per Amsterdam vecchia, nata in funzione del suo slancio, come farete a sottrarvi all'illusione che da un momento all'altro la città, le sue case schierate funebri e leggere, s'adunerà al largo, già flotta.

Sono case l'una all'altra solidali che solo per essersi saldate tra di esse così bene e per essere state fatte di mattoni — smontabili uno dietro l'altro, incominciando dal tetto, tutti in una notte — non hanno quasi peso e non spezzano le pala-

fitte e non soccombono nella mota che è, sotto, la terra cedevole contesa all'acqua. Ma la solidarietà sembra essersi anche prefissa di stabilire la solitudine di ciascuna. Nella loro monotonia non si somigliano nemmeno nel colore e, sebbene predomini il nero colle finestre listate di giallino oro, non manca qua una facciata bruna e là una d'un'ocra meno cupa.

Ogni casa fu ideata solitaria dalla cantina al tetto, tutta esclusivamente separata per ciascuno e la sua famiglia. Le finestre occupano quasi tutta la facciata, perchè si può avere nel Nord avidità di luce; e si può vedere passando, se sono a tavola, o se il ragazzo tornato da scuola fa i compiti, o avere davanti agli occhi un'altra delle tante scene che ha illustrato la loro pittura. Sono chiusi lì dentro in una solitudine esposta ai quattro venti; ma che i vetri e i muri rendono inviolabile. Questa era la loro idea: che le apparenze possano essere esaminate da chiunque, e, anche a soddisfazione d'un tantino di vanagloria, sia reso pubblico persino il decoro dei loro interni, coi rami e corami. Soddisfatta l'opinione — a una certa distanza — restava convenuto, nello stesso isolamento materiale del domicilio, che, l'immortale felicità o sventura d'un'anima dipendendo da divino decreto imperscrutabile, in eterna veggenza fisso, non hanno, sul motivo, da sempre dipendente dalla predestinazione, dei fatti di ciascuno: miseria, ricchezza, bruttezza, avvenenza, idiozia, genio, aitanza, cachessia — da ridire nulla gli altri, invitati a sbrigliare ogni loro fantasia sulle apparenze. Calvinisti, e, là a pochi chilometri di strada, è la giansenista Utrecht.

Apparenze; ma ci si fermeranno quanti vorranno sapere perchè l'Olandese facendosi grande, lasciasse a testimoniare di sè nei secoli un subitaneo fiorire di pittori sommi.

Fiorisce dunque qui spontanea la pittura, come in Italia, sebbene diversa ne sia l'ispirazione.

Riprendiamo dunque a badare ai colori, qui dove i vetri delle vaste finestre tanto attraenti riducendo su un piano di due le tre dimensioni, in pittura risolvono per il passante la vita stessa delle case; facciamo ritorno a facciate che non hanno giuochi di volumi e non vivono se non di colore, ritorniamo all'acqua dove e interni attraverso i vetri e i toni paralleli delle facciate trovano l'estremo allontanamento della fantasia, dove le apparenze a poco a poco si sono fatte fantasmi.

Accompagnano i fantasmi, gli olmi sul ciglio dei canali, e la gobba dei ponti, unica interruzione ogni tanto della pianura.

Città di Rembrandt. Quest'uomo certo, il suo segreto non se l'è tenuto per sè, e ha lacerato le apparenze e l'ha sviscerata la sua città, e non ha avuto vergogna di farlo davanti a tutti; ma imitandola, ma considerando la realtà del mondo come pura apparenza e fantasia, la verità spettando a Dio e, a tutti ignota, non sarà per ciascuno se non fonte di maggiore o minore tormento a seconda del personale grado di sentire poesia. E oggi Amsterdam nella sua vecchia valva pare, tanto bene egli seppe vederla, immaginata da lui. La vedeva andare dalle crudelzze sanguinanti o bituminose, e dall'impeto sino alle allusioni inquietanti ad archetipi corrosi in fondo all'illusione d'infinito degli specchi. Occorre altro, fatta così lunga scala, per perdere la nozione di ceto e di capriccio e conquistare, dove nessun Calvino

luterano poteva togliere per Jansenius disperante inanità alle insidie della fantasia — quella della profondità?

Stava intanto facendosi sera e sui vetri e sui mattoni batteva il sole con una stanchezza inverosimile mentre dirimpetto un sorcetto di buio faceva capolino. Ho avuto già occasione di vedere nella campagna di qui — ve ne ricordate? — un simile annunzio della luce di Rembrandt. Ma qui è più vero: Rembrandt è un uomo di città.

Anni fa, in una storia dell'alchimia, leggevo d'un tale Helvetius — non il filosofo, le date non corrisponderebbero — al quale era stato consegnato uno scatolino d'avorio contenente « un pizzico » « meno di mezzo granellino di miglio » d'una polvere colore zafferano, d'apparenza metallica. Sollecitato dalla moglie, punto dalla curiosità, Helvetius fa l'esperimento e converte, colla fusione e aggiungendovi la polvere, una verga di piombo in un oro che gli orefici riconoscono purissimo. Il libro diceva anche che Spinoza era presente all'atto della trasmutazione e che in uno scritto l'avesse dichiarato. Saranno bubbole, e ci penso solo perchè il prodigio sarebbe avvenuto in Amsterdam. Avviene da queste parti, ne sono anch'io garante. Il sole di poco fa, improvvisamente difatti è sul piombo dell'ora, come una presina di zafferano. Il piombo si squaglia, e l'oro scoppia e divora come una lebbra.

Non è questa — questa di questo sole orrendo e bellissimo — la luce della polvere filosofale consegnata all'accensione da Rembrandt?

Amore, morte, fame, sapere.

Ero tornato nelle stanze che a Brusselle Franz Hellens aveva messo fraternamente a mia disposizione. Giocherellavo macchinalmente con oggettini presi sul tavolo davanti a me. Senza volere l'attenzione mi si fermò su di essi. Uno era un avorio che rappresentava uno scheletro. Visto dalla parte opposta, lo scheletro si mutava in un sesso in orgasmo. Nel legno dell'altro ninnolo, l'artista aveva espresso la rabbia d'un lupo che, gettatosi sopra una tartaruga e lei ritrattasi nel suo osso, ammattisce senza sfamarsi.

Quelle due antiche opere di abile mano cinese, senza volere avevano avviato i miei pensieri a riconsiderare il valore elementare che hanno nella natura l'amore, la morte, la fame. Altre cose esse mi suggerivano e soprattutto mi colpiva che l'artista, con spontaneità del resto, avesse fatto simpatico il lupo e odiosa la tartaruga, non togliendo nulla all'orrore del primo e alla calma intarsiata dell'altra, ma in modo che d'effetto orrendo risultasse alla fine solo l'impassibilità, solo la durezza che nascondeva, rendendole invincibili, un'anima trepida e una carne tarda.

Levati gli occhi, lo sguardo mi si andò a posare sopra un microscopio che Hellens aveva ereditato dal padre, il celebre batteriologo Van Emmerghen.

Di cent'anni strapieni, quel secolo. Un secolo, nel suo cercarsi in rapporti fra l'infimo e l'enorme, movimentatissimo in ogni paese europeo, strapieno d'opere difficilmente superabili, e, dovendo riassumere gli appunti presi sui Paesi Bassi, non posso dimenticare che l'Olanda nell'importanza dei suoi caratteri storici, fu definita da quel secolo.

Oserei dire che, come l'Inghilterra, Cristoforo Colombo la promosse alla grandezza. La scoperta d'un mondo nuovo all'Ovest, trasferendo il campo d'avventure dal Mediterraneo all'Atlantico, fece, è noto, sentire ai popoli giovani che avevano diritto alle prede uguale a quello delle altre nazioni affacciate sull'Oceano, anzi uno maggiore, i giovani essendo di migliore appetito.

Si aggiunga la disoccupazione, ciò che porta a riflettere che l'appetito era piuttosto una fame da lupi. Come poteva non esserci disoccupazione in un momento di così profondo rivolgimento sociale? Rivolta nei Paesi Bassi; Fiamminghi fuggiaschi, che insegnano agli Inglesi la tessitura della lana; l'Inghilterra muta i suoi campi in pascoli preparandosi a diventare da agricolo un grande paese industriale; conseguenza di tale evento economico: molte braccia restano senza lavoro. E la conseguenza della conseguenza? Quei pirati che attaccano i galeoni spagnoli carichi di ricchezze americane, che s'allenano in imprese disperate, che formeranno al comando d'uno dei loro capi, il famigerato Drake, il primo nucleo della flotta e della potenza imperiale britannica, dando all'Armada il colpo di grazia — ci sarebbero stati senza la disoccupazione?

E si crede davvero che la rivolta nei Paesi Bassi sarebbe scoppiata contro gli Spagnoli solo per divergenze di teologia? Si crede davvero che sarebbero stati sfidati gli autodafè e sarebbe stata resa la pariglia agli esecutori d'ordini di S. M. Cattolica, caduti prigionieri dei ribelli, e che gli uni e gli altri avrebbero reso famoso il loro suolo gareggiando in raffinatezze cinesi, o azteche, di tortura — solo per la libertà di culto? Si crede davvero che uno scettico come Guglielmo di Nassau abbandonasse i conversari eleganti dove era uso sbalordire rispondendo a tono a ciascuno nel suo idioma, e diventasse il Taciturno e gli nascesse e gli crescesse nell'azione una fede spaventosa, solo perchè da Lutero s'era fatto Calvinista? O sarà tutto accaduto invece perchè la grande Elisabetta aveva mandato i suoi agenti a lavorare gli Olandesi contro il comune avversario, l'impassibile dell'Escuriale? Ogni motivo ebbe il suo peso; ma il maggiore fu che s'era spalancato lo spazio coi suoi miraggi anche davanti all'Olanda, e fu che quel popolo era giunto al suo momento epico di giovinezza.

L'Olanda sorgente, rifugio delle eresie, mette cent'anni a fondarsi su uno sbriciolamento del concetto sacro di libertà e di responsabilità. Forse la debolezza della civiltà olandese, come anche dell'inglese, fu che, nell'espandere i suoi possedimenti, si fondò sull'aggravarsi della divisione d'opinione e l'assecondò costringendosi così a trovare un cemento morale nel materialismo degli interessi e nel puritanesimo da parata, nel culto delle apparenze, nella materia che, per farla assurgere all'aseità, non ci voleva più molto. La conseguenza del sapere era dunque che rimanessero dietro vetro in solidità illusoria, disorientati sull'essenziale, come giudicati attraverso la lente del batteriologo, il rapporto sociale e il rapporto tra il divino e l'umano?

Quantunque Filippo II non fosse indegno dei suoi avversari, la grande idea cattolica dei secoli (le Solitudini furono ispirate a Gongora dall'Armada sbaragliata?) era come se fluttuasse sopra di lui, fuori di lui, era idea come stanca d'incarnarsi

in un Re. Quando giunge a Carlo V, che stava assistendo in monastero alle prove dei propri funerali, la notizia della vittoria di Re Filippo sui Francesi a San Quintino — certo l'ex imperatore è contento, ma « Perchè mai mio figlio non era in mezzo ai combattenti? ». Non pusillanime Filippo, no; ma di coraggio un pochino indiretto. Gli recò disdetta che il suo regno sorgesse sotto il segno di funerali? Era un vasto impero, il più vasto che sovrano avesse mai sognato di possedere, e, se s'aggregi il Portogallo, comprenderà i paesi dell'oro e quelli delle spezie: tutta la ricchezza — e di continuo gli apparirà come convertito in una prova di funerali. La disciplina inflessibile aveva reso il volto di Filippo II senza espressione; ma nel suo corpo podagroso sulle gambe affloscite di cavalletta e, come in una tomba, nella sua clausura dell'Escuriale, la sua anima tremava. Sognava la voluttà fra cataste di reliquie che si faceva mandare da ogni dove, e raccontano gli accadesse di sorprendersi canticchiando:

Dove mai ti nascondi felicità?

*Non nei favori
Non negli svaghi
D'un mondo fastidioso,
Non nel fine dei nostri desideri:
Ricchezza, amori, vittorie, trofei.
Quaggiù non mi dà nulla contentezza.
S'intenda, se non posso possederti,*

Che non lo può nessuno.

Secolo del nulla del mondo. Secolo dell'orgoglio e della fantasia. E di segrete, smisurate malinconie. E delle fiamme. Fiamme che abbrustoliscono in mezzo a clamori carnevaleschi, vittime umane, e fiamme vagolanti su acque stagnanti, fiamme che si spengono, sensitive, se una mano verso di esse si tenda.

Questi pensieri e simili mi si affacciavano nella mente quella mattina mentre mi andavo gingillando con le statuine cinesi di Hellens. E mi ricordavo che dopo essermi aggirato lungo il Heerengracht, mi ero, continuando a gironzolare per Amsterdam, trovato davanti alla casa stessa del pittore che fu, me ne avvedo ora bene, l'interprete a fondo del suo secolo. Era la sua casa degli anni di prosperità dalla quale fu scacciato un giorno dai creditori, spogliato d'ogni suo avere. C'ero arrivato venendo giù dall'Ooster Dok che s'apre in cima ai canali di destra, sconfinata vescica che pareva galleggiare sollevata sui vapori serali, e là c'era un carretto fermo con un monte di cipolle grosse come grosse teste umane, e un facchino ne comprò una, e ora l'addentava, e ora con un morso strappava un pezzo dell'aringa che teneva con l'altra mano, e in un baleno ebbe finito, ed ebbe anche il tempo d'asciugarsi la bocca col dorso delle mani, e il tempo di guardarsele, troppo presto, vuote.

E' vero ci sono delle città di cui resta impresso l'odore. Bruggia ha un odore di biscotto. Amsterdam ha un vago odore d'aringa. Come si potrebbe allontanarne il ricordo di Filippo II? Sentii lentamente al n. 4 della Jodenbreestraat,

sulla porta della casa di Rembrandt, un vago ricordo d'odore di putridero, d'odore di quella cripta dell'Escuriale dove lo scheletro regale aspettava, per i definitivi funerali, che il tempo gli avesse ridotto in polvere il cadavere. Se non aveva altri sogni, Filippo II, riposando nella sua camera da letto, poteva, da un finestrino che s'apriva su quel sotterraneo, assistere ai progressi dello spolpamento.

La casa di Rembrandt l'hanno i suoi conservatori ordinata in modo che vi si vede bene come Rinascimento e Riforma fossero contrastanti e legati, e disperatamente legati nel barocco Rembrandt. Il sapere? Al Rijksmuseum tanti hanno meditato davanti al frammento strappato alle fiamme nel 1723 della Lezione d'anatomia del prof. Joan Deyman. Il sapere è forse quella buca tenebrosa del ventre? O quel gelo di piedi che invadono tutta la tela e sembra vogliano stampare la loro impronta sulla faccia del malcapitato fermo a guardarli? O la faccia che già marcisce dell'operato al quale la calotta del cranio fu tolta per mettere a nudo agli occhi di tutti un cervello inerte?

Gli avrebbero insegnato questo quei Mantegna e quei Michelangelo che, in giorni di prosperità, conservava nelle sue collezioni, e ansioso interrogava? Il tormento, sicuramente. E la speranza? Più della materia, non conta ciò che lo spirito avviva? Lo sapeva, lo sapeva, sapeva anche questo: ma in quale modo nero.

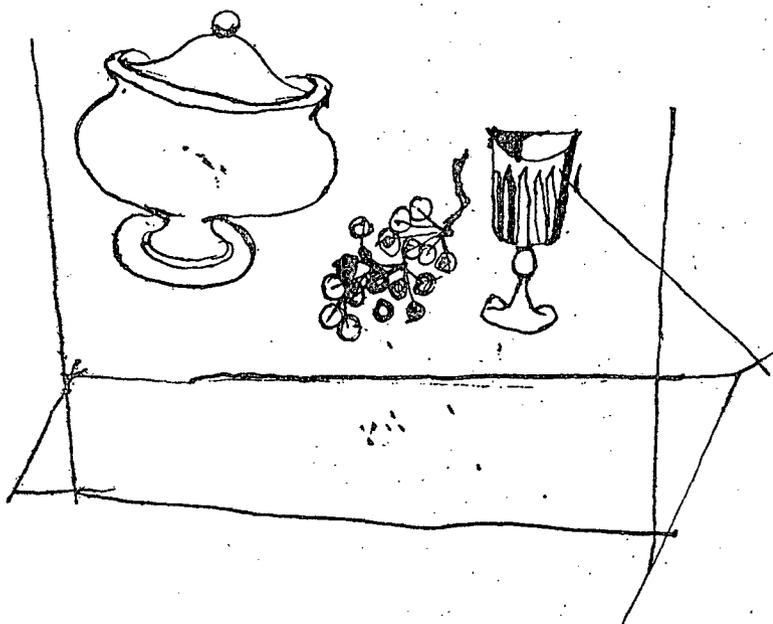
Aveva accumulato nella sua casa ogni specie di materie: codici miniati, e abracadabra maledetti; e s'aggrava tra gli Ebrei profughi dalla Spagna; aveva accumulato stoffe, piume, legni, conchiglie, pietre, armi, rarità venute dai paesi lontani dove andavano i suoi concittadini colonizzatori; aveva con sé corazze, provviste d'aringhe affumicate che con le loro squamme gli riaccendevano nella memoria il più vario screpolarsi d'ori solari. E quando dipingeva, in quel modo che gradua da un punto, un sovrapporsi di luci dentro un roteare dell'ombra — i tesori e il bricabrac accatastati nella sua casa, li consultava prima di fare la sintesi della sua disperazione. Anche quando glieli ebbero dispersi nella vendita all'asta, le mani si tuffavano per effetto di memoria nelle casse, si colmavano della memoria di essi.

Al Rijksmuseum mi ero anche fermato davanti al Ruth e Booz. E' uno degli ultimi quadri del maestro. Dipinto un anno prima di morire, nel 1668. Rappresenta suo figlio Tito con la fidanzata. Certo una grande tenerezza circola in quella pittura furiosa. Booz balza dagli ori, Ruth dall'autodafè e dal sangue di gioielli favolosi. Ella sognante poggia leggermente le dita sulla maschia mano che le ascolta il cuore. Booz, più alto di Ruth, sorride all'avvenire con una certa trepidazione, dall'alto, e sembra scandisca un presagio: « Ho voluto — direbbe per suo mezzo Rembrandt — fare il mondo come mi è chiaro dopo averlo scrutato. Non è altro che materia. Non sentite che anche i vostri cari visi, le vostre mani che amo, non sono altro; e nuotano, come ho imparato con tanta fatica, nella corrosione letale della luce ». Sapeva a fondo, quantunque in modo nero: ma tanto eccesso di disperazione non è già speranza? E la materia non l'aveva arricchita, perchè fosse così spietata (così pietosa) del suo spirito ineguagliabile?

Si vuole ch'egli possedesse anche un Giorgione. Sapeva, sapeva che la verità delle forme non è nel loro deperire quanto nel loro perenne rinnovarsi.

Tale egli era. Sino dal primo momento. Me ne ero persuaso guardando al Mauritshius dell'Aia, uno dei suoi primi dipinti, la Susanna. E' del 1637. Il carnato è fiamma restituita amorosamente da acque. Fiamma di disfacimento? Fiamma fatua? E' fiamma. C'è, sapeva, il crepuscolo dell'aurora e il crepuscolo del tramonto, e il delirio meridiano, notte della luce. Rembrandt era un vero forte, un saggio.

La fiamma tale e quale rimase anche quando vennero i tempi della furia epica dei Paesi Bassi e il dinamismo della giovinezza d'un popolo esigeva soltanto pitture di parate — davanti ai chilometri e chilometri di quella pittura, nei musei oggi si scappa — e tutti s'erano dimenticati di Rembrandt, che continuava a lavorare condannato a quasi morire di fame.



Sulla riva

*I pontili deserti scavalcano le ondate,
anche il lupo di mare si fa cupo.
Che fai? Aggiungo olio alla lucerna,
tengo desta la stanza in cui mi trovo
all'oscuro di te e dei tuoi cari.*

*La brigata dispersa si raccoglie,
si conta dopo queste mareggiate.
Tu dove sei? ti spero in qualche porto...
L'uomo del faro esce con la barca,
scruta perlustra, va verso l'aperto.
Il tempo e il mare hanno di queste pause.*

MARIO LUZI

RITRATTO DI TORINO

FRANCO ANTONICELLI: **Carattere di Torino**

Non dirò della bellezza della città, la quale bellezza è delle meno appariscenti d'Italia. I torinesi non ne parlano, le arti e le lettere non l'hanno mai esaltata e nemmeno « scoperta » in modo conveniente. Per l'italiano medio Torino è Savoia e Risorgimento, cose storiche e oleografiche, scarso commercio con la fantasia, nessun monumento memorabile; la Mole Antonelliana? Per carità! Il cinematografista, che si è fatto in Italia più asciutto, più sobrio — neorealismo, semplicità, grandezza di cose umili, poesia segreta — ha sentito il fascino di questa città, ma ancora non s'è lasciato tentare. Sa che ci sono magnifiche vene da seguire, da mettere in rilievo: Torino in primavera, quando quella città così intimamente buia, col suo umore sensuale e malinconico, si distende, si scuote i brividi di dosso, svaga un po' pigra e sognante di sole negl'infiniti corridoi dei viali odorosi di verde, sciamano festiva lungo il verde Po e per le colline verdissime. Il contrasto fra le stagioni è unico, in una città come la nostra. Si mutano cose, volti e anime. E la città così regolare? Quale gioco da trarre da quelle prospettive lineari, uguali, senza capricci, vero labirinto dei forestieri. Una via storta è una sorpresa, ancora oggi, un grattacielo nasce sempre fra un brontolio di gente offesa, scandalizzata. Ma gli abbaini settecenteschi? Chi ha mai pensato di fotografare la vita dei tetti di Torino? E poi c'è la periferia, la vita delle fabbriche, i « ritrovi » degli operai, le tampe, e i prati dove nasce il futuro giocatore del pallone, nella città che ha avuto come suo poema il tragico lutto di una squadra di foot-ball. E tuttavia, potremmo avere anche qui le nostre *Cronache di un amore*, i nostri *Ladri di biciclette* e ben altro.

Cara città! L'amano i meridionali, quelli che ci sono stati una volta a fare il soldato. O studenti. Ah, Torino! Bella, comoda, vita d'idillio, le sale da ballo, le ragazze. Un po' il paradigma di una civiltà moderna, europea. Civiltà del Nord.

I meridionali sono i soli a non cogliere quel senso provinciale che i viaggiatori ricchi scoprono con delusione e i torinesi, piccati, finiscono col vantare.

Anche gli stranieri cominciano ad amarla. D'estate qualcuno, almeno un giorno, un paio di giorni si ferma. Gl'inglesi poi, venendoci come ufficiali degli eserciti alleati nel maggio del '45, s'innamorarono della collina e pare che chi c'è stato la ricordi ancora. Ma questa non è ancora fama, e Torino città bella aspetta chi la iodi pienamente.

Io vorrei non essere torinese per poter vedere Torino con occhi nuovi: parole dell'inevitabile Gozzano. Ma io non sono torinese, se non di elezione, io

potrei avere gli occhi nuovi. Eppure è difficile anche per me : ci sto da troppi anni, l'amo e la calunnio anch'io, come un vero torinese. Ma cerchiamo un po' : che cosa può avermi colpito di più? Gli abitanti, così, in genere, non li conosco molto, ed è un male.

Bisognerebbe parlare con una famiglia operaia, con i piccolissimi borghesi che abitano le più chiuse e vecchie vie di Torino, intorno alla Consolata, le commesse di negozio così discrete, eleganti, gentili, anche qualche aristocratico che vive dalle parti di via della Rocca o della deserta, deliziosa piazzetta Maria Teresa. Se non la frequenti a lungo, la gente di Torino è così chiusa! Quando la vedo stringersi incanalata nei lunghissimi portici, mi sembra che sia tutta gente notturna, taciturna e sotterranea, costretta dai portici a scansare l'aria, la luce, la libertà, la fantasia. Conosco un po' meglio la città letteraria, e forse di lì qualcosa del carattere di Torino lo posso trarre. Penso di poter dire che è la città italiana che ha il grado più alto di cultura e il senso di una cultura nello stesso tempo nazionale ed europea. E' forse quella che più ha la preoccupazione dell'unità nazionale. Si pensi a un Giolitti, e poi a Gobetti e a Gramsci, le due figure più moderne d'Italia. Qui il discorso potrebbe sviare, portarci un po' lontano, e non ci si può contentare di generiche indicazioni. I nomi di Gobetti e di Gramsci bastano tuttavia per aiutarci a capire quale sia il carattere dominante della letteratura torinese (Torino in questo caso è il Piemonte) e dico letteratura in senso lato. Già una letteratura in senso stretto — narrativa, poesia, teatro — a Torino, oggi come oggi, non si può dire che esista. Un puro narratore, il più sciolto di tutti, uno dei più fantasiosi d'Italia, Mario Soldati, prima in America, poi a Roma col cinematografo, se n'è andato da anni. Carlo Levi vive a Roma anche lui, e a Torino fa brevi apparizioni, e poi non è un puro narratore. Anzi, è proprio un esempio calzante della vocazione letteraria di qui, che è in predominio a fondo storico, sociale, politico, e comunque severamente moralistica. Un altro esempio fu Giacomo Debenedetti, scrittore di puro intelletto e critico d'una sagacia così industriosa e tentante che meravigliò, al suo tempo; non fece scuola, e fu male. E se ne andò a Roma. Delle generazioni anziane, Barbara Allason non scrive più romanzi dal tempo di Gobetti che l'ammirava, Carola Prosperi, popolarissima, che un Pancrazi ha sempre giustamente stimato, non pubblica più un libro. Pastonchi è silenzioso e a Torino è come se non abitasse più. Dei giovani Natalia Ginzburg, che si è ripresentata in questi giorni con un romanzo notevole, *Tutti i nostri ieri*, è andata anche lei a vivere alla Capitale. Del Boca, credo, sta a Novara. E' rimasto Calvino, uno dei migliori, dei più felici e inventivi narratori italiani, che ha molte buone promesse per l'avvenire. Ma è un ligure e poi lavora da Einaudi. Che cos'è Einaudi? E' una casa di cultura, una delle maggiori, certo la più europea d'Italia. E' stata il Laterza delle nuove generazioni antifasciste. Con Einaudi hanno lavorato Ginzburg, Pintor, Pavese, lavorano giovani storici come Franco Venturi e Galante Garrone. Questi nomi cominciano a dire qualcosa. Anche Pavese non era un letterato puro : troppi problemi di altro ordine lo interessavano e non si risolvevano in narrativa. Vita morale, cultura avanzata, vocazione pedagogica.

Quasi tutti questi giovani o ancora giovani, fra le due guerre, hanno salito sia pure per poco, sia pure occasionalmente, una cattedra, hanno insegnato. Anche Mila, anche Bobbio. Maestro - amico di tutti, Augusto Monti scrittore, educatore. E, non può essere un caso, sono stati tutti ribelli, tutti anticonformisti, tutti hanno sperimentato le prigioni. Anche uno scrittore appartato come Burzio non era né solo fantasia, né solo scienza: notevoli i suoi interessi, i suoi ideali sociologici.

Non c'è stato mai, e non c'è nemmeno oggi un gruppo, una scuola, magari un clan. Riserbo, serietà, tipo di lavoro impediscono a Torino questo genere di spassi e distrazioni. Perciò vi è a Torino una casa editrice importante come l'Einaudi, ma che non potrebbe mai sfornare letteratura amena e null'altro. (Del resto, nemmeno le altre editrici torinesi, tutte per la scuola alta e piccola).

Anche il vecchio *Genio russo* della editrice Slavia, anche la *Biblioteca Europea* di Frassinelli, due collezioni moderne ed europee, che raccolsero traduzioni di romanzi, ebbero intenti ed influenza soprattutto culturali; e prepararono — fu bene osservato — la via a Einaudi. La casa editrice dei fratelli Ribet, diretta felicemente da Gromo, fu tutta letteraria, con ambizioni nazionali, ma non resse. Una rivista di pura letteratura non c'è stata mai. L'ultima che ebbe un certo significato fu *La cultura* ultima veste, diretta da Cajumi e sepolta dalla questura fascista. E riviste oggi non ne sorgono. *Momenti* è una rivistina di poesie di giovani nuovi, degna di essere seguita, ma non ha ancora, mi pare, trovata una sua via riconoscibile. Di altre iniziative si sente parlare. Ma probabilmente se ne sorgerà e se ne realizzerà qualcuna, predominerà un'intonazione culturale, un atteggiamento progressivo, non conciliante, non eterogeneo. Una rivista di varietà, o una posizione di compromesso non è pensabile a Torino.

E' vero. Tutti gli scrittori piemontesi hanno espresso un sentimento quasi soddisfatto, quasi adulatore, del passato degno di conservarsi nel suo rigore educativo, nella sua sobrietà, nella sua contegno schiva e alquanto diffidente, e, per contrasto, nel suo estro un po' balzano, nel suo spirito di contraddizione. Un sentimento che dura, per cui Monti ha trovato un'espressione felice: *vecchio Piemonte d'oggi*.

E nel tempo stesso Torino isolata, appartata, cova nel suo laborioso, meditativo silenzio, nella sua pace un po' mortificata, serie possibilità di nuove élites culturali e di forze civili d'avanguardia.

FELICE CASORATI: **Un pittore a Torino**

Fu il caso a portarmi a Torino. Stava per finire la prima grande guerra, la morte di mio Padre mi aveva lasciato responsabile della famiglia e qui a Torino abitavano lontani parenti ai quali potei affidare mia Madre ammalata e le mie sorelle.

Arrivai a Torino in una mattina di autunno inoltrato. Una leggera, fredda, luminosa nebbiolina avvolgeva senza oscurarla — anzi illuminandola di una vivida

luce d'argento — tutta la città. Essa mi apparve calma, regolare, tranquilla e silenziosa. Tutti i rumori erano attutiti come se le sirene suonassero lontano lontano, le campane delle chiese fossero ovattate, le carrozze (allora ve ne erano ancora molte) avessero le ruote felpate, e sopra tutte le voci fosse messa la sordina, per addolcirle.

E questa Torino mi conquistò d'improvviso. Sentii che soltanto in questa città, non catalogata fra le meraviglie che i turisti sono obbligati a visitare, in questa città dalle mansuete colline, dal fiume che sembra rallentare il suo corso per non turbare la calma di tutte le cose, in questa città ordinata, geometrica e misurata come un teorema, enigmatica ed inquietante come una cabala, astratta come una scacchiera, avrei potuto (logoro e frusto com'ero pei molti travagli) riprendere la mia vita di pittore. A Torino che ha potuto e saputo mantenere attraverso tanti secoli la sua austera, semplice struttura di città romana, ove i ricordi storici non sono ingombranti, non sono invadenti, ove dei movimenti d'avanguardia (parlo soprattutto dei movimenti artistici) in tutti i tempi sono giunti soltanto ed in ritardo pochi elementi e sia pure i più essenziali, i più duraturi. A Torino ho potuto trovare la mia casa. Nella mia casa, in un severo palazzo di stile nettamente umbertino, in fondo ad un cortile, silenziosa e un po' triste, sono nati tutti i miei quadri. Gli echi delle polemiche, dei convulsi moti rivoluzionari artistici irradiati dalla « ville lumière » e che avevano in molte città italiane i loro corifei scaldati ed autorevoli, giungevano stanchi a Torino, ma svanivano si smorzavano addirittura contro le grigie pareti del mio studio.

Provincialismo! Sì, questa parola è stata detta e ripetuta dai « critici attitrès » sulla mia pittura. Non mi sono mai sentito offendere dalla taccia di provinciale; non sono mai stato assalito dalla febbre di sentirmi inquadrato, di sentirmi partecipe di un movimento di attualità, non ho mai sofferto per la rivalità trionfante degli artisti perfettamente aggiornati. Penso con orgoglio che più d'un pittore (anche fra gli eccelsi), dimentico e schivo delle aspirazioni dei più, anzi deludendo i più, chiuso gelosamente nel suo mondo, cercando e trovando soltanto se stesso non ha tradito ma servito fedelmente la pittura.

MASSIMO MILA: **La musica a Torino**

Neanche il più sfrenato amore di campanile potrebbe indurre ad allineare Torino fra le capitali musicali d'Italia. Qui chi dice musica italiana, pensa a Napoli a Roma a Venezia, magari a Firenze che fu la culla del melodramma o a Milano che fu la sede della sua opulenza. A quella bassa Lombardia ed Emilia, terra facinorosa che pullula naturalmente di gas infiammabili e di talenti drammatico-musicali.

A Torino la musica visse a lungo d'una sua vita signorilmente appartata, nell'atmosfera un po' triste e senile della corte sabuada, all'ombra di cupi marmi verdastri, sotto l'insegna d'una discrezione parsimoniosa che non ama lo sfoggio. Essere molto ed apparire poco, è un po' la norma del torinese, e lo era dei suoi regnanti;

la musica, invece, si giova delle parate splendide, del cerimoniale pomposo; prosperava pertanto in seno a una repubblica veneta, alla chiesa romana, piuttosto che alla corte torinese, dove pure era amata d'un amore tranquillo, coniugale, senza slanci di passione avventurosa.

Il palazzo reale di Torino era collocato fra il duomo, da una parte, e il teatro Regio, dall'altra; all'uno e all'altro edificio i sovrani si recavano quasi privatamente per lunghi corridoi interni, senza uscire dai loro appartamenti; e in quelle due sedi — teatro e cappella — si riassumeva, sotto la tutela sovrana, la vita musicale torinese.

Con la regolare geometria del suo reticolo urbano, Torino non è città naturalmente canora, come per esempio Napoli. Il canto ama i vicoli, le strade sinuose, la linea curva e gli angiporti, dove la voce si sente protetta e raccolta: gli inesorabili rettilinei dei corsi e delle vie torinesi gelano il canto sulle labbra dei rari avvinazzati notturni. Affabile, Torino, ma seria, cerimoniosa: ci tiene alle belle maniere: cantare per le strade, non sta bene.

Nella storia della musica Torino è ricordata, invece, per una scuola violinistica che, fondata al principio del Settecento da Giovan Battista Somis, allievo a Roma di Corelli, educò strumentisti illustri e li mandò in giro per il mondo a stabilire nuovi focolari d'arte violinistica: Felice De Giardini (1716-1796), che viaggiò in Germania e in Francia, lavorò molti anni a Londra e finì i suoi giorni a Mosca; Gaetano Pugnani (1731-1798), che fece anch'egli fortunate apparizioni a Londra e a Parigi, ma trascorse la maggior parte della sua carriera al servizio della corte sabauda; e infine, maggiore di tutti, Giovanni Battista Viotti (1753-1824), che morì povero e oscuro a Londra, dopo che in tutta Europa era suonata l'eco dei suoi successi.

La bravura del suonare uno strumento: questo sì, questo sì è sempre apprezzato a Torino, futura città d'ingegneri, di tecnici, di maestranze qualificate. Lo storico della musica Charles Burney, di passaggio per Torino durante il suo viaggio in Italia, 1771, vi ammirava la bravura del violinista Pugnani, e di Alessandro Besozzi, primo d'una serie di sei fratelli, tutti stupefacenti oboisti e fagottisti. Ebbe pure a stupire, in verità, dello strepito che producevano i nobili torinesi, mangiando grissini nei palchi del teatro Carignano e del Regio, mentre giocavano a bazzica, prestando distratto orecchio ai recitativi di qualche Artafeme o Sofonisba; solo durante le arie più sensazionali del castrato o della prima donna sospendevano per poco la loro rumorosa ruminazione.

Il gusto della bravura strumentale si accentuò quando perduto il rango di capitale, Torino vide il controllo della sua vita cittadina passare dalle mani dell'aristocrazia a quella d'una borghesia giovane, intraprendente, industriosa. Il teatro d'opera restava, certo, il centro della vita musicale, ma divenne esso stesso focolaio di educazione sinfonica quando un direttore d'orchestra illuminato, il veronese Pedrotti, vi istituì quei concerti popolari che hanno posto nel pubblico torinese il seme d'una solida cultura musicale, fondata sui capolavori del sinfonismo classico e romantico.

A questa « specializzazione » musicale torinese il destino volle dare crudele sanzione nel 1937, quando il teatro Regio venne distrutto dalle fiamme di un banale

incendio fortuito. Da allora, l'opera a Torino ha una vita stentata, ospitata in sistemazioni di fortuna, mentre la voga del concerto grandeggia sempre più. Il concerto — alimentato da numerose e attivissime associazioni musicali — è ormai un'istituzione mondana torinese: è di questi giorni l'inaugurazione del nuovo grande Auditorium della RAI, che forse non ha l'uguale in Europa, e che verrà ad alleggerire il compito, ormai troppo pesante, del salone del Conservatorio, pur esso abbastanza recente e grandioso.

Nulla di strano, quindi che Torino, così poco prolifica di talenti musicali, abbia ai nostri giorni fatto dono all'Italia d'uno dei maggiori artefici del rinnovamento musicale nazionale: Alfredo Casella è nato il 25 luglio 1883 in una sobria e vecchia casa di via Cavour 18, dove una lapide non è ancora venuta a ricordarlo. Vero è che pochi a Torino sanno che Casella fu torinese, e più pochi ancora si rendono conto della sua statura artistica. L'anno scorso Alfred Cortot, ricevuto solennemente in municipio, fece cascar dalle nuvole le autorità cittadine, quando si disse lieto di suonare nella città natale d'uno dei più grandi musicisti del nostro tempo, della cui amicizia egli andava fiero e orgoglioso. Il clima dell'arte contemporanea si addice a Torino, e raramente la nostra città ha avuto, come oggi, tanti compositori di primo piano: Ludovico Rocca, operista schietto, cui non mancano, però, preparazione ed esperienza sinfonica, presiede alle sorti del Conservatorio, e Giorgio Federico Ghedini, una delle apparizioni più interessanti della musica d'oggi, che proprio torinese di nascita non è, ma sì d'abitazione, di gusti e d'amicizie, procura ai torinesi la innocente soddisfazione di vedere un piemontese alla direzione del Conservatorio di Milano.

ITALO CALVINO: **Forestiero a Torino**

Torinesi d'adozione — nel campo della letteratura — credo non siamo in tanti. Milanesi d'adozione ne conosco molti — sfido: sono la quasi totalità dei letterati di Milano! —; i romani d'adozione continuano a crescere; i fiorentini d'adozione, meno d'una volta, ma ci sono pure; a Torino, invece, si direbbe che bisogna esserci nati, o esserci affluiti dalle valli del Piemonte col moto naturale dei fiumi che finiscono in Po. Per me, invece, Torino è stata proprio oggetto d'una scelta. Sono d'una terra, la Liguria, che d'una tradizione letteraria ha solo frammenti o accenni, cosicché ognuno può — gran fortuna! — scoprirsi o inventarsi una tradizione per suo conto; d'una terra che non ha un capoluogo letterario ben definito, cosicché il letterato ligure — raro uccello, in verità, — è pure uccello migratore.

Torino, aveva, a attrarmi, certe virtù non dissimili da quelle della mia gente, e mie favorite: l'assenza di schiume romantiche, il far affidamento soprattutto sul proprio lavoro, una schiva diffidenza nativa, e in più il senso sicuro di partecipare al vasto mondo che si muove e non alla chiusa provincia, il piacere di vivere temperato d'ironia, l'intelligenza chiarificatrice e razionale. E' stata dunque un'immagine

morale e civile, e non letteraria, di Torino a attrarmi. Era il richiamo di quella città di trent'anni prima, che un altro torinese « d'adozione », il sardo Gramsci, aveva individuato e suscitato, e che un torinese di schietta tradizione, il Gobetti, aveva definito in certe sue pagine così stimolanti ancor oggi. La Torino degli operai rivoluzionari che già nel primo dopoguerra s'organizzavano come classe dirigente, la Torino degli intellettuali antifascisti che non erano scesi al compromesso. Esiste ancora questa Torino? Si fa sentire nella realtà italiana di oggi? Io credo che abbia la virtù di conservare la sua forza come un fuoco sotto la cenere, e continui a essere viva anche quando meno appaia. La mia Torino letteraria s'identificò soprattutto con una persona, cui ebbi la fortuna d'esser vicino per alcuni anni e che troppo presto mi mancò: un uomo di cui molto ora si scrive, e spesso in modo che a stento si riesce a riconoscerlo. Vero è che non bastano i suoi libri a restituire una compiuta immagine di lui: perché di lui era fondamentale l'esempio di lavoro, il veder come la cultura del letterato e la sensibilità del poeta si trasformavano in lavoro produttivo, in valori messi a disposizione del prossimo, in organizzazione e commercio d'idee, in pratica e scuola di tutte le tecniche in cui consiste una civiltà culturale moderna.

Parlo di Cesare Pavese. E posso dire che per me, come per altri che lo conobbero e lo frequentarono, l'insegnamento di Torino ha coinciso in larga parte con l'insegnamento di Pavese. La mia vita torinese porta tutta il suo segno; ogni pagina che scrivevo era lui il primo a leggerla; un mestiere fu lui a darmelo immettendomi in quell'attività editoriale per cui Torino è oggi ancora un centro culturale d'importanza più che nazionale; fu lui, infine, che m'insegnò a vedere la sua città, a gustarne le sottili bellezze, passeggiando per i corsi e le colline.

Qui toccherebbe di cambiar discorso e dire come con questo paesaggio un forestiero come me riesca a armonizzare; come mi ci ritrovi io, pesce di scoglio e uccel di bosco trapiantato tra questi portici, a fiutare le nebbie e gli algori subalpini. Ma sarebbe discorso lungo. Occorrerebbe cercar di definire un segreto gioco di motivi che lega la spoglia geometria di queste vie squadrate alla spoglia geometria dei muri a secco delle mie campagne. E il particolare rapporto tra civiltà e natura a Torino: tale che un riverdire di foglie nei corsi, un luccichio sul Po, la cordiale vicinanza della collina, bastano a riaprire di colpo il cuore a paesaggi non dimenticati, a riporre l'uomo a confronto col mondo naturale più vasto, a ridare — a farla breve — il sapore d'esser vivo.

Della trasmissione dedicata dall'*Approdo* a Torino non abbiamo potuto, per esigenze di spazio, riprodurre tutto il materiale. Mancano perciò, e ce ne dispiace, le conversazioni di Bernardi, Bobbio, Brizio, Monti e Rossi che di cuore ringraziamo per il loro ottimo contributo alla felice riuscita della trasmissione.

ROBERTO LONGHI

RICORDO DEI MANIERISTI

Prima che l'anno ancora giovane ci offra nuovi spunti d'attualità, sento di dovere una riparazione alla memoria di un avvenimento artistico che fu certamente il più rilevante del 1952, ma che, forse per la svogliatezza della stampa d'informazione, non fu conosciuto come meritava: intendo quella mostra di « Fontainebleau e la maniera italiana », ideata e allestita dal bravo soprintendente Molajoli e dai suoi giovini aiutanti, a Napoli; per essere esatti, ai Campi Flegrei.

Sorprendeva anzi, alla prima, che in quel lontano sobborgo, entro uno dei sordi cassoni architettonici della vecchia Mostra d'Oltremare di felice memoria, potesse celarsi la serra sceltissima della nostra « maniera » cinquecentesca; ma poi l'odor di zolfo che giungeva da Pozzuoli e la cerchia bassa delle colline a labbra di cratere finivano per tornar bene coi « manieristi »; cervelli vulcanici essi stessi, e più sapidi che non fosse in antico l'acqua del vicino Averno.

Non erano però nati lì, i « manieristi ». Chi erano costoro? Ovvero, che cos'è il « manierismo »? Questa, a dir vero, è una delle tante parole a desinenza astratta che, diffuse dal filosofismo germanico, hanno popolato, dall'Ottocento in qua, la storia in genere e la storia artistica in specie; prima, però, non esisteva. Il Vasari, che pur faceva parte egli stesso della banda dei manieristi, si limitava a dir « maniera », « maniera moderna ». E, ancora verso il 1870, il Tommaseo, che resisteva valorosamente, nel suo Dizionario, al dilagare degli « ismi », alla voce « manierista » s'affrettava a soggiungere: « *Ne fanno anco l'astratto: « Manierismo »; inutile: e già troppo basta « Maniera ».* »

A questo concreto buon senso linguistico italiano volle attenersi la Mostra già nel suo titolo; per significare insomma che non si trattava di una tendenza programmatica, nata con l'etichetta bell'e pronta o con l'emblema già inalberato, ma di un impulso configuratosi, via via, nelle « persone », ben distinte, dei manieristi; legate soltanto dal pensiero recondito che non si potesse fare arte se non variamente « ammanierando ».

Ammanierare che cosa? Evidentemente qualcosa che già era stato, e di validissimo. Perciò non c'è bisogno di dire che i primi e i più vivi tra i « manieristi » del '500 furono, già al principio del secolo, una mano di fiorentini che, da ragazzi, s'erano affaticati a trascrivere e a « lucidare » (tanto da distruggerli affatto) i due cartoni di Leonardo e di Michelangelo in Palazzo Vecchio; i due famosi episodî guerreschi di Anghiari e di Cáscina. Il primo, un nodo di uomini e più

di cavalli « vendicativi » (come li leggeva benissimo il Vasari); il secondo, un manipolo, sorpreso dall'allarme, di atleti quasi impacciati e contristati dalla propria strapotenza fisica. Proprio qui furono i due testi capitali per la nuova tendenza della « maniera individuale »; e che infatti diversamente esprimevano, spingendola al parossismo di elasticità vitale e di titanica possanza, la vecchia e gloriosa tradizione dei grandi orafi-anatomisti del '400, già ricercatori assidui della « macchina umana », come Leonardo la chiamava. I nuovi cervelli, senza paura degli esemplari dei due « divinissimi », si lanciarono nell'arena delle varianti personali, e furono il Rosso, il Pontorno, il Bronzino fiorentini; il senese Beccafumi; Alonso spagnolo e qualche altro. Parecchi s'incontrarono a Roma l'anno del « sacco », 1527; e lì c'era anche il Parmigianino, che non fu da meno. Altri vennero più tardi, nel corso del secolo, quando i fiorentini e il Primaticcio erano già in Francia, a Fontainebleau e dintorni; e lì vennero a studiare, oltre che a Firenze e a Roma, i fiamminghi e gli olandesi che dovevano rappresentare l'ultimo atto della « maniera » alla corte di Rodolfo, a Praga.

Nella mostra napoletana questa circolazione dell'idea manieristica in tutta Europa era ben chiara dalle molte e scelte presenze. Ma sarebbero bastate quelle degli italiani, tutti diversi con le loro tante parate bizzarre, eteroclitiche, estrose, per sorprendere anche il visitatore più scaltro.

Il Rosso avventava con le arie « crudeli e disperate » dei « santi diavoli » della paletta d'Ognissanti, che, a suo tempo, avevano messo in fuga il committente inorridito; e trionfava cogli arazzi venuti da Vienna (ma tessuti in Francia) dove la qualità (ormai illeggibile per i troppo restauri) degli originali a fresco di Fontainebleau, rifioriva anzi più schietta nella squisita trasposizione tecnica; e incantava come rileggere i più colti sonetti del Du Bellay e degli altri italianizzanti della Pléiade.

Diverso era il Pontorno, che si presentava con l'inedito stupendo di Hannover (ritrovato recentemente dal Dott. Oertel), in *San Girolamo* cadaverico, svenato in un gorgo di lacca sanguinosa; diversi il Parmigianino con l'« agudezza » dell'autoritratto nello specchio concavo e con il *San Rocco* di Bologna, scorzato come un tronco d'albero giovine; il Primaticcio, con la candida, melanconica sensualità del suo *Colloquio di Ulisse e Penelope* e dei tanti mirabili disegni che completarono la conquista italiana del gusto di corte francese; e, accanto a lui, pure in Francia, l'arguto femminile umorismo del modenese Niccolò dell'Abbate nella sua incredibile *Conversione di San Paolo* (venuta da Vienna). E poi Daniele da Volterra, il Tibaldi, il Candido, lo Sprangeri, Cornelio di Haarlem, e « tutti quanti ».

Insisto a dire *diversi*, per contrastare alla tradizione critica (ancora prevalente) che li lascia nel rango di imitatori sbrigativi dei grandi maestri; mentre son tutti artisti « originali », direi anzi fin troppo; e per temperamento e per intelletto.

Per il temperamento erano di solito umori balzani, lunatici, spesso introversi, per non dire altro. Gli aggettivi caratterizzanti dei biografi son quasi sempre gli stessi: « salvatico - strano - sospettoso - malinconico - solitario - filosofaccio »; i soprannomi: « il Mattaccio - lo Schizzone - lo Spillo - il Guazzetto - lo Squaz-

zella ». E per i fatti a commento: inutile insistere sulla pazzia lucida e insolente del Cellini; ma c'è di più macabro: Andrea Ferrucci porta sempre un corsetto di pelle d'impiccato; il Rosso se la passa male col vescovo di Borgo per aver dissotterrato cadaveri, e finisce suicida in Francia; il Torri aretino, « *per troppo amore della notomia, teneva nelle stanze e sotto il letto membra e pezzi di uomini che ammorbavano la casa* »; il Pontormo si costruisce una casa che « *aveva piuttosto cera di casamento da uomo fantastico e solitario che di ben considerata abitura* » e finisce col non aprir più a nessuno; il Parmigianino lascia la pittura per farsi alchimista e congelar mercurio e va giù affatto di testa; il Rustici addomestica non solo un'aquila e un corvo, ma un'istrice.

O si vuole qualche esempio dei pranzi « manieristici » nelle Compagnie fiorentine del Pajolo e della Cazzuola, dove aveva gran parte di allestitore lo stesso Rustici? In un pranzo allegro: « *Nel mezzo della stanza un leggìo da coro fatto di vitella fredda con un libro di lasagne che aveva le lettere e le note da cantare di granella di pepe, e quelli che cantavano al leggìo erano tordi cotti col becco aperto e ritti, con certe camiciole fatte di rete di porco sottile, e dietro a questi per contrabbasso erano due pippioni grossi con sei ortolani che facevano il sovrano* »; in altro pranzo, « *d'una porchetta cotta si fece una fante con la rocca da filare accanto* »; in un terzo, di gusto infernale, « *le vivande furono tutti animali schifi e bruttissimi, serpenti, biscie, ramarri, lucertole, tarantole, botte, ranocchi, scorpioni, pipistrelli... e il di dentro era composizione d'ottime vivande* ». Quanto al « dessert », « *in cambio di frutta e confetture, ossa di morti per tutta la tavola; le quali frutta e reliquie erano di zucchero* ».

Che avevano in corpo costoro? Non vorrei trarre oroscopi artistici come oggi è di moda, da avvenimenti e calamità varie del tempo; ma se di più d'uno dei « manieristi » si sa per certo che a Roma lavorò con lo stocco dei lanzichenecchi alle costole; di qualche altro che si salvò fuggendo (quando non ci rimise la buccia) quasi si vorrebbe chiamarli dei « traumatizzati » del Sacco di Roma!

Ma per restare sull'arte, è significante che le definizioni antiche, d'accordo col ritratto psicologico, insistano sull'« *artificio* », sulla « *licenza fuor di regola* », sulla maniera « *ghiribizzosa* », sulla « *grazia che eccede in misura* » sulla « *astrattezza delle attitudini* », e via di séguito.

Appoggiati a un antico prestigio tecnico che non aveva pari in Europa, c'era, con questa loro « astrattezza » (non dico « astrattismo »), da conquistare il mondo; come di fatti avvenne. I brevetti di grazia, di eleganza, di invenzione, di acutezza, di bizzarria, di cui i « manieristi » si adornarono meravigliano ancora per la originalità degli aspetti personali; dal « collo lungo » del Parmigianino, agli « uomini-palla » del Pontormo vecchio, ai ritratti in giada e pietra dura del Bronzino, agli « uomini-cubetti » del Cambiaso, simili ai « robbots » dell'avvenire... Furono cioè, costoro, i primi « virtuosi » italiani; e i virtuosi, si sa, prediligono le variazioni o gli « improvvisi ». Di qui si viene a rammentare che l'architettura — chissà come estrosa — del tempo, fu in gran parte nei fragili « apparati » per le visite dei

Re e degli Imperatori, e per i ritorni felicitati dei tiranni; o nei giochi d'acqua, nelle « artificerie » del Tribolo, di cui forse l'unica eco superstite resta, a Firenze, nello « scoppio del Carro ».

Quanto talento sperperato; ma che talento però! E se vogliamo chiamarlo « decadentismo », sia pure; ma senza dimenticare che fu spesso della qualità più sottile, fiammante ed intellettuale che mai sia stata nella storia dell'arte.

Mancò la « morale » a questa favola incredibile? Per intenderlo meglio, quattro parole gioveranno sulla fortuna storica di quei singolari artisti, o diciam pure, di quella tendenza. Il desiderio di isolare il « manierismo » come fatto artistico da giudicare positivamente per se stesso, è cosa degli ultimi trent'anni. Ne conosco bene la storia e per qualcosa vi ho partecipato. Non dico non sia stata in parte una vicenda snobistica; i nuovi « dada » degli studî nascono spesso, lo sappiamo, nelle università, e di lì passano nei salotti intellettuali. La prima ventata della « moda del manierismo » fu tra il '20 e il '30; e rammento bene quel giorno, credo del '26, che, mentre con Friedrich Antal (uno studioso convertitosi più tardi al più severo materialismo storico) stavamo superando una stretta di tramontana tra Palazzo Vecchio e la Loggia dei Lanzi, e sbirciando professionalmente quell'ignobile polpetta fredda che è l'*Ercole e Caco* del Bandinelli; a non so quale mia astuta provocazione, l'Antal uscì a rinforzare: *Aber natürlich!... ma naturalmente che è molto più importante del Davide di Michelangelo*! Così, già a quella data il manierismo era interessante e anche « importante »; « importante » — questa era la formula — « per lo sviluppo ». Dalle cattedre di Germania si professava per giunta trattarsi di un movimento « anticlassico », « antirinascentale » (ciò che non era, in essenza), e c'è da sospettare che nel corollario conseguente, di riagganciarlo all'esterno « spirito gotico », non fosse estranea la boria delle nazioni, già condannata dagli illuministi. Intanto, il processo di mondanizzazione continuava. In lieve collusione col surrealismo ormai dilagante, lo vedemmo svagarsi — dall'*Italiano* di Longanesi al *Minotaure* di Skira — con capricci del Bracelli e dell'Arcimboldi e, di lì, scivolare addirittura nelle riviste patinate di gran lusso, non sembrando impossibile che per questa via il « collo lungo » di Parmigianino abbia potuto aiutare in qualcosa la fortuna del « collo lungo » di « Modí ». Ancor oggi non sembra assurdo preconizzare, ma occorrerà affrettarsi, un numero unico di *Life* o di *Fortune* con una storia aerea del manierismo, dal Rosso... a Calder, o a Steinberg. Per intanto, noto che i ragazzi americani del *Fulbright Grant* in Italia sono fanatici più che mai del Parmigianino, di Lelio, del Giambologna, del Cellini...

Certo, che se la fortuna storica della « maniera italiana » non rivestisse oggi che quest'aspetto di florilegio mondano, quasi verrebbe di dar ragione ai rimproveri recentissimi che il decano degli storici russi dell'arte, l'Alpatov, ha rivolto ora agli studiosi occidentali dell'argomento. A sentir lui, qui si tratterebbe di una vera e propria cabala montata dagli storici borghesi ai danni del « Rinascimento »; quello sì, « progressivo »! Ma L'Alpatov, forse per difetto d'informazione, non sa

che oltre allo storicismo di stampo germanico (con le deviazioni astrattive di cui abbiamo fatto cenno) v'ha pur quello assai più concreto (non dico materialistico) degli studiosi italiani, che si dimostrano perfettamente conscî delle implicazioni sottilmente intellettualistiche del manierismo e di certe sue diversioni troppo aristocratiche ed estetizzanti; ma non per questo vogliono negarsi ad intendere e indagare entro la disperata « vitalità » di una crisi, che, appunto perchè molto lunga, ed acuta, non mancò di dar segni frequenti di insoddisfazione, alludendo così a un probabile punto di rottura e, di lì, a un possibile ricominciamento. Proprio a fine d'intender bene tutto questo gli italiani studiano, e sanno studiare, l'antica « maniera italiana »; e, intanto, ne hanno data, con la Mostra di Napoli, una ricognizione assai bella e luminosa.



ALESSANDRO PARRONCHI

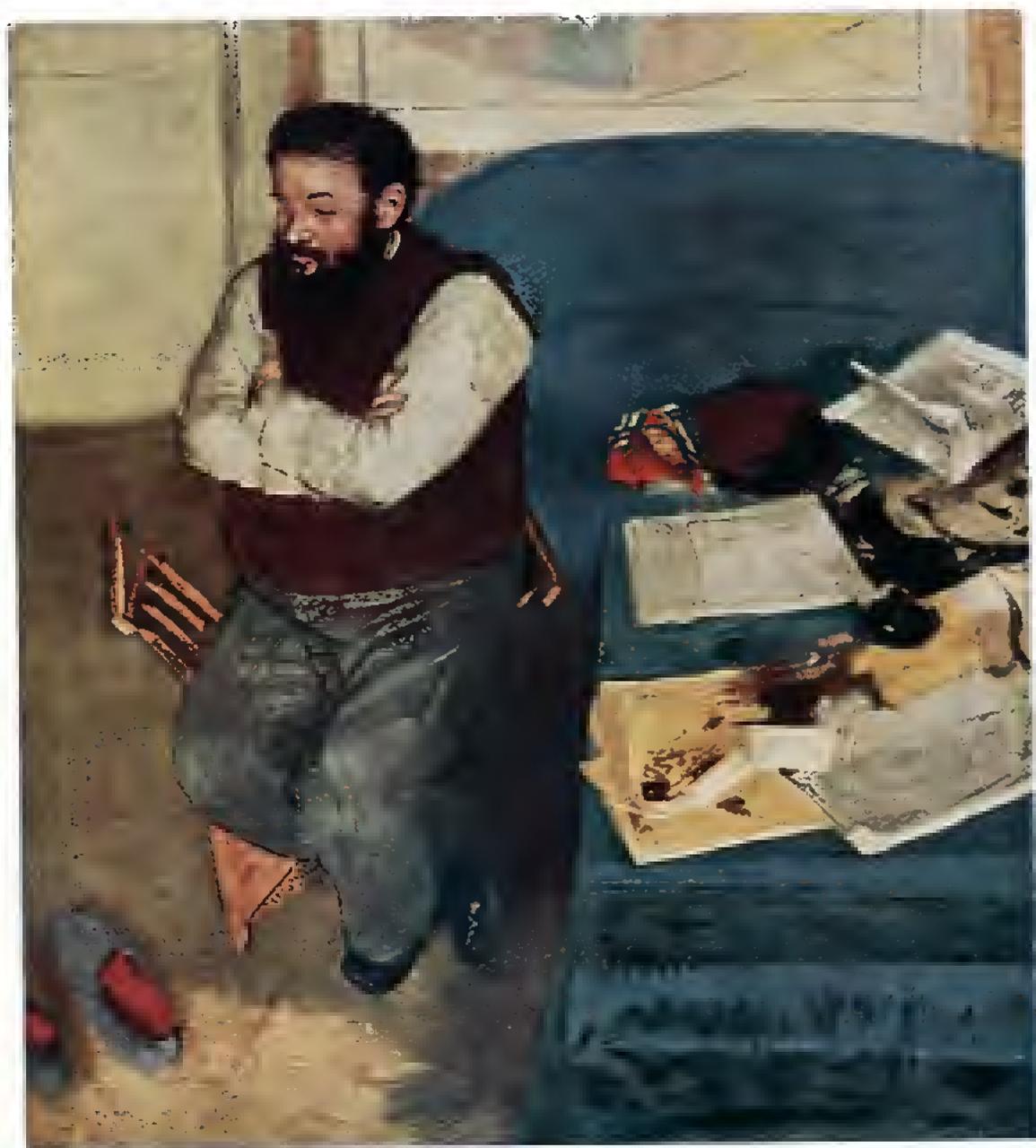
Scritti d'arte di Diego Martelli

«Se voi davanti a un contorno di donna del Botticelli vi fissate su un punto qualunque della sagoma e cominciate a andar su su e ricercarla tutta, voi vi sentite invadere da una delizia simile a quella che si prova se in una bella giornata d'inverno ci si mette a guardare un bell'albero spoglio delle sue fronde e se ne ricercano con l'occhio tutti gli eleganti contorni».

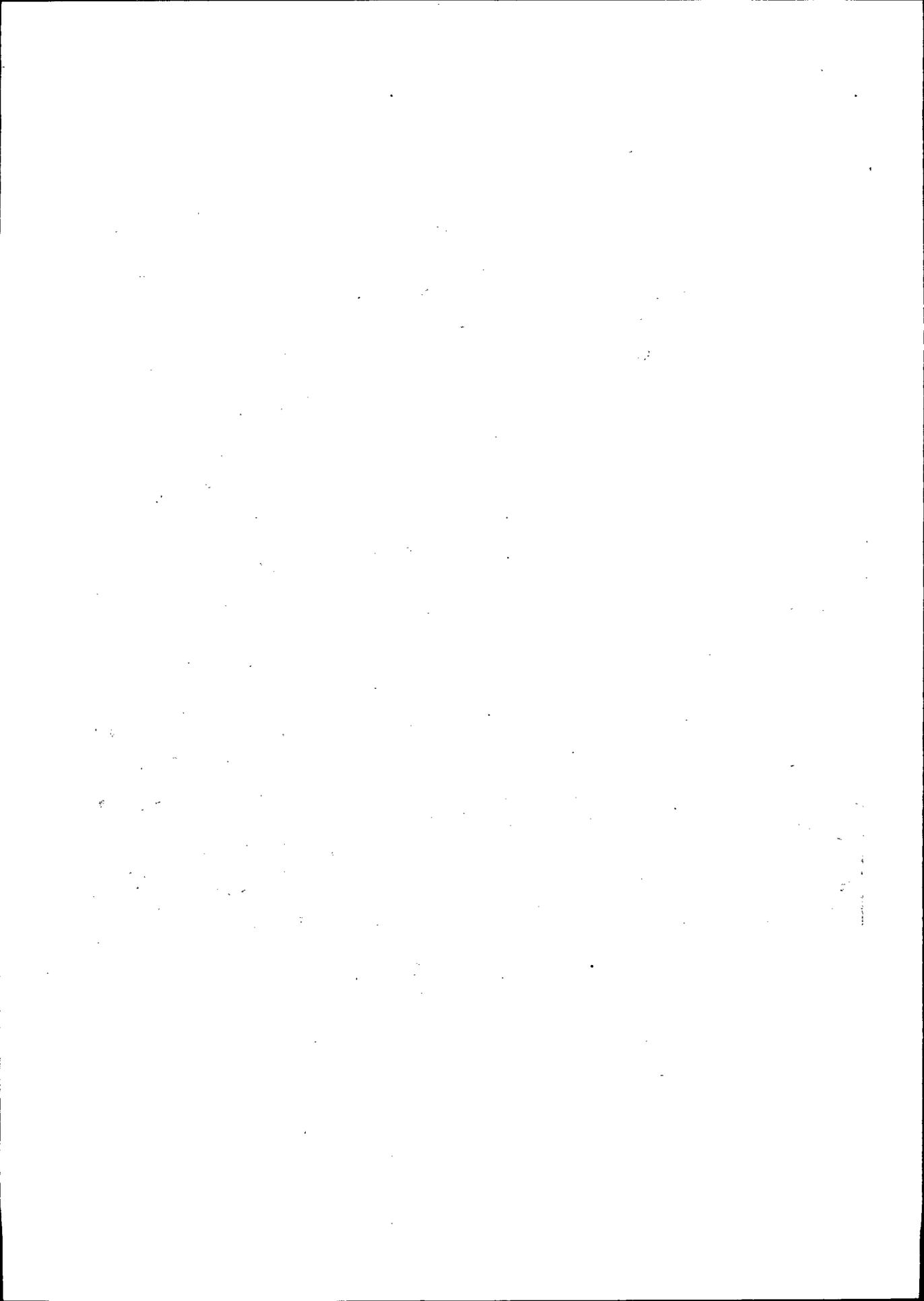
Un giudizio sull'opera di un primitivo così fresco e efficace, così ingenuo sbarazzino da sembrar respirato nell'aria che empiva le pagine del *Giornale di bordo* di Soffici, che è del 1915, balza invece tra le parole di una conferenza letta ventitrè anni prima, nel 1892, al Circolo Artistico Fiorentino, da un signore sulla cinquantina, dai lineamenti aperti e cordiali, d'una finezza di modi che amava dissimularsi nel gestire semplice, alle volte quasi rustico. Quest'uomo era Diego Martelli.

Una recente biografia di Baccio M. Bacci (Diego Martelli, l'amico dei « macchiaioli » Ed. Mazza, Firenze) ci illustra convenientemente questa figura indissolubilmente legata al movimento dei « macchiaioli » toscani. Figlio di una nipote di Quirina Mocenni Magiotti, la « donna gentile » del Foscolo, andata sposa a Carlo Martelli, Diego era cresciuto in un ambiente frequentato dai migliori intellettuali del Granducato di Toscana, in un'atmosfera densa di patriottismo. Ma agli ardori del padre, uomo di studio e patriota, dovevano presto, nella mente del figlio, sostituirsi altri. Nel '55, ancora ragazzo, egli faceva il suo ingresso nel Caffè Michelangelo, dove già da sei o sette anni fervevano le discussioni e le battaglie per un rinnovamento artistico. Egli prese parte immediatamente a quella animazione e, pur non praticando l'arte, da studioso e intenditore, lasciò che il suo gusto e il suo giudizio si formassero al fuoco di quelle polemiche.

Pochi anni più tardi, nel '59, Bettino Ricasoli, capo del Governo di Toscana, bandiva il grande Concorso Nazionale celebrativo dell'indipendenza italiana. L'esposizione si aprì, a distanza di dieci giorni dal plebiscito in seguito al quale la Toscana fu annessa al regno d'Italia, il 25 marzo 1860. Fu, quella mostra, un avvenimento di grande importanza, più che per il valore delle opere esposte per il fatto che essa fornì agli artisti un grande consuntivo dell'attività nazionale, e le forze che in questo quadro più vasto si riconobbero vive, procedettero d'allora in poi unite spiritualmente. In Toscana Fattori, proprio in quegli anni, rinsalda e solidifica il suo stile, e si stringono in una intenzione di lavoro concorde i Mac-



Delacroix: *Ritratto di Diego Martelli* (Edimburgo - Galleria Nazionale)



chiaioli uomini di diversa tempra e di diversa fortuna: per quanto è possibile che ciò avvenga in Italia dove, a detta dello stesso Martelli, l'ingegno artistico « si mantiene indipendente e selvaggio ».

Dei Macchiaioli Diego Martelli fu l'amico comprensivo, il vero e proprio sostegno intellettuale e, poichè le condizioni abbastanza agiate glielo permettevano, a volte anche li aiutò materialmente, soprattutto concedendo loro larga ospitalità nella sua villa di Castiglioncello, dove si ritrovarono Fattori, Abbati, Lega, Sernesi, Borrani. Conobbe di essi più d'ogni altro l'indole, le contraddizioni, la fede nell'arte. E perchè era uomo colto dovè sostenerli criticamente in due sensi: nella ricerca dei precedenti e delle ragioni tradizionali della loro innovazione pittorica, e tentando di collegarli culturalmente con quanto di vivo si produceva allora in Europa.

La preparazione storico-critica e il gusto della partecipazione immediata alla vita artistica contemporanea sono i due aspetti fondamentali nei quali ci appare Diego Martelli dal volume di *Scritti d'arte* testè curato da Antonio Boschetto per le Edizioni di Paragone. Cittadino di quella che egli chiama, con pungente ironia, la « capitale delle buone intenzioni », egli dimostra la maturità del suo giudizio nel vivo delle battaglie artistiche fiorentine dei primi decenni dell'unità nazionale. Era quello un momento di crisi, crisi di crescita determinata dalla spiegabile euforia di quegli anni, e va tenuto conto che proprio in quel periodo il prestigio dell'insegnamento accademico s'era decisamente intaccato, mentre non bene ancora si precisavano le nuove intenzioni. In un tale periodo di grandi velleità ideologiche e di coscienza estremamente confusa, prese a infierire, gravosa eredità del romanticismo, la mania delle ricostruzioni erudite che si riversò sui nostri più bei monumenti. La voce del Martelli si levò contro queste profanazioni e, tra l'imperversare delle futili polemiche che le accompagnavano, seppe riportarsi sempre sul punto essenziale, con spunti vivacissimi e con una vena ironica a volte violenta contrapponendo, al mirmidonismo dei suoi contemporanei, l'intangibile logica struttiva di quelle opere che il genio italiano innalzò in età libere e vive.

Molto avvertita appare la sua coscienza delle opere d'arte del passato e tale da informare sottilmente il suo gusto di uomo moderno, il quale si spinge molto oltre per la sua epoca, arrivando a intuire il valore determinante dell'invenzione artistica rispetto al pensiero, e a sentire la bellezza dell'arte di ogni tempo, come prova il suo apprezzamento per le opere dell'alto medioevo, considerato ai suoi giorni epoca di oscura barbarie. L'arte del passato gli è presente come esempio e come stimolo, e gli s'illumina anche di riflesso dall'opera degli artisti contemporanei. Il senso preciso se ne ha, per citare un esempio, quando, dopo aver felicemente esaminato le teorie degli Impressionisti, soggiunge quasi esclamando: « *Tutta la grande pittura antica non è che luce, sempre e non invano cercata* ».

Per il Martelli « *le opere d'arte bisogna vederle* ». E appunto questo « vedere » fa di lui il critico nel senso vero, l'uomo che del « *guardare ed intendere* » ha fatto la ragione della sua vita. Egli si dichiara, in arte, un anarchico, ma lo fa per affermare, in qualsiasi circostanza, l'indipendenza del proprio giudizio. Il quale se nella polemica sa essere aspro, nei riconoscimenti positivi ha una maniera garbata

ed esemplarmente concisa di porre l'accento sui fatti che più contano la quale è frutto della tranquilla convinzione propria di chi, esercitando il mestiere della critica per suo proprio talento, ne sa assumere di fatto tutte le responsabilità.

L'Ottocento italiano non ha da contrapporre alla sua, nel campo della critica d'arte, che la personalità del Cecioni. Ma il Cecioni, soprattutto perchè artista militante, scultore nuovo e anche pittore, risulta nei suoi scritti molto più vincolato alle posizioni di principio che la disputa via via imponeva, e stretto nelle sue asserzioni dall'affanno di prevenire le eventuali smentite. Per il Martelli invece l'esame dell'opera d'arte non si separa dalla considerazione del fatto umano in tutta la sua varietà. Egli non si mette davanti soltanto degli artisti ma dei caratteri, pieni di quegli elementi complessi e variabili che a volte sul valore della personalità finiscono per imporre la fortuna dell'uomo. Il suo atteggiamento, in certo modo fatalistico, è animato come da un senso di saggezza guicciardiniana fondata sulla esperienza. Ed è quello che fa di lui, dietro il velo di una presenza modesta e quasi inappariscnte, un testimone dei fatti dell'arte del suo tempo così efficace.

Ce ne rendiamo conto oggi esattamente: il Martelli fu, nel secondo Ottocento, uno dei pochissimi a veder chiaro, e non solo in un quadro strettamente nazionale. La sua conferenza sugli Impressionisti, del '79, giustamente posta in valore da Roberto Longhi nella prefazione alla *Storia dell'Impressionismo* di John Rewald, è, posteriore soltanto ai saggi del Duranty e del Rivière, tra le primissime testimonianze valide che in ordine di tempo s'incontrino sull'essenza teorica e innovatrice di quel movimento. Ne dà prova la citazione ormai proverbiale del passo sugli Impressionisti: « *Le operazioni del prisma seguono sempre le leggi della iridazione, ed è precisamente questa iride, questo scintillio che gli Impressionisti hanno percepito primi fra tutti, coi loro occhi felici, godendo tutte le sensazioni piacevoli di una scoperta, soffrendo tutte le torture e le fatiche della applicazione* ».

Ma il suo atteggiamento critico non si modificò in conseguenza di questo arricchimento culturale così eccezionale per l'epoca e diciamo pure così in contrasto con l'ambiente nel quale viveva. I Macchiaioli suoi amici, fieri della loro originalità, fecero infatti un po' sempre il viso dell'arme alle novità che s'annunciavano in Francia. Lo spirito del Martelli rimane invece libero da atteggiamenti settari. Aveva apprezzato prima e seguì ad apprezzare i Macchiaioli anche dopo che ebbe girato l'occhio in un mondo tanto più vasto del loro. E tuttavia giudicando della loro arte non si può dire che gli abbia fatto velo l'amicizia, perchè ne vide e indicò i limiti esattamente. Il fatto che, nel '78, avesse progettato una raccolta nella quale affiancare opere di Impressionisti e Macchiaioli, non è per noi da interpretarsi come un tentativo di mettere gli uni e gli altri sullo stesso piano, che in tal senso indicherebbe un'opinione diversa da quella espressa così chiaramente sulla pittura degli Impressionisti e di Manet: ma è se mai da intendersi come un progetto suggeritogli dalla disinteressata curiosità di questo raffronto, se non addirittura nato dall'umano desiderio di veder onorato lo sforzo degli ignoti pittori suoi conterranei da un paragone illustre. Quella cauta proposta, che rimase senza conseguenze e ne avrebbe potute avere tuttavia di utili e definitive qualora fosse stata attuata, fu invece motivo invo-

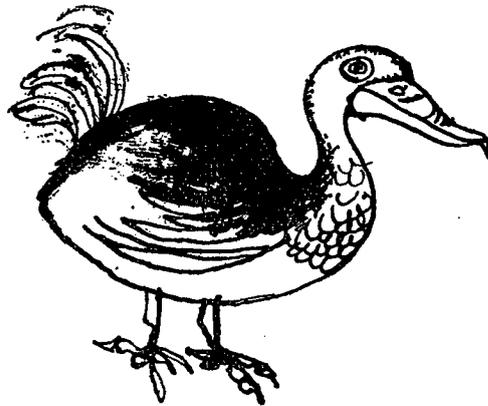
cato a convalidare l'inutile polemica di un confronto sforzato tra l'uno e l'altro movimento. Polemica sterile, interessata e senza sbocco. A liberarsene sarebbe bastato rileggere obbiettivamente il Martelli, ritrovare la giusta proporzione che i fatti dell'arte assumono nella sua critica, là dove per esempio egli tratta puramente e semplicemente di arte moderna, senza distinguere tra i due movimenti, con un accento di inconfondibile penetrazione. « *C'è un sentimento di intimità, che è potente nell'arte nostra moderna e costituisce forse l'unica gloria dell'attuale nostro risorgimento artistico* ». E, in un senso che oggi si può condividere, ecco quello che scrive nel '78: « *L'arte moderna non è destinata secondo me, a destare più grandi fanatismi, ad essere, come prima, popolare. Quanto più l'artista cerca individualmente, tanto meno può aspirare a un numeroso pubblico. Cosa importa? L'arte non è più illustrativa, ma cerca in se la propria esistenza e la propria vitalità. L'arte diventa aristocratica ed a questa aristocrazia tutti possono appartenere purchè dotati del senso dell'arte* ». Intuizione limpidissima di un fatto per la cui definizione si sarebbero spese in seguito tante parole confuse.

Animato da questo spirito di comprensione, è chiaro che il Martelli fosse destinato non soltanto ad ammaestrare ma a ispirare confidenza agli artisti. Nei suoi soggiorni parigini del '62, del '68, del '78, si legò d'amicizia con Manet, con Pissarro, e con Degas. Con quest'ultimo, scrive da Parigi nel '78, « *corro il rischio di diventare amico* ». E che si trattasse di un timore giustificato lo dimostrano, rimasti a testimoniare quest'amicizia, diversi disegni e i due stupendi ritratti che Degas fece al Martelli nel '79, di cui uno figurò alla quarta Mostra degli Impressionisti. Questi due dipinti, assieme a quello precedente di Fattori, fissano giustamente il Martelli nella storia critica dell'arte italiana e francese del secondo Ottocento. Più compassati i due ritratti che di lui ci ha lasciato la Zandomeneghi, ma non è un caso certamente che i tre che davvero raggiungono il livello della grande arte ci rappresentino questo signore un po' corpulento, dalla bella testa espressiva, molto bonariamente sorpreso in un casalingo *déshabillé*. Essi ci suggeriscono la familiarità che l'uomo dovè concedere agli artisti di talento, l'aspetto semplice nel quale amò apparir loro. Amico dal giudizio sottile e incontestatamente autorevole: tale egli ci appare nel ritratto di Degas, in mezzo al disordine della camera parigina coi libri sparsi sul sofà, e nella tavoletta di Fattori, disteso in sedia a sdraio davanti a un cavalletto da campagna all'ombra dei pini, con quello sfondo delle casette vivo finchè sarà viva l'aria tersa e odorosa del Tirreno.

Giudice non meno che amico, a Parigi il Martelli vide il De Nittis salire sollevato dalla fortuna a godere di un nome mondano, perdere a poco a poco le qualità native del suo ingegno. E vide anche il Cecioni rifiutarsi all'avventura e tornare a precipitarsi « *nella miseria la più nostrale* » a rosicchiare « *un pan secco tutto casalingo* » — senza che queste parole, che sembrano malevole, possano apparirci, nello scrittore Martelli, qualcosa di diverso da un tratto di superiore intelligenza umana. E vide anche l'astro di Boldini sollevarsi e brillare di luce abbagliante. Ma quando dovè chiamare l'arte di Boldini in giudizio, sulla sua pagina critica, ebbe anche la rara capacità di leggere nitidamente in quello che gli pareva un talento in certo senso

dubbio, o per lo meno non tale da convincere fino in fondo, e di darlo a intendere in questa « figura » :

« S'io non sapessi com'è fatto il Boldini, e si fosse sempre al tempo delle fate, lo immaginerei come un silfo appartenente alla corte della regina dei sogni descritta da Shakespeare; il quale avesse la forma di uno scarabeo, munito di grandi ali, e di gambe lunghe, a guisa di un ragno. Questo scarabeo di fantastica fattura, invece di adoprare pennelli e tavolozza, eseguirebbe i suoi lavori così: ora volando sopra un rosaio fiorito, strapperebbe una delle più belle foglie ad una rosa, quindi, scherzando verrebbe a posarla sulla tela, e qui con quelle sue zampucce spiegazzandola in mille modi, ne caverebbe fuori una sottana alla Pompadour, poi intorno a questa prima creazione aggiusterebbe ancora foglie e fiori, e impasterebbe argilla, come adoprano i tafani nei lor nidi, poi a un certo punto, e per un certo spirito di contraddizione, scasserebbe, passandoci su con la coda, metà del suo lavoro, e poi di nuovo vola pei campi, cogliendo delle erboline che a piccole o grandi masse, secondo il capriccio, spargerebbe sul quadro, sempre ridendo con quella maliziuccia che è innata nei geni delle leggende; e poi zuffolando una canzonetta, mille capriole facendo, seminerebbe di bava un pezzo di fondo, poi correrebbe a prender del miele come le api, per versarcelo sopra insieme alla cera; finchè coperta e impiastrata tutta la superficie del quadro, il nostro scarabeo scappa dalla finestra, facendo brillare al sole le sue ali dorate, contento e libero in cerca di altri fiori, d'altri amori e d'altre avventure ».



Su nave leggera

Come la nave che l'occhio segue, e il vento
serale guida oltre l'orizzonte,
scompare il tempo caro, ad aperte vele,
portando i dolci e illuminati giorni.
Ora anche tu, per quanto apra il tramonto
già l'ora che riconduce i lontani,
non tornerai, né altri che vegliarono
sulla mia infanzia. Il mare innalza e muove
le acque a riva sotto il basso sole
e tra gli scogli luccica ai miei piedi.

Io così vi saluto, giorni cari,
che rifluite come il furtivo mare,
e voi tutti partiti senza addio
fuori dalla speranza e dal ritorno.
Oltre le nostre mura, oltre le strade
consuete, e il ritrovarsi a sera, e il cerchio
del nostro sguardo e della nostra mano.
Mutati i volti, i luoghi, dove crebbero
un giorno familiari alberi e ponti,
le attese; anche il dolore si disperde,
fido custode d'ore e voci mute.

Quel che ci viene incontro, e dolcemente brilla
da noi per sempre si ritira, e il fuoco
della memoria, e l'ardere notturno,
non per molto ne serberà il calore.
E non so chi raccolga oltre l'oblio, né dove,
in quali persi e sconosciuti luoghi,
quanto l'oscuro tempo occulta e preda
al più tenero e al più geloso amore.
Forse lungo la notte un'onda porta
invisibile quello che fu caro
dalle nostre mortali mani a riva,
fuori del moto alterno e della perdita,
dove senza tesori ormai, su nave
leggera anche lo sperso animo approdi.

ANNA MARIA CHIAVACCI

GIUSEPPE DE ROBERTIS

IL PRIMO ORTIS

Chi legge più oggi il I° *Ortis*? Dico soltanto chi è nelle condizioni di poterlo leggere quando voglia; ha una copia, tra i suoi libri, di quel libretto? Il primo dei tre volumi delle *Prose* di Ugo Foscolo curati dal Cian per i « Classici Laterza » non si trova che in antiquariato con gli altri due, già da anni; il volume edito dal Cordiè per Bianchi Giovini, coi due *Ortis*, idem. Aspettiamo dunque che Rizzoli (è un nostro voto) accolga, nella nuova serie dei « cinquecento » della sua « biblioteca universale », anche il giovanile romanzo interrotto di Ugo Foscolo. Non staremo a dire ora del tempo che lo preparò, del clima in cui nacque (tutto già sufficientemente spiegato), nè dell'altro, ricco e precipitoso, che seguì. Voglio solo discorrere in breve delle quarantacinque lettere che lo compongono, e strutturalmente ne fanno una cosa viva, memorabile (lettere che vanno dal 3 settembre 1797 al 25 maggio - ore 9 - 1798). Ma uno non se n'accorge sulle prime ch'esso è diviso in due parti. Narra, describe, ozia anche un poco sul principio, imprestando la voce, perfino, da certi versi dimenticati del *Prometeo* montiano, come più innanzi farà con l'*Elegia sopra un cimitero di campagna* di Tommaso Gray, per l'appunto tradotta dal Cesarotti, adattando un poco, rimaneggiando. E vedere come tutto è sparito nel 2° *Ortis*, senza lasciar traccia, o è stato in parte riassorbito. Però quell'inizio del primo frammento del *Prometeo* è suo, di Foscolo: « *Era l'ora che il sol (poichè la notte - fugge, e lei seguon le fredde ombre e gli astri)* », col silenzio espresso in sillabe, che ne senti il tacito passo; e nella traduzione dell'*Elegia*, questo verso e mezzo aggiunto: « *Sotto quel gelso, che gran ciel co' densi - rami prendea* », che anticipa un luogo delle *Grazie*: « *...e lungo il fiume - gran ciel prendea con negre ombre un'incolta - selva di lauri* ».

Ma non volevo dir proprio questo, che richiederebbe una lettura quieta, una analisi minuta, e minuti confronti. Nè quanto di grande s'andava preparando (suggestioni, sia pure, richiami del genio indovino) umori sterniani già, chi lo crederebbe, che lo dichiararono « *predisposto* » a quella nuovissima lezione, umori insinuanti, veloci (e bisognerebbe, anche qui, addurre le prove, perchè uno ci credesse). Così anche un primo indizio d'eloquenza di storico e castigatore (« *cercare la gloria anche per mezzo della scelleraggine ecc.* » *Lett. V*), e fermenti russoviani, contro la società (*ibidem*), o riflessioni più pacate, venute dal profondo (« *Felice colui, che, ignoto alla fama, lascia in eredità a que' pochi, che lo conoscevano, alcuna rimembranza di riconoscenza e di amore* », « *Del resto, credo che il desiderio, nato con noi, di conoscere la storia de' tempi andati ecc.* » *Lett. VI*), che

infatti avranno sì vasta risonanza; e più oltre (*Lett. XI*, terzo capoverso), una capacità di riflessione, di osservazione generale, e tratti di finissima psicologia, a guardare in sè, nel proprio cuore (« *Che se nel mar della vita non fossimo agitati dalle passioni, a che mai servirebbe la bussola della ragione, di cui noi mortali meniam tanta iattanza? Nè Dio sta sempre nella sua maestosa tranquillità, ma s'involge fra gli aquiloni e passeggia con le procelle* »). La *Lett. XIV*, poi, è quasi la figura aperta, a saperci vedere, di quelle righe citate alla *Lett. VI*: donde scoppia o, direi meglio, intimamente discende e prende spazio, quell'inizio che è nella memoria di tutti: « *Ieri, giorno festivo, abbiamo con grande solennità trapian-tati i pini delle prossime collinette ecc. Mio padre pure tentava...* » (e la mestissima chiusa: « *E, quando l'ossa mie fredde dormiranno sotto questo boschetto ormai ricco e ombroso, forse nelle sere d'estate al patetico sussurrar delle fronde si uniranno i sospiri degli antichi padri della villa...* »; e quell'ultimo rintocco: « *Egli innalzò queste fresche ombre ospitali!* »: un endecasillabo, vedete, che cresce avanti d'una sillaba, quasi a dargli più rilievo, prepararlo; onde nel 2° *Ortis* « *Egli, egli innalzò queste fresche ombre ospitali!* »).

Ma giusto a metà del libro, ecco la *Lett. XXI* (del 10 gennaio): « *Odoardo spera distrigato il suo affare fra un mese: così egli mi scrive. Tornerà dunque, al più tardi, al rinnovarsi della primavera. Di pari tenore è la lettera giunta sotto la stessa data a Teresa. Allora sì, verso i primi d'aprile crederò ragionevole d'andarmene...; allora* » (che nel 2° *Ortis* diventa tanto più netto e febbrile, spogliato del troppo che qui ridonda: « *di pari tenore è la lettera giunta sotto la stessa data a Teresa* », e qualcos'altro). Si specula (e come non si dovrebbe?), a confrontare ciò che passa tra la fine d'un capitolo de *I Promessi Sposi* e quello subito seguente (*l'incipit*), oltre che su quella fine e su quell'*incipit* in sè. Non vorremmo concedere un minuto solo d'attenzione ai nove giorni di silenzio e di passione intercorrenti tra la *Lett. XXI* (del 10 gennaio) e la *Lett. XXII* (del 19 gennaio)? « *Umana vita? Sogno, ingannevole sogno, al quale noi pur diam sì gran prezzo, siccome le donnicciuole ripongono la loro ventura nelle superstizioni e nei presagi ecc.* ». Oltre che quest'« *impromptu* » porta la carica che s'è detto, e così si sfrena, tutto il secondo tempo del libro nasce, si genera dalla disperazione che dentro vi passa, dalla disperazione che si fa d'un tratto luce di conoscenza, e a Iacopo spiega e mette nell'animo il senso vero della vita (dell'« *umana vita* »). Di qui innanzi sarà come aggiungere ragione a ragione, tra cui infatti s'innesterà il ricordo di Lauretta, della sua vita fuggitiva (che non prevarica infatti come nel 2° *Ortis*); e acquisterà più determinazione ogni parola, ogni gesto. Non s'è detto ancora tutto. Questa *Lett. XXII* instaura, con tanto anticipo, una nuova forma, quella del poemetto in prosa: proprio così, del « *petit poème en prose* »; e non è il solo esempio nel libro, che non ha nulla di casuale. Il suo valore è d'essersi spiccato a un tratto dalle radici dell'anima, grondante di phatos, con uno straordinario impulso: e fu la prima poesia vera di Ugo Foscolo.

Ce n'è, dopo questa *Lett. XXII*, di esempi degni di stare a confronto! « *Non ho osato, no; non ho osato: benchè il sonno, che spargea su la sua fisionomia le rose della voluttà, le tenesse chiusi gli occhi ecc.* » *Lett. XIX*, tutta divisa in brevi periodi, tutta piena di sottolineature, carica, dire, di pause (« *E quella mano di rose!...* »).

Ancora: « Hai tu veduto dopo i giorni della tempesta prorompere fra l'auree nuvole dell'oriente il vivo raggio del sole e riconsolar la natura? Tale per me è la vista di questa donna ecc. » *Let. XXII* (Leopardi vidit, non foss'altro, per quel « prorompere » del vivo raggio del sole fra l'auree nuvole dell'oriente). E questo prepotente attacco: « Eterno Iddio! quando tu miri una sera di primavera, ti compiacci forse della tua creazione? » della *Let. XXXVII*, che non finisce qui, ma riempie di sè un'intera pagina? La *Let. XXXVIII* è tutta un fremito, un grido rattenuto: « Ch'io la veda sempre, o non più... mai! Il timor di non rivederla mi desta: divorato da un sentimento profondo, ardente, smanioso, balzo dal letto al balcone e non concedo riposo alle mie membra nude, aggricciate, se prima non discerno su l'oriente un raggio di giorno. Corro palpitando al suo fianco, e... stupido! soffoco le parole e i sospiri; non concepisco, non odo: il tempo vola, e la notte mi strappa da quel soggiorno di paradiso. Ahi lampo! rompi le tenebre, splendi, passi, ed accresci il terrore e l'oscurità... ». Ma per rendere appieno il senso di potenza dell'attacco, bisogna rifarsi alla chiusa della lettera precedente. « Teresa, lasciandomi sulla porta del giardino: — Addio — diss'ella; e rivolgendosi dopo pochi passi... — Addio. — Io rimasi estatico. Avrei bacciate l'orme de' suoi piedi... Pendeva un suo braccio, e i suoi neri capelli svolazzavano mollemente; ma poi... appena il viale e la fosca ombra degli alberi mi concedevano di veder ventilare da lungi le sua bianche vesti; e, poichè l'ebbi perduta, tendeva l'orecchio, sperando di udire la sua voce... Partendo, mi volsi con le braccia aperte, quasi per consolarmi, all'astro di Venere. Era anch'egli sparito ». Da questa disperazione e solitudine si sfrena l'inizio della *Let. XXXVIII*: « Ch'io la veda sempre, o non più... mai! ».

Non so, ma c'è nel corso di questo libro dell'*Ortis*, del 1° *Ortis*, dove il Foscolo diceva, a distanza di tant'anni (se pur lo diceva per l'*Ortis* intero, il Secondo, ma vale anche per questo certamente), d'aver « tentato di dare alla prosa italiana la vita e la schiettezza rapitale dal freddo fasto delle discipline retoriche e dal contagio delle lingue straniere », qualcosa di più vivo e schietto, anzi, io direi, d'elettrico, come una cresta fosforescente che d'un tratto la percorre, informandola di sè. Sì, la pienezza del discorso, anche la complessità del discorso che si spande e ramifica e piglia campo; ma nei momenti esaltati, un che di frenetico, una vita nuda, anzi messa a nudo, che si esprime in una sintassi elementare, tesa al massimo grado, e più che sintassi è un continuo esempio di paratassi, trascrizione di quel discorso portato in cima dell'anima, per di più esaltato. Se ne può trovar l'idea e quasi il lampo nel ritmare, direi nello scotimento, degli aggettivi in fuga e, a loro somiglianza, dei nomi, dei verbi, delle proposizioni, delle particelle, sempre le stesse, ripetute a perdifiato. Ragione e fonte prima, il « pathos » ortisiano, ma gridato; e la elementare struttura vi lascia passare frammezzo tanta luce e respiri. Trattasi, infine, d'una elementarità acutissima, e non fa divario tra i vari toni e modi (lirica, eloquenza, e alta eloquenza, descrittiva, narrativa, discorso storico e di riflessione e di introspezione). Dove l'anima di Iacopo più consuma, più si dà in questi accenti, in questa sorta di automatismo irreflesso (sia detto senz'ombra di offesa). Ma forse il segno più alto del discorso ortisiano è questo; nell'altro è già il nuovo innesto, c'è già Ugo Foscolo. Rileggersi ora la sola *Let. XXXVIII*, del 15 maggio; per rimanere il più vicino possibile al cuore, al gran cuore spasimante, di Iacopo Ortis.

GIULIO CATTANEO

IL COMICO INVOLONTARIO NELLA «VITA» DI BENVENUTO CELLINI

Vi sono uomini che quanto più si studiano di essere o di apparire seri, nella stessa misura risultano irresistibilmente comici. La vita stessa molte volte è generosa con loro di episodi assurdi e di avventure sostanzialmente ridicole. Questo è un po' il caso del Cellini che, autore consapevole di molte pagine divertenti, ne ha scritte certamente di più, ricche di comicità involontaria. Il riso sulla vita del Cellini non deriva soltanto dalla descrizione di certe collere, di alcuni trasporti violenti, ma da motivi più seri e più gelosi come meditazioni religiose, da sentenze morali a proprio favore, da argomentazioni sul proprio buon diritto e da moltissimi altri temi che Benvenuto e tanti altri con lui non avrebbero mai minimamente sospettato di ridicolo. Anche nella prima pagina della *Vita* si può trovare l'elemento comico. Il Cellini non era certamente un letterato ma accingendosi a dettare il resoconto dei propri casi cercò di dare alla giustificazione del suo libro un vistoso carattere letterario e costruì un periodo enorme, pieno di incisi, in una specie di prosa alla Benedetto Varchi, ma incapace a padroneggiare una sintassi così complicata si dimenticò della conclusione lasciando il discorso in sospenso.

Il Cellini era troppo digiuno di letteratura, di « lettere latine » per scrivere da letterato. Aveva letto piuttosto poco; nella *Vita* sono citati tre o quattro libri e l'elenco completo non dovrebbe essere molto più lungo. La sua prosa ha la ricchezza, la varietà e l'efficacia della lingua parlata. Il Varchi si guardò bene dal correggerla e dall'aggiungervi quella dignità letteraria che il Cellini avrebbe desiderato da uno scrittore così colto e tanto diligentemente interessato alla questione della lingua. Il sapore della lingua parlata nelle pagine della *Vita* è evidente in molti particolari: nell'uso frequente del discorso diretto e nel rapido passaggio dal discorso indiretto al diretto. « *Onde io, che presi la parte del mio buon padre, uscendo di quella casa con esso insieme, gli dissi che volevo far vendette delle ingiurie che quel ribaldo li haveva fatto, con questo che voi mi lasciate attendere a l'arte del disegno.* » (c. 12 a) (1). Oppure: « *Il Papa, a questo vergogniandosi, disse: che m'aveva tenuto in prigione a requisitione di certi sua, per essere lui un poco troppo ardito; ma che cognosciuto le virtù sue e volendocelo tenere appresso a di noi havevamo ordinato di dargli tanto bene, che lui non havessi hauto causa di ritornare*

(1) Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione critica della *Vita* a cura di Orazio Bacci (Firenze, G. C. Sansoni, 1901).

in Francia: assai m'inchrescìe del suo gran male; ditegli che attenda a guarire: e de' sua affani, guarito che e' sarà, noi lo ristoreremo. » (c. 289 b).

La preoccupazione maggiore di Benvenuto nello stendere la *Vita* fu quella di risultare in ogni occasione valoroso e nobilissimo. L'elogio di se stesso non dovè sembrare sufficiente alla sua gloria se all'inizio del libro si studiò di fare apparire illustre la propria famiglia.

Buon pascolo è l'esordio sulle origini di Firenze collegate nientemeno che all'esistenza di un Fiorino da Cellino, « primo e valoroso capitano » di Giulio Cesare. Anche dei Cellini da Ravenna, « uomini virtuosi », Benvenuto si considera discendente e parlando finalmente di antenati legittimi attribuisce ad Andrea Cellini muratore professione di architetto. Quanto al padre Giovanni, Benvenuto afferma che « lavorava miracolosamente, d'avorio e' fu il primo che lavorassi bene ». Su questo padre petulante, vendicativo, odioso nella *Vita* sono molte pagine piene di affettuoso rispetto. In Giovanni Cellini c'era, sebbene più acre e più antipatica, la sicurezza che sarà propria a Benvenuto di non avere mai torto e di ottenere l'aiuto del cielo anche nelle peggiori ribalderie. Nelle prime pagine dell'autobiografia c'è quindi un saggio della disposizione più vistosa del Cellini: alterare la verità nel proprio interesse con una serietà che è piuttosto divertente. Quella delle sentenze morali a proprio favore è una specie di abitudine.

A conclusione di un episodio che rivela soltanto la piccola, irritante malevolenza del suo « buon padre », Benvenuto sentenza a onore della famiglia Cellini: « *Et di questo sia detto assai, et nessuno non si faccia mai beffe dei pronostichi di uno huomo da bene, havendolo ingiustamente ingiuriato, perchè non è lui quel che parla, anzi è la voce de idio istessa.* » (c. 13 a). Il commento sulla morte di Luigi Pulci, suo nemico, è un esempio di questo suo dignitoso moraleggiare: « *Così si vede che idio tien conto de' buoni et de' tristi, et a ciascun dà il suo merito.* » La convinzione di avere sempre il padre eterno alleato era tanto radicata in lui da manifestarsi anche in episodi come questi: « *Ritornando hai fatti mia, quando io mi viddi dar certe sententie per mano di questi avvocati, non vedendo modo alcuno di potermi aiutare, ricorsi per mio aiuto a una gran daga che io havevo, perchè sempre mi son dilettrato di tener belle armi; e il primo che io cominciai a intaccare si fu quel principale che m'aveva mosso la ingiusta lite; e una sera gli detti tanti colpi pur guardando di non lo ammazzare, innelle gambe e innelle braccia, che di tutt'a due le gambe io lo privai. Da poi ritrovai quell'altro che haveva compro la lite, e anche lui toccai di sorte, che tal lite si fermò. Ringraziando di questo e d'ogni altra cosa sempre iDio...* » (c. 393 a). Di essere buon cristiano il Cellini fu sempre convinto; anzi, nel periodo della sua prigionia, si credette sicuramente vicino alla santità. Questo capitolo della *Vita* è steso con tanta serietà, con tanta persuasione, da risultare uno degli esempi di comico involontario più felici. La lettura della Bibbia è l'occasione di questa splendida accensione di fede. Gli angeli vengono a confortare Benvenuto per l'ingiustizia patita. In un momento di disperazione il prigioniero tenta il suicidio, ma « *io fui preso da cosa invisibile e gittato quattro braccia lontano da quel luogo.* ». Da allora lo visita in sogno « *una maravigliosa chriatura in forma*

d'un bellissimo giovane ». Ma non soltanto in sogno; una mattina, mentre il Cellini è in orazione, « da quello invisibile, a modo che un vento, io fui preso e portato via, e fui menato in una stanza, dove quel mio invisibile allora visibilmente mi si mostrava in forma humana, in modo d'un giovane di prima barba; con faccia meravigliosissima, bella, ma austera, non lasciva ».

Aiutato da questa meraviglia di giovane, Benvenuto arriva a scoprire « tutta la spera del sole » e poi vede « un christo in chroce della medesima cosa che era il sole », « una bellissima madonna » e « duoi angeli bellissimi » e finalmente « il santo Pietro, il quale avocava per me, vergognandosi che nella casa sua si faccia ai christiani così brutti torti ». Con tanta messinscena soltanto i santi e i martiri cristiani erano confortati nelle loro dure prove.

Benvenuto, più volte omicida, fu sempre sicuro di avere agito giustamente. La sua risposta alla frase del governatore « tu ci ài pure ammazzati de gli uomini » è indicativa: « voi lo dite, et non io; ma se uno venissi per ammazzar voi, così prete, voi vi defenderesti, e ammazzando lui le sante legge ve lo comportano... ». Il Cellini cercò sempre di presentare i propri assassini come atti di legittima difesa. Se non altro l'uccisione a tradimento di Pompeo orfice rappresenterebbe un'eccezione in una così scrupolosa osservanza delle « sante legge ». La giustificazione degli omicidi e la sua allegra idea del cristianesimo rimasero sempre in lui collegate. Questo atteggiamento fu difeso dalla frase di Paolo III: « Sappiate che gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge ». Non si tratta di fare qui il processo a Cellini; quella di Benvenuto era un'età terribile e violenta e l'episodio raccontato nella *Vita* con normale indifferenza di Clemente VII che benedice l'orafo-bombardiere perdonando « tutti gli omicidii che io havevo mai fatti, e tutti quelli che mai io farei in servizio della chiesa apostolica » la documenta sufficientemente. Sarebbe un errore accusare l'artista di malafede per tante evidenti contraddizioni; Benvenuto era convinto in gran parte di quanto raccontava, come Tartarino.

Quello a cui teneva particolarmente, oltre alla propria arte, era il coraggio, il valore militaresco. Dotato di una salute fisica veramente invidiabile, fortissimo, vendicativo e collerico il Cellini si trovò spesso naturalmente in mezzo a risse e a fatti d'arme, esagerandone nel racconto la terribilità e accentuando la propria partecipazione. Nella *Vita* Benvenuto risulta il combattente più temibile al servizio del Papa nei giorni del sacco di Roma e Castel Sant'Angelo deve soltanto a lui la sua difesa insormontabile. Gli imperiali in Roma trovarono un unico ostacolo contro il quale vanamente si adoprarono: il Cellini. Tanto teneva Benvenuto al valore militare da vantarsi delle imprese di suoi presunti antenati e di uomini d'arme della sua famiglia. Ma di questa sua virtù ereditata si servì soprattutto in circostanze private; si guardò bene per esempio dal farne uso in difesa di Firenze assediata. A questo proposito c'è una pagina di scarsa giustificazione per la sua fuga, ma il Cellini non aveva fervori patriottici nè passione repubblicana. Vissuto in un'epoca di violenti contrasti politici e rappresentandola minutamente in moltis-

simi aspetti quotidiani non si curò di giudicarla da storico. Nessuna parola di commento a fatti che pure raccontò; nessun giudizio per esempio sul papato di Clemente VII. Anche il Berni, che non era certamente un politico, rilevò le incertezze di quel pontefice, descrivendo: « *Un papato composto di rispetti, di considerazioni e di discorsi, di pur, di poi, di ma, di se, di forse, di pur assai parole senza effetti...* ». Ma Benvenuto non ebbe interessi politici e più volte osservò nella *Vita* che non era suo compito lo stendere cronache. Fu amico dei potenti finchè ne ebbe il favore e di alcuni anche si vendicò nella *Vita*. Alla morte di Alessandro de' Medici, a chi gli « *dava la baia* » per esser stato al servizio del Duca, rispose: « *o isciocconi, io sono un povero orefice il quale servo chi mi paga* ». In quella occasione, proprio perchè provocato, azzardò un giudizio politico, dando prova di un buon senso popolano. Oltre alle vanterie sulla propria forza fisica si diffuse in particolari sulla prontezza temeraria delle sue frasi nei colloqui più pericolosi e sulle sue temutissime minacce. Significative a questo proposito le pagine del suo interrogatorio. Piuttosto diverse e molto meno ardite risultano le sue risposte dalla lettura dei *Registri de' costituiti*; si tratta al solito di quella alterazione della verità a proprio favore della quale esiste nella *Vita* un certo numero di esempi. Tutta la lite con Baccio Bandinelli è presentata da Benvenuto con una gustosa esibizione delle proprie velenose arguzie. Il Bandinelli figura molto grossolano e, in un episodio, timorosissimo delle minacce del suo avversario. Ma il Vasari nella *Vita* di Baccio Bandinelli, parlando di quella contesa, attribuisce al Bandinelli, come non ci aspetteremmo dalle pagine del Cellini, una risposta pronta, divertente e ardita. « *Un giorno fra gli altri, mordendosi al solito e scoprendo molte cose de' fatti loro, Benvenuto, guardando e minacciando Baccio, disse: Provvediti, Baccio, d'un altro mondo, chè di questo ti voglio cavare io. Rispose Baccio: Fa che io lo sappia un dì innanzi, sì ch'io mi confessi e faccia testamento, e non muoia come una bestia, come sei tu.* »

Degli effetti concreti delle sue minacce Benvenuto dà una prova in quel bellissimo episodio del suo agguato nel giardino presso la casa della Pantasillea. L'amico Bachiacha arriva a supplicare Benvenuto appostato, prevedendo una strage. « *Sommisamente mi chiamò compare, che così ci chiamavamo per burla; et mi pregò per l'amor di dio, dicendo queste parole quasi che piangendo: compar mio, io vi priego che voi non facciate dispiacere a quella poverina, perchè lei non ha una colpa al mondo; a il quale io dissi: se a questa prima parola voi non mi vi levate dinanzi, io vi darò di questa spada in sul capo. Spaventato questo mio povero compare, subito seli mosse il corpo; et poco discosto possette andare, che bisognò che gli ubbidissi.* » (cc. 66 b - 67 a). Di queste oneste sconcezze il Cellini nella *Vita* fece un uso moderato. Splendido l'esempio nel celebre capitolo della « *storiella magica* » durante l'apparizione dei diavoli nel « *Culiseo* ». Efficace a questo proposito la pagina su Bernardone orafco. « *Pure seguitando via al mio solito, una mattina infra l'altro, avendo udito messa in San Piero Scheraggio, e' mi entrò innanzi Bernardone, sensale, horafaccio, et per bontà del Duca era provveditore della Zeccha, et subito che appena ei fu fuori della porta della chiesa, el porcaccio*

lasciò andare quattro coreggie, le quali si dovettono sentir da San Miniato. Al quale io dissi: *ahi, porco, poltrone, asino, cotesto si è il suono delle tue sporche virtute? et corsi per un bastone...* » (c. 491 b). Dove soprattutto è imprevedibile la reazione del Cellini. Spesso i particolari triviali servono alle vendette di Benvenuto.

Il comico è provocato anche dall'assurdo, da pensieri e situazioni inverosimili che difficilmente qualcun altro avrebbe registrato in una cronaca. Quando l'artista, deluso dalla proposta « provisione di 300 scudi l'anno », decide di lasciare il servizio di Francesco I e di allontanarsi dalla Francia, ha una frase come questa: « *Essendomi già risoluto affatto, me n'andavo alla volta del Sepulchro* ». A questa idea di raggiungere Gerusalemme anche un commentatore sobrio e austero come il Bacci si permette di annotare: « *Peccato che non ci dica il Cellini per che strada ei volesse andarvi!* ». A parte la veridicità dell'episodio sulla quale esistono seri dubbi. Ma la verità è sempre incerta in questa autobiografia, dato che l'artista se ne curava fino a un certo punto, subordinandola all'intenzione di fare della propria vita un modello da imitare. Tutto quanto poteva compromettere questo disegno era regolarmente dimenticato. Così Benvenuto finse enorme sdegno alla frase del Bandinelli nei suoi riguardi, alla presenza del duca Cosimo: « *o sta' cheto soddomitaccio* ». Ma il Cellini che in tutto il suo racconto, ad ogni occasione, criticò da buon moralista queste inclinazioni, non ne era certamente del tutto alieno se fu condannato il 14 gennaio 1523 a Firenze a pagare 12 staia di farina per una colpa del genere e se ancora a Firenze il 27 febbraio del 1557 per ragioni analoghe fu « privato in perpetuo degli offitii » oltre alla condanna a « stare quattro anni in le stinche », pena commutata poi in un « confino di 4 anni in casa sua ». Segno questo fra l'altro del rigore della giustizia che a Firenze era amministrata per esempio più severamente che a Roma dove, almeno per quanto riguarda Benvenuto, l'omicidio di Pompeo orefice rimase impunito.

Il Cellini, educato più alla scuola delle botteghe che a quella delle accademie, non mancava naturalmente di pregiudizi e di superstizioni popolari. Ma quello che diverte in tutto questo è la pretesa di dimostrare queste credenze fiabesche con la prova dell'osservazione diretta e personale. « *Era molto freddo: guardando in nel fuoco, (Giovanni Cellini) accaso vidde in mezo a quelle più ardente fiamme uno animaletto come una lucertola, il quale si gioiva in quelle più vigorose fiamme. Subito avedutosi di quel che gli era, fecie chiamare la mia sorella et me, e mostratolo a noi bambini a me diede una gran ceffata, per la quali io molto dirottamente mi missi a piagnere. Lui piacevolmente racchetatomi, mi disse così: figliolin mio caro, io non ti do per male che tu abbia fatto, ma solo perchè tu ti ricordi che quella lucertola che tu vedi innel fuoco si è una salamandra, quali non s'è veduta mai più per altri, di chi ci sia notizia vera...* » (cc. 5 b - 6 a). Un'altra comunicazione anche più sorprendente è nel frammento « *Sopra i principj e 'l modo d'imparare l'arte del disegno* »: « *Sappi che questa codina (il fine della stiena) in queste vostre parti calde volge allo indentro, ma nelle parti freddissime, più sotto la tramontana, il freddo la fa volgere in fuori; et io l'ho veduta che ella apparisce lunga quattro dita a quella sorte di uomini, che si dicono gli Iberni, e paiono cosa mostruosa,*

ma e' non è altro, che quello che ti dico: che dove da noi ella volge in dentro, a loro la natura del gran freddo la fa volgere in fuori. » (1). Sembra un racconto di Maso del Saggio a Calandrino. Si può immaginare quanto fecondo potesse risultare l'incontro di un uomo simile con un negromante. Di qui lo splendido capitolo della « impresa » magica al « Culiseo » e la verace testimonianza dell'apparizione dei diavoli. Ma dopo l'esperienza Benvenuto non volle insistere in quell'arte, nonostante le buone proposte del mago. « *Io gli dissi, che se io havessi lettere latine, che molto volentieri farei una tal cosa* ». Il persistere di una natura popolare non modificata dagli studi nel Cellini è documentato anche dalle sue frequenti maccheronizzazioni. La maccheronea non è propria dell'uomo di media cultura: rappresenta il tentativo colto dell'uomo senza lettere che deforma faticosamente il ricordo della parola difficile, oppure è un risultato del divertimento del dotto. Parlando per esempio del Colosseo Benvenuto dice « Culiseo », modificando come l'Aretino la forma in uso « Coliseo » (cfr. Berni) in una alterazione facile, plebea che ritroveremo tre secoli più tardi nel Belli. Il Cellini era un impasto curiosissimo di elementi eterogenei e discordanti e se in lui si scoprono facilmente i residui di una cultura deteriore, d'altra parte la sua partecipazione al moto rinnovatore del proprio tempo è ingegnosa e vivacissima. E' una fortuna ad ogni modo che Benvenuto abbia conservato e difeso tenacemente pregiudizi medioevali e cognizioni assurde. Servono anzi per contrasto a mettere in luce la realtà di un artista di rara eleganza che assorbì i motivi più vitali della civiltà cinquecentesca. Anche nella *Vita*, magnifico documento non di eleganze ma di estrema efficacia rappresentativa, è la testimonianza di quello che si potrebbe chiamare il suo umanesimo. Istintivamente Benvenuto partecipò all'impulso generale di riscoperta dell'antico. Significativo il suo interesse per oggetti di oreficeria trovati a Roma. « *Anchora un altro genere di pietra: questo si fu una testa del più bel topatio che mai fusse veduto al mondo: in questo l'arte adeguava la natura... Anchora infra molte medaglie di bronzo, una me ne capitò, nella quale era la testa di Iove. Questa medaglia era più grande che nessuna che veduto mai io ne avessi: la testa era tanto ben fatta, che medaglia mai si vidde tale. Haveva un bellissimo rovescio di alcune figurette simile allei fatte bene. Arei sopra di questo da dire di molte gran cose, ma non mi voglio stendere per non essere troppo lungo.* » (c. 46 b). Vivo il suo entusiasmo per « una figura di marmo greco » di fronte all'incomprensione del Bandinelli e immediato il desiderio di restaurarla e di aggiungerle un particolare. L'interesse per l'arte antica non aveva in lui un carattere solamente occasionale.

Per un complesso di motivi la figura del Cellini si presterebbe a confermare con qualche ritocco quell'immagine convenzionale dell'uomo del Rinascimento « prediletto dopo il Burckhardt e il Nietzsche » e che il Burdach ironizzò: « *la persona libera, geniale, che pecca insolentemente ed arditamente senza pregiudizi, il tipo di un immoralismo estetico, l'uomo imperioso e dominatore, bramoso di gloria,*

(1) Da *I trattati dell'oreficeria e della scultura di B. C.* per cura di Carlo Milanese (Firenze, Le Monnier, 1857).



MASSO BACCHELLI: *Strade di Nuova York* (1916)



Massimo Pizzoni - *Allegoria del mondo* - Tevere, coll. Sergio Sarnotto

*ambizioso di potere, avido ed insaziabile di godimento... » (cfr. E. GARIN: *Umanesimo e Rinascimento*). Già il Burckhardt aveva parlato del Cellini, sia pure con misura, ponendo l'accento sulla sua « natura così energica e piena » e caratterizzandolo come « un uomo che sa tutto, osa tutto, e non piglia norma se non da se stesso ». Si tratta di un tema che ha esercitato una potente suggestione e sul quale ogni studioso ha indugiato. Tutto questo è vero e soprattutto risulta dalla *Vita* con una evidenza straordinaria. Questo modo di rappresentazione era volontario oltre che naturale da parte del Cellini. L'artista, è stato notato, si era proposto di modellare la propria vita come un'opera d'arte, costruendo una autobiografia ideale dove tutte le azioni raccontate, sia pure deformando e adattando la verità, contribuissero all'affermazione di una figura esemplare di uomo virtuoso. Ma accanto a quelli volontari altri elementi spontanei confluivano nel libro contraddicendo spesso quell'immagine eroica. Benvenuto, contro le sue stesse intenzioni, si descriveva con minuzia e aderenza. Credeva di conoscersi e di fare l'elogio delle sue virtù e rappresentava se stesso in un guazzabuglio insospettato di qualità autentiche e non tutte onorevoli. Nell'autobiografia del Cardano si rivela una coscienza amara e vigile, un'attenzione estrema, quasi scientifica e senza distrazioni; in quella del Cellini i motivi spontanei e inconsapevoli prevalgono sulle ferme intenzioni dell'autore. Il Baretto, nel numero VIII della « Frusta letteraria », in un felicissimo ritratto del Cellini dimostrò di aver capito questa contraddizione e di avere anche gustato quel tanto di comico involontario caratteristico della *Vita*. « Si dipinse, dico, come sentiva d'essere, cioè animoso come un granatiere francese, vendicativo come una vipera, superstizioso in sommo grado, e pieno di bizzarria e di capricci, galante in un crocchio di amici, ma poco suscettibile di tenera amicizia; lascivo anzi che casto; un poco traditore senza credersi tale; un poco invidioso e maligno; millantatore e vano senza sospettarsi tale; senza cerimonie e senza affettazione; con una dose di matto non mediocre, accompagnata da ferma fiducia d'essere molto savio, circospetto e prudente ».*

In una prosa che sovverte splendidamente ogni regola sintattica Benvenuto traccia un quadro straordinario della sua epoca. La propria formazione artigiana, la vita nelle botteghe fra invidie, contese e gelosie non soltanto di mestiere, il lungo tirocinio nelle corti fra sospetti, inimicizie e onori, sono tutti elementi storici di notevole rilievo. Il Cellini non descrive le città che visita, non indugia sul paesaggio; eppure anche dei luoghi rammentati rimane un'impressione viva. Il movimento degli episodi, la rapida incisività dei ritratti, l'esattezza delle annotazioni psicologiche tutte risolte nel racconto dei difficili rapporti dell'artista con i giovani di bottega così gelosi e suscettibili, l'abito della pazienza in un uomo così impaziente e collerico, sono alcuni fra i moltissimi motivi che fanno di questo libro uno dei testi più ricchi e seducenti della nostra letteratura. Benvenuto ha modellato la sua vita come un'opera d'arte e c'è riuscito pienamente. La nota burlesca costante e inconsapevole è un ingrediente fortunato: lo scherzo sapido del diavolo alle virtù cristiane del Cellini.

I Paesi dell'Approdo

GIUSEPPE DE ROBERTIS

Saluto a Matera

Vivo in fantasia oggi a Matera, in Basilicata. Vi sono nato, lo sanno le pietre, più alcuni pochi miei coetanei e compagni. Ho vissuto lì i primi diciannov'anni interi, poi, per tre ancora, gli ozi delle vacanze, tornando dall'Università; e ogni volta, dico a ogni partenza, l'amarèzza fonda del distacco. E per quarant'anni continui, trasmigrata la mia famiglia, vissuto lontano, come tuttora vivo. Ma l'ho rivista agli ultimi di dicembre del '50 (la rivedrò più?). E mi ci ero preparato sognandola (un uomo, si sa, inclinando l'arco della vita, torna col desiderio al luogo dov'è nato, che, per chi se ne divide giovane, significa gioventù, ma anche più diletta-mente la « mater », l'« alma mater »). Il circolo si chiude a un certo punto (dunque, per preparare nell'intima mente la chiusura, feci quel viaggio or son due anni).

Ricordo la prima volta che ci tornai. E quanto Firenze m'era parsa più grande assai (era la confusione, era lo struggimento pei luoghi cari lontani), tanto Matera, al rivederla, la ritrovai piccola, persa: faticavo a camminare per le struducole, come se fossi grottescamente cresciuto di statura. Ma desiderarla, ora, e rivederla in sogno, ripensarla così a lungo, così a lungo, m'avevano, come dire, un poco alla volta, per forza d'amore, restituito i luoghi com'erano, il loro volto intatto. Non lo sapevo, ma lo sentii alla prima vista. Il tempo veramente s'era fermato, lasciati addietro gli anni e il poco acquisto (e il ricordo dei prim'anni non s'inframmetteva per nulla a finire le impressioni). Ero io solo con quelle strade e stradette, quelle piazze, quella via larga del Liceo, coi suoi colori, antichi nobili, a cui il tempo aveva aggiunto. Nell'animo il frastorno dell'età tanta, come lo scorrere d'un fiume lene. La gente passava frettolosa (era del mio stesso sangue): e non mi riconosceva, com'io non la riconoscevo; ma qualcosa sfiorava l'anima. Non è segreto da svelare qui; ma un giorno, quel giorno dei giorni, oh riposarvi sotterra: una povera cosa tra le cose.

Chi non sa oggi anche un poco di Matera! Perfino gli americani che, mi dicono, vanno a veder questo paese strano con le grotte per case; e si sono aggiunti ora i cineasti, che v'hanno trovato il luogo che ci voleva, per girarvi La lupa del grande Verga. E ci fu anche un libro, anni fa, a parlarne: ma non « sapit Matèolam », per dirla col nostro latinuccio. Lasciamo andare gli americani, i cineasti, l'autore di quel libro. Chi dice Matera dice i « Sassi ». La gente ne ha visto qualcosa in certi « documentari », più minuti, in verità, che corali, com'essi sono; mentre i « Sassi » è bello abbracciarli in una sola veduta, per quanto son grandi (specie di vallate fonde, tutte case e casipole accatastate che salgono e s'allontanano e fanno prospettiva). Vederli

di dove si distaccano, dove s'aprono e volgono in curva, dove a grado a grado finiscono (sapere dove finiscono!).

A Matera ci si arriva da due parti: dalla parte delle Puglie, propriamente da Altamura, sua vicina; o dal più interno della Basilicata, mettiamo da Montescaglioso. Donde il nome dei due « Sassi »: « barisano », che guarda la terra di Bari, « caveoso » che guarda Montescaglioso, o « mons caveosus ». Lì, all'entrare, son colline o piuttosto ondulazioni e avvallamenti; qui vallate o tutta una gran vallata a perdita d'occhio, coi lontani paesi all'orizzonte, più alti, men alti. E s'entra a Matera. Il piano si prolunga e dirama. E proprio dove si prolunga si distaccano i « Sassi », che poi s'appoggiano, quasi voltandosi le spalle, dov'esso dirama. Ma la loro luce, forse, nasce da una quasi attrazione e affascinatione che viene dalla Gravina, da quel correrle incontro e perdersi. Di là le Murge. Ma la Gravina è una fenditura immensa, una fenditura profonda (il bello orrido è lì, specie a certe svolte).

Le ore che ho passate a guardare i « Sassi », dalla mia casa o da quanti sbocchi offre il piano alle più diverse apparite. Ci ho fatto l'orecchio a udire i suoni, le voci, i canti (non solo d'amore) in quelle conche, e a vedere all'unisono con la mia gente. Il gusto dei meridionali d'affacciarsi a finestre e terrazze si esalta a guardare i « Sassi », ad ascoltare il loro murmure di conchiglia a notte alta, o di giorno la vita, la vita espansa. Un po' del mio dolce o malinconico ozio m'è nato, chi sa?, da quel guardare d'allora e indovinare i rumori, e continuamente distrarmi e speculare. Anche il mio abito a starmene in disparte, osservatore muto (e solo per eccezione rumoroso). Che ci volete fare?: son nato a Matera. Avessi, per quel tanto d'amore, anzi innamoramento, saputo restituirvela chiara agli occhi e ai sensi, come l'ho io dentro. « Là nel ciel nero librarmi, — La mia patria a riguardar... »: io ci son salito con l'anima, e l'ho vista, con tutte le sue nervature. Paese di tufo annerito dal tempo, nelle mille variazioni e gradazioni. Ma quel blocco rosso, o peggio, dell'Ospedale in cima al « sasso barisano », e il bianco bianco delle case popolari in cima al « sasso caveoso »? Non mi bastano gli anni che m'avanzano per vedere quello stingersi, neutralizzarsi, questo oscurirsi, accordarsi. In piazza della Fontana quella casa non c'è più a dividere all'imbocco le due strade che so. Ora c'è una sorta di monumento (potessi dire la parola giusta!), anch'esso rosso, e mi pare sia la sede d'una banca. Oh, non si tratterà d'un problema d'architettura illustre, ma d'un particolare carattere e segreto di bellezza da restargli fedele. Sia detto per amore, non per disamore: se mai per un ostinato amore. Risaluto Matera.

NICOLA LISI

Il Mugello

Al tempo in cui dall'esercito invasore si fortificava l'appennino, sicché « linea Gotica » fu chiamato anche quello stremo di orizzonte sul Mugello, un soldato tedesco scendeva dal poggio all'ombrellino, verso il torrente Levisone, che affluisce nella Sieve.

A un bivio della mulattiera egli s'incontrò con un uomo, nostrale, che aveva sottobraccio una veste rossa, ripiegata.

Il tedesco, subito, g'ingiunse di mettersela addosso: sospettava che fosse, quella, una montura partigiana.

Ma quando il campagnolo, impaurito, se la serrava ai fianchi col cordiglio, il tedesco dette in una risata. Calmatosi, alfine, nel suo stento italiano, fece una domanda. Disse: «A che sorta mai d'esercito appartieni con due nappole mence al posto delle bombe?» Rispose il campagnolo che apparteneva alla compagnia del SS. Sacramento, fondata da S. Filippo Neri, la quale — spiegò — ha per scopo di combattere il demonio con la pazienza e la preghiera. Il tedesco rispose che non capiva bene e che lo avrebbe seguito per vedere. Il campagnolo, allora, si sfilò la cappa; la ripiegò sull'erba, e riprese il cammino mentre se la rimetteva sotto braccio.

Giunsero così, l'uno accanto all'altro, dinanzi alla chiesa di Cerliano; in un piazzale erboso che dà sulle colline degradanti sino al fiume Sieve: forse tra le più selvose del Mugello. In fondo al prato c'è una antica torre, oggi diruta, dimora sicura per gufi, civette e barbagianni.

Il campagnolo chiese al tedesco il permesso di andare a mettersi la cappa insieme agli altri confratelli; i quali — aggiunse — già erano in sagrestia agli ordini del Provveditore. Il tedesco, ormai persuaso di tener le fila di un importantissimo complotto, con un brusco cenno del capo, accondiscese.

Nell'attesa che si maturasse un avvenimento tale da dover prendere una decisione, si sedette sull'erba, mettendosi con le gambe accavallate.

Si alzò quando suonarono, a doppio, le campane e vide spalancarsi la porta della chiesa.

Uscirono gli incappati, a due a due: slargandosi nel piazzale, si movevano, in processione, cantando a seguito dell'antifona del prete.

Il tedesco, pur essendo estraneo a siffatti costumi, forse esclusivamente per l'effetto dell'armonioso canto, si ricordò dei cori, ai quali era abituato quando stava a casa. Dimentico dei propositi che aveva avuto sino allora, sorrise allorchè gli passò davanti il campagnolo; poi, sempre più appagato, si mise dietro al baldacchino.

Così ebbe la certezza di essersi arruolato, alfine, a un esercito di pace.

Una vedova, che in gioventù era entrata in arte, abitava, ora, a un ultimo piano del quartiere fiorentino di S. Gallo. Si era scelta quella casa per vedere, a suo agio, i poggi di là da' quali estendesi il Mugello: dove andava da bambina, facendo, con la fantasia, di ogni ameno recesso, palcoscenico.

Sì forte, però, le era rimasto il desiderio d'un invito al dialogo, che aveva, persino, insegnato a dire: «Come sta?» al vecchio pappagallo, avuto in dono, dalle sue compagne, quando aveva lasciato le scene per il matrimonio. Esso, più volte al giorno, rivolgeva a lei la gentil domanda e, immancabilmente, a chiunque andasse a visitarla.

Avvenne che la vedova, in seguito a una raffrescata, s'infermò. Del cambiamento, di certo, non si rendeva conto il pappagallo, che perciò continuava a chiedere come stava. Con ciò, e sempre più, le venne in tedio; sinchè mandò a chiamare un uccellaio a cui propose il cambio con un usignolo; purché le garantisse che fosse originario del Mugello. L'uccellaio rispose che poteva, in coscienza, accontentarla: ce ne aveva presi al laccio nei boschi di castagni attorno alla Tassaia, vicino al Buonsollazzo. La donna, nonostante il poco fiato, mandò un grido, tanto era soddisfatta. Conosceva bene Buonsollazzo: ella, appunto, era stata, lungo tempo, sulle colline, più basse, che gli sono a' piedi: a Petrona per essere esatti: sulla strada provinciale, che, lungo la Sieve, unisce S. Piero a Borgo S. Lorenzo.

L'uccellaio quella sera stessa tornò con l'usignolo e si prese, a seconda del fissato, il pappagallo.

La donna, così, presto, si accorse che l'usignolo, nel canto facevasi eccellente a una condizione: quella di essere trasportato in gabbia sul davanzale della stanza che, meglio delle altre, era voltata a tramontana. Diceva la vedova a se stessa che almeno un filo d'aria nativa gli era indispensabile per rendere, in tutta purezza, quel che sentiva dentro.

Ogni volta, mattina e sera, che ce lo portava, bei pensieri alla sue pene davano conforto: per esempio a considerare com'era naturale che il mugellano Giotto avesse dipinto tanto bene gli uccelli mentre ascoltan S. Francesco; e come un usignolo, specialmente se di provenienza dal Mugello, non sia mai, nemmeno per una donna vedova e malata, antagonista del provvido silenzio.

MARGHERITA GUIDACCI

Ricordo della Nurra

Si chiama Nurra l'estrema regione nord-occidentale della Sardegna. Ma a parte l'orientamento di Nord-Ovest ed un ristretto nucleo sicuro (che trova i suoi centri principali in Alghero e Porto Torres) i confini abbracciati da tale denominazione sono vaghi, indefiniti, ambigui. Sembrano estendersi e ritirarsi come le onde marine, secondo le diverse interpretazioni personali. Nurra è in realtà un termine mitico, come un po' tutto in Sardegna. Su un pretesto terrestre è una direzione lasciata aperta alla fantasia. Ogni sardo ha la propria Nurra, e con altrettanto diritto ne esiste una per ciascuno dei viaggiatori che s'inoltrano in questa terra.

Ho anch'io la mia Nurra. E' la Nurra che vidi in un'agitata mattina d'autunno, da un'automobile che pareva corresse inseguita dal vento e dal temporale sulla faccia di un altro pianeta, tanta era la solitudine che incontrava, gemella, anzi più desolata, di quella del cielo in corrucio.

Partiti da Sassari, avevamo toccato dapprima Platamona, uno di quei luoghi che il nome Nurra lambisce obliquamente come una luce indiretta. Avevamo percorso grandi viali silenziosi, di agavi ed oleandri, tra cui spiccava il bianco calcinato

di villette costruite dai benestanti sassaresi per le loro vacanze estive. Dalla spiaggia immensa, di una sabbia unita e fine, allora punteggiata dalla pioggia, avevamo contemplato un inquieto mare, le cui onde volgevano grigi riflessi acuminati, simili a lame di coltelli.

Poi ci eravamo addentrati nella Nurra indubitabile. Rivedo, a uno dei suoi estremi, Porto Torres, raccolta intorno alla sua basilica romanica. Nella sobria decorazione esterna fioriscono strani emblemi: su una lastra di pietra un grande uccello ad ali aperte becca il dito che gli vien teso da un fanciullo nudo. Una sconcertante seconda abside al posto della facciata dà l'impressione che la chiesa, ruotando su un pernio invisibile, sia sprezzantemente decisa a volgerci sempre le spalle. All'interno, cui si accede dal fianco, un colonnato pagano divide le navate. Tre sole colonne hanno capitelli cristiani: e come le tre estremità di un simbolico tau segnano i luoghi dove ebbero sepoltura, lungamente occulta, i martiri Gavino, Proto e Gianuario, i tre santi del cosiddetto « culto sardo » che di qua si diramò nell'isola.

Fuori e dentro la chiesa stagna il silenzio denso, variegato, e come sapido di sale, che è proprio di certe basiliche litoranee, quasi derivasse una sua componente arcana dalla vicina infinità del mare.

E' sul mare anche Alghero, all'altro capo di una corda misteriosa: Alghero con la sua torre aragonese, massiccia e bruna come gli scogli, solo più geometrica, e col piccolo porto dove all'alba i pescatori tirano in secco le barche, cariche di aragoste, lanciandosi richiami in un brusco dialetto catalano.

E' come un lembo di Spagna, Alghero: e spesso la visitano velieri spagnoli che vengono nelle sue acque a far provvista del crostaceo pregiato. Dalla parte di terra la fasciano olivi, l'altra sua ricchezza: i robusti, violenti olivi isolani che anche domati dall'uomo a produrre frutti che siano commestibili per lui, conservano la figura e l'anima dell'olivastro.

Ma la mia Nurra è soprattutto la zona intermedia tra questi due borghi marittimi; la bassa e deserta zona che limitano, coi loro tozzi profili, le rupi di Porto Conti, le alture dell'Argentiera, il monte Doglia che inarca all'orizzonte il suo brutto dorso convesso, simile al guscio di una gigantesca tartaruga.

Deserto di cespugli a Campanedda: bassi e fitti, uno accanto all'altro, uno intrecciato all'altro, avvinghiati coi loro tentacoli di spine, senza lasciar nemmeno uno spazio libero tanto da posarvi il piede, formano un atroce pascolo, dove solo i coraggiosi greggi sardi possono avventurarsi. In questo rovetto il passaggio del fuoco somiglierebbe al passaggio stesso del Signore.

Deserto di pietre a Lazzaretto: sporgenti dalla terra violacea o completamente portate alla luce e spaccate dai trattori [dell'Etfas che qui ha stabilito uno dei suoi cantieri di lavoro]. Tra le pietre erano stati ritrovati dei pezzi di orci granari romani a dimostrare un'antica ed intrinseca fertilità. Certe zone bonificate della Nurra producono infatti un ottimo grano. I tecnici li avevano ammicchiati in giro alla loro tenda, e fra di essi là venivano a rifugiarsi, tutti tremanti di freddo, dei piccolissimi cuccioli bastardi che si reggevano appena sulle zampe, mentre la tenda

sbatteva forte e, sopra, il cielo, che era anch'esso di un grigio compatto come un incerato, sembrava sbattere come la tenda e aspettare che insieme a quella il vento lo portasse via.

E venne infine il deserto di sabbia, delle sabbie senza numero. Sabbie dell' Arenosu, un nome che certo è « conseguenza delle cose » e dal cartello su cui lo leggevamo sembrava proiettarsi come un cono di più scura ombra sulla terra desolata, invitando anche noi a gettarci là proni.

Sabbie della « Corea », il cantiere che fu così battezzato dai suoi operai, con una cupa metafora. E soprattutto sabbie di Baratz: meridiana di sabbia, cui serve da gnomone un albero unico in un raggio di parecchi chilometri, ed il più tragico albero che abbia visto sulla terra. Il tronco massiccio si biforca in due grossi rami, stabilmente contorti dal vento, come una sensibile figura della sua persistenza spiettata. Uno è completamente secco, l'altro porta ancora un ciuffo di foglie viscide e macilente. Guardato da questo lato l'albero somiglia allo scheletro di un enorme uccello antidiluviano, strano ed orrendo. Ma dal lato opposto è solo orrendo: e fa pensare distintamente ad una forca. Non conosco nessuna pianta che gli sia paragonabile — nemmeno gli squallidi alberi del paesaggio bretone, quando in inverno il vischio pende loro intorno come un lurido manto a brandelli o simula alla base dei loro rami grandi nidi spettrali.

Oltre l'albero, solo una rada e minuta vegetazione si apre la via alla luce tra le dune gialle. Il mirto dondola le sue foglie lucide come celluloidi; le palme nane sembrano mani verdi che sporgano dalla sabbia, come se affiorassero le mani dei morti. E gli asfodeli, alti fino alla nostra cintura, ormai sfioriti, ci riversano fra le dita il minuscolo rosario dei loro semi. Sono piante dure, quasi angolose. Dalla loro forte fibra le donne sarde intrecciano le corbule. In primavera, dicono, hanno fiori grandi e bianchi, di un bianco abbagliante e strani devono essere, una metafisica neve caduta su questa desolazione, non so se ad addolcirla o a renderla più tremenda. Ma probabilmente non portano differenza, e su Baratz ha poca importanza la stagione, sia che l'ardore del sole susciti dalle sabbie una potenza affine e le renda arancioni come una fiamma, sia che le sconvolga la tempesta. Meglio forse vederlo così, com'è accaduto a me. Il vento solleva la sabbia e ce la ficca negli occhi, nella bocca, in una comunione amara. E' pieno di presenze invisibili, di passi.

« Dove sarà quel cavallo che si sente galoppare? » « Non so. Ci sarà un pastore, forse. » O è solo il vento. Non si può dire. Qua ogni incontro è possibile, e chi si stupirebbe se vedesse la propria morte pararglisi davanti fra le dune. Una morte mendica, in attesa al lato della strada, come in un dramma di Lorca. O montata su un rapido cavallo, come questi che esistono o non esistono nel vento, a vibrarti una coltellata dall'alto.

Questo cielo è comunque cielo d'avvoltoi: sulla tua sorte di dopo non vi sarebbero incertezze. E la terra farebbe presto a dimenticarti: questa terra che sembra dimenticare non solo il passaggio dell'uomo, ma la sua stessa presenza (ed è forse per un istinto di conservazione di fronte a tanta indifferenza, più grande di quella del mare, che qua gli uomini hanno invece lunghi ricordi, lunghi e ben covati

rancori). Tutto è così immediatamente risucchiato dalla distanza e dalla solitudine. Una postazione scavata in una duna durante la scorsa guerra è remota come se i suoi scomodi gradini conducessero ai sotterranei di un tempio assiro.

Dall'alto di quella duna scorgiamo ai nostri piedi il lago — l'unico lago della Sardegna, — misterioso cuore del deserto. Baratz senza origine. Senza sbocco. Con le sue acque delimitate in una misura eterna che nessun fiume alimenta, nessun fiume reca al mare. Baratz posto là come un gran pianto, perennemente rinnovato e consumato in se stesso in mezzo alla miseria e alla maledizione. Chiuso come l'Asfaltide, nasconde come quella la pietà e l'orrore di una città inabissata, di cui si dice che talvolta i pescatori riescano a scorgere i contorni, nelle giornate molto limpide. Noi certo non possiamo sperare d'intravederla, le acque sono ancora più scure del cielo tetro, ma alla loro voce nel vento che le agita sembrano destarsi in noi profondi ed amari paesaggi, quelli che l'inquietudine deposita sull'alveo dell'anima, dove ha le sue radici l'ombra che sale ad invaderci.

Io so che ormai, come le montagne di Nuoro, come altre zone disperate dell'isola, questo lago, respinto, per la violenza stessa della sua impressione, in una sorta d'infanzia o in un tempo ancora anteriore, tornerà ad apparirmi e a dolermi di un dolore più antico della memoria: si aprirà anche in me come un improvviso pianto. Senza sbocco nè origine. Dannato e solitario. Baratz nato dalle lacrime, che le lacrime segretamente divorano.



RASSEGNA DI POESIA

“L'incertezza amorosa,,

Tempo fa, in un suo rapido panorama della poesia italiana del Novecento, Giuseppe De Robertis ebbe occasione di accennare, a proposito della più recente generazione poetica, a una forma di discorso « svincolatasi — scriveva — dal liricismo stretto, in un modo direi fatale ». Era solo un accenno, che mi pare di poter applicare a un graduale rifluire dalle zone rarefatte della assolutezza poetica verso un'attenzione ai moti della coscienza, fedele tanto da apparire puntigliosa: quasi un prospettarsi i sentimenti in luogo di presupporli dichiarandoli appena, e un seguirli passo passo dal loro nascere al loro svolgersi. Risalirà il flusso al cielo da cui è disceso? Ciò importa poco, per ora, mentre c'importa l'esemplificazione del fatto cui s'alludeva. Ho qui davanti un libro che potrebbe valere come esempio: *L'incertezza amorosa*, di Alessandro Parronchi, quaderno secondo della già menzionata collana « Campionario » dell'editore Schwarz. Giacchè, a ben guardare, la linea della poesia parronchiana da *I giorni sensibili*, del '41, a questa recentissima raccolta di quindici poesie, per quanto spezzata e aggrovigliata in più punti, sembra riprodurre nel suo complessivo andamento lo svincolarsi d'una forma di discorso dai modi del liricismo stretto... Poeta diseguale, lungi dall'essersi riconosciuto una volta per tutte in un accento, Parronchi è uno di quelli che non s'appagano tanto presto in una distinzione tra ciò che si suppone possa essere e ciò che si suppone non possa essere detto in poesia. Non pare che si ponga limiti in tal senso, e anche da ciò si spiega il suo essere diseguale rispetto a sè stesso. Mentre non ultima sorpresa tra

quelle che egli ci reca con questo libretto è il sentirlo lontano e largamente se non integralmente mutato rispetto all'astratta e un po' acerba dolcezza con cui s'apriva la parte in versi de *I giorni sensibili*:

*Vedi imbrunire, noi perduti affianca
l'apparenza dei giorni, dal fiorito
terrazzo...*

Ricordate? Allora per essere nel cuore della sua poesia occorre sempre travalicare una zona. E ciò ancora in qualche modo accadeva per *I Visi*, sua seconda raccolta. Mentre già con la terza, *Un'attesa*, che è del '49, ed è un tipico libro di trapasso, accanto a un involversi e ad un esasperarsi dei vecchi modi, come in una *impasse* formale, c'era già uno sciogliersi delle strutture acquisite, un più sensibile adeguarsi della parola all'emozione. E c'era anche una appena constatata, per nulla conclamata novità su cui il poeta già lavorava:

*Tutto dal cielo aspettavamo
e uomini ci siamo ritrovati.*

Di uomini, di creature si andava dunque animando la scena della poesia di Parronchi:

*L'uomo che nella luce traversa
lieve oltrepassandoti, non cura
la primavera che l'investe:
ne è parte, come i fiori e come gli alberi.*

*Ma l'uomo che nel vicolo
ombroso urti per poco, se non vedi
come il suo misero corpo
trascina, sa cos'è la primavera...*

Di questo prendere terra, di questo modo diverso che sembra tenere in serbo, quasi in ombra, ogni potere di suggestione per dif-

fonderlo a tratti, ma pieno, su una dominante attitudine meditativa, dà una nuova e questa volta uniforme testimonianza la raccolta di ora.

Si vedano i versi iniziali de *La Lettera*:

*Vuole solo illudersi chi ama.
Amare è perdersi! Io non riescivo
a perdermi, e così fino dal primo
istante, un velo fu che ci divide.*

*Falso l'occhio che guardava, la mano
che carezzava, la strada stessa
che davanti ci s'apriva portando
nel vento di marzo il mio angelo.*

Approssimativamente si direbbero poesie d'amore: una storia intima — avvertono le parole di presentazione nel risvolto — nella quale si toccano di preferenza temi di confessione e di diario. Ma va precisato che se quello è lo spunto costante, l'occasione delle singole liriche, tutto porta a raffigurare una condizione umana sotto il segno dell'amore — latente energia, pronta sempre ad accendersi e a dar luce alla vita quanto più la si sente illusoria:

*Perchè dunque l'amore
se da una meta certa
ci porta ad altre rive, se rinnova
in noi l'angoscia, il fremito di vivere...*

« Per ognuno la vita non ha che attimi » già aveva scritto Parronchi. E ancora:

*così sempre in un angolo
della memoria, o delle nostre vene,
la felicità dorme.*

Pochi libri di poesia come questo, da qualche tempo a questa parte, ci hanno indotti al confronto tra questo e quel brano, a scomporre e a ricomporre per altra via, a stabilire una linea interiore che faccia quadro, alla fine. Non mi sembra un segno trascurabile. Appartiene a un uomo giunto alle soglie dell'età matura, con una lezione di vita alle spalle; eppure in qualche modo si presenta, grazie alla tardiva forma di scoperta dei sentimenti che essa contiene, i caratteri d'un libro giovanile, d'un'opera prima. Osservazione questa che andrebbe svolta e chiarita. Il buon lettore saprà farlo da sé, pur che confronti il Parronchi di dodici anni or sono — e non lui soltanto — con questo suo libro di oggi.

VITTORIO SERENI

“Un grido e paesaggi,,

Si discute, e certo — finchè la critica avrà una funzione — si discuterà sempre, sulle varie fasi che il lavoro di un poeta attraversò, dalle origini alla sua conclusione; e più d'una volta sono le ragioni meno strettamente letterarie a chiarire la necessità di quei passaggi; altre volte, il più delle volte senza dubbio, alle ragioni umane si mischiano quelle che l'evolversi stesso del linguaggio poetico ha formulato. L'abilità del critico consisterà nello sceverare e dosare le une e le altre. Una poetica, come quella che Ungaretti delineò nei momenti purissimi del *Sentimento del Tempo*, eccola flettersi, acquistare grazia e strugimenti quotidiani nella prima parte del *Dolore*, e sopportare tutto il peso ed esprimere tutto il rovello della tragedia mondiale, nella seconda parte dello stesso libro. E se poi assistiamo, come in questi anni abbiamo assistito, ai nuovi risultati tecnici ed espressivi delle traduzioni da Shakespeare, Góngora e Mallarmé, alle profonde prospettive barocche svelateci da alcuni frammenti della *Terra Promessa*, saremo pertanto indotti a dividere, a catalogare? a distanziare l'Ungaretti letterario dall'Ungaretti poeta umano?

Fatica spreca, se il recente quaderno poetico, *Un grido e paesaggi*, lascia ancora meno avvertire quell'eventuale confine tra tecnica e poesia, tra letteratura e umanità. Un vero poeta è lui a porsi per primo tutte le più ardue questioni tecniche, e i lettori le troveranno già formulate e risolte. Non è così? Quest'ultima raccolta — come il titolo stesso suggerisce — è nata per accordare a un lontano « grido » doloroso alcuni « paesaggi », che si svelarono dietro e insieme a stati d'animo particolari o riflessioni su stagioni e luoghi.

Il *grido* del fanciulletto morto non si ricorderà senza un fremito.

Non potevi dormire, non dormivi...

Gridasti: Soffoco...

Nel viso tuo scomparso già nel teschio,

Gli occhi, che erano ancora luminosi

Solo un attimo fa,

Gli occhi si dilatarono... Si persero...

Questo trapasso fisico nel *Dolore* non era stato descritto. Le stanze che ora leggiamo parvero racchiudere « motivi troppo intimamente miei », dice il poeta in una nota;

ma poi aggiunge: « Era ancora egoismo. Non si può nulla riserbare solo per sé dell'esperienza umana, senza presunzione ».

Sono certamente tra le pagine più alte e commosse che il poeta abbia dettate. L'urto dei sentimenti paterni contro la cieca crudeltà della morte non aveva mai trovato da esprimersi così amaramente, dentro una voce ora spoglia, ora ricca di suoni, ora sensibile alla memoria, ora aderente al dettaglio, ora dilatata all'infinito. Sì, la gamma di vibrazioni poetiche, che il nostro commento potrebbe indicare in ogni parola, in ogni frase, si allarga ogni volta che il testo viene riletto. Si pensa allora a certe sfumature da lirica popolare, come nei versi seguenti:

*Ti vado a prendere il vestito a casa,
Poi nella cassa ti verranno a chiudere
Per sempre...*

Subito dopo vengono in mente i compianti medioevali; ma ecco un alito di petrarchismo, anzi di platonismo cinquecentesco:

*...No, per sempre
Sei animo della mia anima, e la liberi.
Ora meglio la liberi
Che non sapesse il tuo sorriso vivo...*

Si toccano gli estremi della sensibilità magica, accorata del ricordo, la disperata magia delle mani del bimbo attaccate a quelle del padre; scende nel profondo della coscienza delirante l'orrore di ciò che dentro ormai pesa ineluttabile: dopo la perdita fatale, non altro che la fatale vecchiaia. E ciò che si schiude, alla fine, ai nostri occhi è solo il cielo che assistiva a quella morte: gli inutili, i troppi astri della notte brasiliana...

I paesaggi che precedono e seguono quest'altissima litania, sono tutti compresi nella recente esperienza poetica di Ungaretti.

Il primo, il più lungo e complesso, l'ormai famoso *Monologhetto*, che nacque per l'invito della RAI ad alcuni poeti di commemorare un mese dell'anno, nel capodanno del 1952, rappresenta gli sgomenti dell'uomo Ungaretti di fronte al suo mese: il febbraio. I tormenti, i soprassalti della memoria, la ricapitolazione della sua esistenza, tra viaggi italiani, soggiorno brasiliano, e fanciullezza africana. Si va a ritroso, ma perchè da ogni luogo sorgono riflessioni, ogni luogo indica un tempo dell'anima, e una sua svolta. Così dal ricordo del Carnevale brasiliano nasce al poeta l'ammonimento della sincerità: « Poeti, poeti, ci siamo messe — Tutte le maschere ». O dal proverbio citato

dalla madre, quello dell'infinità della terra, che d'ogni magia resterà refrattaria. E così, ancora, dall'evocazione della madre, il pensiero della fanciullezza, un pensiero che la domanda rende più accorato: « Ma perchè fanciullezza — E' subito ricordo? ». Siamo nel pieno della tematica ungarettiana; e difatti il *Monologhetto* fa pensare ad un ritorno alle origini, a quella intensità narrativa, e folgorativa, dell'immagine; ma dentro l'arco disteso da questi centonovantanove versi ritroviamo anche, come matrici, le pagine in prosa del *Povero nella città*; sicchè le suggestioni più varie ci riportano a tutto Ungaretti. Ma con un che di arduo e vibrante, anche nella sintassi e nella lingua, da indicare all'attenzione dei giovanissimi come punto di partenza per nuove esperienze. Se ne sentiranno la forza i giovanissimi? Il fatto è che Ungaretti non si stanca di insegnare; e osservatelo in quegli strani *Svaggi* inclusi pur essi nella raccolta, assieme ad un paesaggio brasiliano dal titolo *Semantica*: non pare di risentire, per esempio, in *Esercizio di metrica* più d'un avvertimento di una poesia ancora da venire? Quella secca, sillabata tragicità, che risponde al ritmo del nostro tempo, quella selvaggia violenza dell'espressione, che subito diventa muta, e si spegne nella visione dell'aldilà... Se ne vorrebbe sentire l'eco in quei tanti poeti che di apocalittico non hanno che il contenuto verbale.

La bella edizione del volume, curata dall'editore Schwarz di Milano, si raccomanda agli intenditori di poesia e d'arte anche per i disegni di Giorgio Morandi e per un mirabile studio critico di Piero Bigongiari.

Si sa che questa è la stagione delle antologie poetiche, dei meditati panorami; la poesia del nostro secolo dal vaglio critico passa a quello storico, e naturalmente i punti di vista si restringono e si approfondiscono. Benvenute, quindi, dopo le antologie generali, dove tutto un lungo periodo di poesia rifluisce in un'immagine unica, quelle parziali, destinate a presentarci degli aspetti inediti del panorama storico; e benvenute le raccolte antologiche di nuovi poeti. Qualche tempo fa, Luciano Anceschi ci invogliava a leggere, o a rileggere, sei poeti legati ad una stessa geografia sentimentale e letteraria: *Linea Lombarda*; ed è recentissimo lo sforzo critico di Valerio Volpini, di inquadrare in una *Antologia della*

poesia religiosa italiana contemporanea, il filone religioso del Novecento poetico. Questi tentativi non sono da rigettare, anche se discutibili, perchè rimettono in giuoco un problema critico o ne aprono uno nuovo.

Era opportuno presentare al pubblico una antologia della lirica romanesca dall'ottocento ad oggi? Certamente. Ma l'intenzione di Leonardo Sciascia, a cui dobbiamo un *Fiore della poesia romanesca*, stampato a Caltanissetta, non è stata tanto di far la storia della poesia dialettale di Roma, quanto di indicare di essa i momenti essenziali, dove meglio si esprima la sua vera anima. E perciò, i poeti inclusi sono solo quattro: Belli, Pascarella, Trilussa e il vivente e attivissimo Mario Dell'Arco.

Forse il pubblico avrà guardato a *Festa d'amore* di Carlo Betocchi, come ad una delle tante strenne natalizie; eppure c'è in questa antologia, edita da Vallecchi, tale uno sforzo di rivivere il problema della lirica amorosa, attraverso tutti i tempi e tutti i popoli, nella sua varia necessità e intonazione, che il proposito dell'autore già passa su un altro piano, e acquista una consapevolezza critica, un accento personale. Lo scopo di Betocchi è raggiunto: si possono scorrere le pagine di questo libro con la stessa impazienza e lo stesso diletto che provoca un romanzo, appunto d'amore. La materia è ripartita in tanti capitoli, ognuno dei quali rappresenta un momento, non storico, ma ideale, della passione e ispirazione amorose. Da notare la bellissima introduzione, dove Betocchi interpreta da par suo quei momenti, rendendoli attivi e attuali alla nostra considerazione. Pertanto, seguendo una serie di rapporti culturali, e storici, talvolta nuovi, talaltra rivissuti dalla fantasia commossa e rapita del poeta, si apprendono alcuni non dimenticabili aspetti dell'incontro tra amore e poesia. Eccone uno:

« L'innamoramento e l'amore dell'Amante verso l'Amata, è il soggetto di *Festa d'Amore*. Ci azzarderemo a dire con le parole di una confessione agostiniana i due estremi tra i quali esso ha la vita, tra il divino limite che non può raggiungere senza diventare un altro e più sublime amore, e quello inferiore in cui l'amore eterno non riconosce che sola apparenza e transitorietà: *Chi amo io dunque quando ti amo? Non già l'appariscenza in ordine ai corpi, non già l'armonia in ordine ai tempi*. Così dice Sant'Agostino dell'Amor di Dio. Ma ognuno che pensi all'altro amore può scendere e salire la scala

tra ciò che è e ciò che non è secondo la confessione agostiniana: reterà sempre compreso nel suo tratto; eppure tra quei due estremi il suo amore sentirà sempre l'attrazione del canto che lo trascende, ed il gelo del nulla che l'offende. Così fa la poesia d'amore ».

Poco fa accennavamo alla poesia romanesca. Il proposito, per tutto il vasto quadro del Novecento dialettale, è stato assunto, in un'altra antologia, da Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini. Il grosso volume fa parte della collana Fenice dell'Editore Guanda di Parma, ed è intitolato: *Poesia dialettale del Novecento*. Si tratta, diciamolo subito, di un'impresa veramente importante. Chè, se si eccettuano delle sillogi regionali, talune raccolte parziali sprovviste del senso critico, nulla avevamo in Italia che riportasse un così vasto materiale, per lo più clandestino o scarsamente diffuso, nei limiti di una valutazione storica e critica. Dell'Arco e Pasolini hanno diviso, naturalmente, l'antologia in sezioni regionali. Vi sono rappresentate Napoli, la Sicilia, la Sardegna, la Calabria, le Puglie, l'Abruzzo e il Molise, Roma, Milano, il Piemonte, la Liguria, l'Emilia e la Romagna, le Venezie e il Friuli. I territori linguistici che mancano sono, come è noto, inesistenti sul piano della lirica dialettale. Dentro tali barriere, che oggi è facile attraversare con l'ausilio degli esperti di lingua, l'anima popolare o colta del poeta in vernacolo si scioglie con una libertà e una intrepidezza talvolta ignote alla maggior parte dei lirici in lingua. Ma questa libertà dai canoni letterari è spesso apparente. Giacchè, mai come in questo secolo, l'influsso del gusto letterario ha toccato anche queste regioni così in ombra, così ben nascoste nel nucleo delle proprie tradizioni. Pasolini, che ha dettato la prefazione al volume, non finisce di mettere in guardia il lettore sui capillari influssi dannunziani, carducciani e pascoliani, pascoliani soprattutto, rintracciabili nei poeti dialettali. A cui si aggiungono, per vasti settori, quelli della lirica crepuscolare e della poesia pura o ermetica. Ecco, dunque, la novità di questo studio, condotto, diciamolo pure, con una attenzione e un disinteresse, che forse sembrerà un po' crudele agli ingenui improvvisatori della musa dialettale. Qualcosa va detto anche sulla scelta; gli antologisti sono stati cauti nell'accettare e talora un po' sbrigativi. Ma non mancano le scoperte, e di queste dobbiamo ringraziarli. I giovani e i giovanissimi presentati in questo libro

stanno a testimoniare che al quadro vecchio e stantio della lirica in dialetto uno nuovo e arguto, spesso sorprendentemente umano e rinnovatore, se n'è sovrapposto: e l'esempio migliore sta in quella *scuola friulana*, che ha già rivelato le voci di Naldini, di Gironcoli e dello stesso Pasolini. « I félibri casarsesi — dice quest'ultimo a conclusione della sua premessa critica — non

hanno nessun legame, nemmeno per sfumatura, con le forme per definizione dialettali: il loro *apprentissage* poetico si compie tutto al di fuori del dialetto, benchè coincida strettamente con una educazione sentimentale condizionata quasi morbosamente dall'amore-nostalgia per il loro dialetto e la loro terra ».

GIACINTO SPAGNOLETTI

ROMANZI E RACCONTI ITALIANI

A stretto rigore di termini, i libri che presentiamo non fanno parte del genere « romanzi e racconti »; ma sono due libri che, a nostro avviso, indicano due direzioni molto precise della nostra prosa e non possono passare sotto silenzio.

Il nostro tempo e la speranza di Corrado Alvaro, è una raccolta di brevi saggi di moralità, di « intentions », di ritratti, i quali, di narrativo, hanno talora soltanto lo spunto, e talora direi soltanto lo sfondo. Come il *Diario*, di Alvaro, era gremito di appunti per un racconto, di trame felicemente riassunte per la memoria, così, spesso, queste pagine sembra che lascino da parte i possibili racconti che vi si adombrano, per sviluppare invece la storia sociale, il costume, l'intricato sfondo morale in cui quei racconti avrebbero trovato la loro cittadinanza nel nostro tempo. La società che l'Alvaro scava con la sua prosa insistente è una società misteriosa e sempre carica di poesia, nel suo bene come nel suo male, nei suoi slanci come nelle sue viltà. I temi che essa offre allo scrittore sono temi drammatici, animati da un cupo fervore, ricchi di una fantasia grandiosa e un po' assurda, già pronti per il « romanzo ». Il contrasto tra vecchie e nuove generazioni, i figli che non perdonano ai padri il loro fascismo, l'ombra delle dittature (passate presenti e future) sulle coscienze, l'infinita tela di ragno dei sospetti, dei rancori, dei complessi di colpa, la velocità di mutamento dei costumi o addirittura delle civiltà, il sentimento di vivere giorni estremi e finali ove è in giuoco ogni giorno non un valore o una gerarchia di valori, ma, crudamente, la sopravvivenza: eccone alcuni, tra i più vicini alla sensibilità dell'autore. Il quale direi che non li ragiona, ma li intreccia, li

sommuove, si affascina nel raccontarli e in qualche modo li canta. Mai come in queste pagine che il sottotitolo definisce « saggi di vita contemporanea » si sente che la natura dell'Alvaro non è la cronaca, o la storia, ma l'epopea. Questo libro è un atto di fede nell'intelligenza della poesia. Dovrebbe leggerlo chi pensa che davvero il nostro tempo sia un tempo arido. Riuscirebbe forse a capire quanto in esso vi sia di tumultuoso e di tragico, quanta materia di poesia: bagliori di basso impero, tenaci sopravvivenze, tenere fedeltà, strazianti sconfitte. Più che *Il nostro tempo e la speranza* penso che il vero titolo del libro sarebbe stato « Il nostro tempo e la fedeltà ». Qual'è il suo messaggio? Che la capacità di poesia che dura anche nel dubbio, anche nel chiuso gorgo del nostro tempo amaro, è una civiltà da difendere, un valore da tramandare. Si legga il bellissimo racconto « Il viaggio », che chiude il volume sul motivo della simpatia umana, intesa quasi come un misterioso rituale d'iniziazione alla vita. E si legga, nel mezzo di una pagina quasi sociologica, il ritrattino dei contadini calabresi di fronte ai frutti della loro terra: « *Il fatto è che per essi, parole come un cavolfiore o nocciuola non evocano soltanto l'idea di un alimento, ma una stagione, un mese, una festa. Quando si sentono i bambini giocare alle noccioline per la strada del vecchio villaggio, è Natale.* ».

Qui il racconto di *Gente in Aspromonte* affiora più palesemente. Ma, come ormai sarà chiaro, esso è sottinteso e presente in ogni pagina.

Anche *Il Mantello di Cebète* di Manara Valgimigli non è, letteralmente parlando, un libro di racconti. E' un libro di ri-

cordi, di appunti, di istantanee, qualche volta di cartoline: di « gentilezze », come le chiama lo stesso autore: i momenti di sosta e di estro di un grande maestro di letteratura e di filologia. Ma è un libro affascinante. E quanto l'Alvaro ci inquieta, il Valgimigli ci rasserena. Quanto la prosa dell'Alvaro è percorsa da fremiti di utopia, è segreta e corale, tanto questa del Valgimigli è rilevata e netta in una chiara evidenza d'idillio. E' una prosa ancora di sapore carducciano, ma con una tenerezza e una tenuità tutta moderna; vicina al gusto, come è stato detto, di Renato Serra, e tuttavia con una sua fresca musica vivace, tra il larghetto e il rondò.

Era stato pubblicato, *Il mantello di Cebète* qualche anno fa, a Padova, in edizione poco diffusa. Ora il Mondadori lo ha ristampato per un pubblico più largo, con qualche piccola variante. E ha fatto benissimo. Il lungo studio dei greci, si dice, ha modellato lo spirito del Valgimigli, gli ha dato un po' di quella loro penetrante arguzia, di quella difficile semplicità: sembra oramai un luogo comune, ma è vero. La grazia di queste pagine è inesauribile. E poi qua e là, improvvise ombre, meditazione e ricordo, le pagine « familiari », la morte della moglie, la casa vuota, la « *figliolina tra i sedici e i diciotto anni* » incontrata in un albergo di montagna ammalata di tubercolosi: pagine di incredibile commo- zione, dove la « gentilezza » del Valgimigli, attraverso una cristiana pietà, si fa profonda poesia.

* * *

« Si brontola sempre contro la nostra letteratura che non fa questo e non fa quello », osservava di recente Emilio Cecchi. Ma, riandando alle opere scritte in questi ultimi tempi da tre scrittori della vecchia leva, Soffici, Palazzeschi e Cicognani, di tutti e tre, concludeva, « non si potrà negare che si siano battuti davvero bene ».

Questo giudizio può servire ottimamente d'introduzione a una rassegna come questa, dedicata a volumi di scrittori della generazione che è sulla breccia, per rimanere nell'immagine militare, da quarant'anni e più: Bontempelli, Bacchelli, Soffici, e Cicognani.

Il libro di Massimo Bontempelli *L'amante fedele* (ed. Mondadori), raccoglie in parte prose già pubblicate qua e là durante o dopo la guerra. Ma, se questo può atte-

nuare per alcuni la novità, sarà gradito a tutti riassaporare la limpida prosa dell'autore di *Giro del sole*. Dei quattro narratori sopra ricordati, di fronte all'opulenta, orgogliosa prosa del Bacchelli, a quella pensosa e quasi immersa in una sua favolosa moralità del Cicognani, a quella colorita, sensuale e sicura nel suo timbro virile del Soffici, questa prosa del Bontempelli ha veramente una sua gentilezza lirica e un incantesimo più segreto: è la più « inventata » musicalmente, viva di un estro felice che la fa simile a un magico giuoco. Si legga soprattutto il lungo racconto finale, « *L'acqua* »: la storia di Madina, fanciulla d'acqua, e di un suo rapido passaggio tra le creature della terra. Quei boschi, quei carri, quei pastori, quei silenzi nell'alba, quel sole luminoso: perfetta fantasia che scopre o ricrea la meraviglia del mondo sul ritmo felice della sua stessa invenzione, fuori del tempo.

Nel pieno del nostro tempo, storico moralista e poeta, si pone invece Riccardo Bacchelli, di cui l'ed. Rizzoli ha stampato due libri, un romanzo e una raccolta di prose di viaggio. *L'incendio di Milano*, il romanzo, è una storia drammatica, ove la psicologia dei personaggi affonda le radici nella crisi del nostro tempo e l'ironia dello scrittore si fa icastica sin quasi a volersi identificare con la nemesis dei fatti vissuti. Un giovane scettico ma sensibile alla rovina del suo mondo in se stesso, un vivace borsaro nero che si immedesima (con molto gusto) nella filosofia della borsa nera, una madre di perfetta virtù ma insidiata da tutti i pericoli che la morbida fantasia dei nostri giorni può offrire a temperamento femminile: questi i personaggi principali, che si muovono sul fondo dell'amara cronaca della guerra. E nel mezzo della vicenda il ferragosto 1943 a Milano, il sentimento vasto e terribile della città distrutta. In questi ampi affreschi sociali, nell'eco torbida che gli avvenimenti lasciano nella psicologia degli uomini e nei loro rapporti, è il meglio del libro e dello scrittore. Il meglio di questo romanzo è cioè nella sua grandiosa tematica. Dove il romanzo si fa romanzesco, o addirittura, con tecnica nuova, semplice dialogo drammatico, si sente uno sforzo, e lo stridere di un'intelligenza che non si è data la giusta forma. Nel libro di prosa di viaggio, *Italia per terra e per mare*, la scelta non è così facile. Sono prose di varie epoche, di tessitura sempre mirabile, di un « discorso » culturale sempre ricchissimo. Il Bacchelli è uno scrit-

tore ancora fuori del decadentismo, anche là dove i suoi temi sono profondamente romantici. Si veda per esempio la bella pagina sulle città « tradite dal mare » (« Il mare, la libertà del mare se ne sono andati come una nobiltà perduta e un orgoglio fallito »). Ed è anche uno scrittore fuori del « capitolo ». Si rilegga qui, riprese da *Acque dolci e peccati* (uno dei suoi libri meno noti ma più validi), « Le bocche del Po »: è uno splendido esempio di giornalismo letterario.

Ai tempi della fine ottocento ci riporta invece *Passi tra le rovine*, il secondo volume dell'autobiografia di Ardengo Soffici (ed. Vallecchi). E sono tempi e figure disegnati con mano maestra, con quella rapida vivacità e quella silenziosa malinconia che sono sempre state il dono del Soffici. Qui, anni oscuri, miserie, malattie, desolazione, in cui sembra farsi pallida anche la luce della giovinezza: ma i fiori d'affetto che il Soffici sa trarre dalla sua memoria hanno spesso colorito d'arte. Tra gli altri, i capitoli dedi-

cati allo studio dell'avv. Remaggi sono già pronti per l'antologia. Sul finire, quando si arriva ai tempi del gen. Pelloux e ai primi moti socialisti, c'è qualche nota polemica che guasta, oltre che la completezza storica (che all'autore può a buon diritto non importare) anche la linea serena di questi ricordi. Di quei giorni il Soffici accentua solo « la retorica o una prosaica volgarità », e mostrebbe di guardare alla piazza e alla ribellione, solo « en artiste ». Che è un modo ingiusto, e che non è il suo.

Quanto più autentica, allora, pur in uno scrittore certo meno brillante e gagliardo del Soffici, la serena mestizia con cui Bruno Cicognani considerò i tempi della sua vita e il senso del suo destino! *Viaggio nella vita* (ed. Vallecchi) è un libro di un anno fa e meriterebbe certo più lunga nota. Ma siccome non se n'era parlato, ci è sembrato necessario ricordarlo qui accanto agli altri, in questa rassegna di antichi scrittori vivi.

GENO PAMPALONI

CRITICA E FILOLOGIA

Non si può dire che la filologia nei riguardi di Iacopone abbia saputo camminare di pari passo con la critica. Mentre questa, infatti, è venuta negli ultimi anni sempre più scoprendo l'alto valore poetico delle laudi e lo ha rivelato nella sua vera luce agli ignari e ai dubitosi, i filologi si sono tenuti paghi d'una edizione assai scorretta, quasi ovunque incerta e linguisticamente precaria. E non solo non s'è provveduto, da parte loro, ad una revisione testuale delle opere iacoponiche, ma neppure ci si è preoccupati di fornire un commento, anche solo pianamente esplicativo, a poesie che si presentano quanto mai ardue persino ad una prima comprensione letterale. Soltanto in questi giorni la grave lacuna è stata colmata e la filologia s'è decisa a portare il suo contributo sostanziale in una regione dei nostri studi dove la critica (Casella, Sapegno, Russo), com'è detto, aveva già da tempo compiuto il proprio dovere. Il merito è di Franca Ageno, una studiosa tanto brava quanto modesta, la quale ha pubblicato, nella collezione dei classici italiani di

Le Monnier, la raccolta completa delle laudi, seguita dal testo latino, con la traduzione a fronte, di quel *Trattato* e di quei *Detti* la cui autenticità non è interamente sicura. (Iacopone, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di F. Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953). Franca Ageno ha lavorato per un decennio a questa sua edizione e già da tempo l'aveva approntata in ogni sua parte e l'aveva fatta precedere da alcuni studi particolari. Il testo delle laudi che essa ci offre è assai mutato rispetto a quello tradizionale ed ogni sua variante è frutto dell'esplorazione paziente dei codici e della loro classificazione, oltre che della revisione linguistica e ortografica a cui ciascuna laude è stata avvedutamente sottoposta. Anche la punteggiatura interamente riveduta, sorte l'effetto di restaurare sovente il vero significato di certi passi per l'addietro addirittura indecifrabili. Possiamo perciò dire di trovarci di fronte ad un testo sostanzialmente recuperato, alla restituzione di un'opera che per molti aspetti riusciva, sino a questo momento quasi illeggibile. Non manca in que-

sto prezioso volume, un commento linguistico minuto, accurato e sicuro, con l'indicazione delle fonti e con riferimenti a dottrine mistiche, a fatti storici, all'ambiente culturale dove nacquero le laudi e alla tradizione letteraria devota. A chiusura della raccolta, è collocato un ampio glossario. Testo, note e glossario si integrano a vicenda, costituendo un unico agguerrito strumento di lavoro per la conoscenza e interpretazione dell'arte iacoponica. Il saggio introduttivo, infine, fa giustizia d'ogni sovrastruttura leggendaria e di ogni amplificazione sentimentale e romantica, ricostruendo la biografia di Iacopone su solidi fondamenti storici, sui soli dati accertati; e quindi enuclea, con sobria discrezione, e parcamente illustra i principali motivi dell'ispirazione etico-religiosa delle laudi e i loro rapporti con la poesia.

Einaudi ha pubblicato una bellissima edizione di Goldoni, curata e illustrata da Vittorini (Goldoni, *Commedie*, Torino, Einaudi, 1952, voll. 4). Le commedie riprodotte sono quaranta (e ci son tutte le più celebri, in lingua, in dialetto e in francese; dalla *Vedova Scaltra* alla *Bottega del Caffè*, da *Pamela* alla *Locandiera*, dal *Campielo* all'*Avaro*, dai *Rusteghi* al *Sior Todaro*, dalle *Baruffe chiozzotte* a *Les aventures de Camille et d'Alequin*, dal *Ventaglio* al *Bourru bienfaisant*). Il testo seguito è, di volta in volta, quello della prima edizione, indicata per ogni commedia in nota. Ridotti al minimo sono i ritocchi ortografici e di punteggiatura. Le tavole a colori sono quaranta, ripartite in esatta misura nei quattro volumi della raccolta. I quadri sono in prevalenza di Pietro Longhi, con qualche inframmettenza di Guardi e Canaletto. E son tutti scelti con gusto e riprodotti perfettamente sì da costituire una vera festa per l'occhio. Ma ciò che più interessa in questo nuovo Goldoni è la nota introduttiva di Vittorini: un vero e proprio saggio critico, inteso a illustrare l'arte goldoniana e quella del Longhi. Ho l'impressione, in proposito, che Vittorini si sia reso conto d'essersi spinto troppo innanzi l'altra volta quando, provvedendo all'edizione illustrata del *Furioso*, credette d'aver già fatto opera critica semplicemente abbinando tra loro quadri di scuola ferrarese quattro-cinquecentesca e gruppi di versi ariosteschi. Deve essersi accorto, anche per le reazioni provocate, che le sue presunte equivalenze, anziché realizzare quel rapporto storico tra le diverse arti che avrebbe dovuto farci sentire il fondo comune (diciamo, la

realità comune) da cui sono germinate quella pittura e quella poesia, si risolvevano tutt'al più in un giuoco intelligente ma in fondo sterile di ammiccamenti allusivi, di strizzatine d'occhio tra intendenti raffinati. A mio parere, s'era trattato di un vero e proprio equivoco intellettualistico provocato, vedi caso, da una onesta e sincera intenzione di « realismo critico ». Oggi Vittorini non ripete più quell'errore, anzi squaderna subito le sue carte, sin dal principio, acutamente definendo, attraverso distinzioni precise, quegli stessi rapporti che due anni or sono erano stati da lui, anziché chiariti, solo aprioristicamente dichiarati. Riproponendosi, infatti, il problema di illustrare un testo letterario con i quadri d'un pittore coevo, di porre, nel caso presente, tavole di Pietro Longhi accanto a scene di commedie goldoniane, Vittorini ha messo innanzi l'avvertenza che « non si può dire che la pittura del Longhi costituisca un corrispettivo visivo dell'arte di Carlo Goldoni » (ma lo costituivano, forse la pittura d'un Tura o d'un Cossa rispetto all'Ariosto?). Da questo esordio finalmente prudente, Vittorini prende l'avvio per una definizione, ricca di spunti intelligenti, dei due diversi modi di porsi di fronte alla medesima realtà ambientale (la settecentesca « materia », largamente e liberamente disponibile per tutti gli estri) da parte di Longhi e di Goldoni. Del primo, Vittorini scrive che la sua curiosità è assai limitata, che il suo orizzonte è quanto mai circoscritto, onde deriva quella maniera impassibile e neutra con cui Longhi rappresenta soprattutto i suoi personaggi. Natura di « crepuscolare », Longhi fissa le sue figure quasi con indifferenza pigra e sorniona. Non scopre la storia interna degli uomini, ma piuttosto li cristallizza in una immobilità che è il segno d'un impassibile adeguamento ad una regola inviolabile. Goldoni, invece, crede intimamente alle cose degli uomini, a tutte le cose degli uomini, e perciò la sua grande « commedia umana » dimostra d'essere nata dal rispetto per l'uomo, dall'amore per le azioni umane accettate e giustificate per se stesse. Mentre Longhi mortifica i suoi personaggi e li sacrifica ad una funzione decorativa, Goldoni li esalta accogliendoli quali sono e serbandone e rappresentando la loro libera e mobilissima natura. Nel teatro goldoniano Vittorini può così scoprire una costante fedele ad « ogni nuova istanza di costume » e soprattutto la eccezionale virtù di saper far

nascere il « grande » (grande in quanto vero, autentico, secondo natura) dal « piccolo », senza forzare mai i limiti della « cosa » rappresentata.

Ad un'equidistanza abbastanza evidente dalle maggiori interpretazioni vichiane (idealistiche e cattolica) sembra porsi Nicola Abbagnano in alcune sue dense pagine d'introduzione alla più recente ristampa di opere del Vico (*La Scienza Nuova e Opere scelte*, Torino, Utet, 1952). L'Abbagnano infatti riconosce i meriti di Croce e degli altri interpreti idealistici e ammette la validità delle loro obiezioni alla tesi cattolica, rispetto alla quale si mostra nettamente differenziato, ma non nasconde la sua perplessità di fronte alla riduzione univoca del pensiero vichiano ad una « manifestazione o tappa dell'idealismo romantico » a cui condurrebbe un po' semplicisticamente l'interpretazione crociana. Nello stesso tempo l'Abbagnano mostra come molti aspetti del Vico rimangano espunti dalla tesi idealistica e afferma che questi aspetti sono i più « drammatici » e « problematici ». A questa esclusione il Croce sarebbe stato necessariamente indotto in quanto essi repugnavano al concetto della filosofia dello spirito. Tra questi aspetti, l'Abbagnano cerca di chiarire soprattutto quello relativo all'atteggiamento religioso che non è nè agevolmente negabile nè di poco conto, ma è invece da considerarsi, nel Vico, come « il punto di partenza dell'intera sua dottrina, il suo principio ultimo », dove si identifica il riconoscimento dello stato di caduta dell'uomo e del suo tentativo di sollevarsi riconnettendosi al trascendente. Atteggiamento religioso che non è da confondere con la « religione », dipendente da un residuo attaccamento a dottrine tradizionali, ma « un elemento libero e vitale della personalità filosofica ». Tra le tesi estreme dei cattolici e degli idealisti, l'Abbagnano viene così a postulare una chiave d'interpretazione che è fondamentalmente religiosa, ma liberamente religiosa. Di qui procede il riconoscimento che l'intera filosofia di Vico si fonda su due ordini di ricerche collegate e convergenti: quella relativa all'uomo nella sua *realtà*, corrotta o corrompibile e finita, e quella relativa al fine dell'uomo, alla sua sorte trascendente (che è poi via alla scoperta dell'ordine provvidenziale ed eterno della storia). Son questi i punti su cui si esercita maggiormente l'intelligente indagine dell'Abbagnano nel tentativo di conciliare

questa idea trascendente di provvidenza nella storia (contro ogni interpretazione casualistica o immanentistica) con il principio vichiano della libertà umana e della responsabilità di ciascun individuo di fronte al corso degli eventi. Approfondendo il suo esame, l'Abbagnano è così giunto all'interessante risultato di staccare in parte il Vico dal romanticismo idealistico e di riavvicinarlo invece all'illuminismo settecentesco, considerandone il pensiero come « una guida preziosa di ogni consapevole ritorno all'esigenza illuministica ». Perchè, secondo l'Abbagnano, l'illuminismo non è essenzialmente cartesiano nè perciò l'anticartesiano di Vico è antilluminismo: « Ormai dovrebbe essere chiaro che l'illuminismo è piuttosto animato dallo spirito e di Locke e di Newton e tende a determinare criticamente, cioè a limitare, i poteri dell'uomo in ogni campo: proprio come Vico. Di conseguenza un quadro dell'illuminismo abbastanza esteso ed approfondito da comprendere l'opera di Vico in modo da metterla accanto all'opera di Leibniz (che è stata la prima grande manifestazione della ragione problematica nella filosofia moderna), è oggi una esigenza storiografica fondamentale: esigenza, che coincide con l'altra di una comprensione di Vico autenticamente storica, cioè rispetto al suo tempo e alle sue esigenze senza trascurare o negare aspetti fondamentali dell'opera sua ». In queste proposizioni conclusive dov'è esplicitamente auspicato un processo di « storicizzazione » sempre più precisa e integrale della figura umana e del pensiero vichiano, oltre che nell'indicazione di una impossibile risoluzione dell'illuminismo e delle sue esigenze nella stretta cerchia cartesiana, son riposti a mio avviso gli spunti più originali, e probabilmente fruttuosi in avvenire, delle pagine dell'Abbagnano.

E' stato soprattutto negli ultimi anni che la fortuna del Belli s'è messa decisamente a risalire la china e a farsi salda, ampiamente diffusa e quasi ormai incontrastata. Era appena liberata Roma e già Baldini mandava tra le mani dei lettori dell'Italia di mezzo e di quella meridionale, in attesa d'estendere il suo dono ai confratelli del Nord, una ricca antologia dei sonetti del Belli, ordinata molto personalmente secondo una sorta di disegno dantesco capovolto: tre cantiche dal Paradiso della Roma vaticana all'Inferno della Roma rugantina, si da costituire un gustosissimo « Comme-

dione ». Quell'antologia ebbe il merito di provocare due saggi sul Belli diversissimi fra loro ma ugualmente acuti, nuovi e sollecitanti. Il primo, in ordine di tempo, fu di Carlo Emilio Gadda, apparso nella rivista « *Poesia* », diretta da Falqui, nel febbraio del 1945; mentre il secondo fu quello del compianto Attilio Momigliano, pubblicato nella « *Nuova Europa* » del 17 giugno 1945, a Italia appena affrancata. Erano e restano, queste pagine di Gadda e di Momigliano, le une ricche di umore inventivo e le altre cordiali ed esatte, tra le cose più belle che si siano scritte sinora sul Belli. Ma l'avvenimento più importante è quello di questi giorni, quello che si sta verificando sotto i nostri occhi curiosi e finalmente soddisfatti. Giorgio Vigolo, il più sicuro conoscitore vivente del Belli, coronando una sua ammirevole fatica ventennale, fa infatti esporre ora nelle vetrine dei librai di tutta Italia la sua splendida e perfetta edizione critica dei *Sonetti*, riuniti in tre volumi, con studio introduttivo, nota filologica, commento storico ed esplicativo, indici vari e preziose illustrazioni nelle quali rivivono scene di vita collettiva e costumi della Roma belliana. L'editore benemerito è Mondadori, a cui già dobbiamo la ristampa di tutte le opere di un altro nostro grande poeta dialettale: Salvatore Di Giacomo. La prefazione di Vigolo, in cui appaiono riassorbiti altri studi precedenti, costituisce il saggio più organico e persuasivo che sinora sia stato scritto sul Belli. Tutti i problemi morali, letterari e stilistici, che l'opera belliana propone e che non erano stati ancora considerati e risolti con competenza sicura, riflessione meditata ed occhio equanime, sono qui messi a fuoco perfettamente. Il nesso reale tra biografia e poesia, vale a dire tra gli atti dell'uomo, interpretabili come manifestazioni d'animo retrivo, e le pagine dell'artista, così realistiche, invece, spregiudicate e polemicamente mordenti; i rapporti con la tradizione aulica e con quella dialettale; l'incontro del Belli con il romanesco; i temi molteplici e il centro unitario dell'ispirazione, son tutte questioni che l'indagine di Vigolo è venuta minutamente illustrando con una chiarezza metodologica e una fermezza di scandaglio critico a cui nulla toglie, di precisione e di obbiettività, il grande amore di Vigolo per il suo poeta. Da questa edizione, che sostituisce definitivamente quella ormai invecchiata e incompleta del Morandi, e da questo studio oc-

correrà da ora in poi far procedere ogni ulteriore discorso sul Belli.

La collana dei classici Ricciardi s'è arricchita di un volume dedicato al Nievo. Un grosso volume dove è pubblicato il meglio degli scritti nieviani (*Confessioni*, *Angelo di bontà*, *Varmo*, *Poesie*, scene dei *Capuani* e dello *Spartaco*, *Scritti politici e Lettere*), con un'introduzione importante e annotazioni precise, oltre a una nota filologica che contiene l'indicazione di molti restauri testuali introdotti soprattutto nelle *Confessioni* dopo un'accurata collazione del manoscritto autografo (Nievo, *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Ricciardi, Napoli - Milano, 1952). La prefazione di Sergio Romagnoli non si limita a rinfrescare le interpretazioni tradizionali dell'arte del Nievo nè si esaurisce nel solito « medaglione » biografico, ma propone invece un vero e proprio ritratto critico dello scrittore ove non mancano spunti del tutto personali. Le novità maggiori sono da cercarsi, a mio avviso, nell'attento legame posto e chiarito tra le *Confessioni* e le altre opere nieviane, dietro la considerazione persuasiva che il « capolavoro » non va giudicato come risultato eccezionale e impreveduto ma come il coronamento maturo d'una laboriosa carriera di scrittore, e soprattutto nella scoperta (vera e propria scoperta) che il manoscritto autografo del romanzo « maggiore » non è la minuta del romanzo, la stesura immediata nel momento del primo getto, bensì la ricopiatura attenta e metodica, secondo una consuetudine nieviana che ci è confermata, nelle lettere, per il *Conte Pecoraio* e per i *Capuani*. Queste due precisazioni sono il fondamento d'una impostazione critica che mira a far storia delle *Confessioni* nei suoi antecedenti e quindi nell'interno stesso della sua assidua gestazione, sì che cade il mito romantico d'un Nievo rivelatosi quale giovane scrittore giusto alle soglie della morte, con il rimpianto per quel che avrebbe potuto ancora offrire dietro lo stimolo d'un tale « esordio » (mentre le *Confessioni*, come s'è detto, concludono una vita già da tempo dedicata all'arte), e cade anche l'altro mito dell'opera concepita fulmineamente e fulmineamente realizzata (contro ogni ragionevole considerazione). Collocate pertanto le *Confessioni* al culmine d'un cammino che è dovere della critica lumeggiare, con l'occhio attento a quel finale risultato, Romagnoli ha via via illustrato tutti gli scritti, per così

dire, « minori » del Nievo, concedendo largo spazio (e ha fatto benissimo!) anche agli scritti politici. L'aver percorso con aperta intelligenza questa strada, lo ha portato a scrivere sulle *Confessioni* alcune pagine tra le più meditate ed organiche che mai si sian lette sul celebre romanzo. Qui, infatti, sono superati di slancio molti luoghi comuni della vecchia critica e si tende ad interpretare l'opera e a chiarirne i diversi motivi ispiratori in maniera organicamente unita-

ria. Ciò determina, fra l'altro, un'interessante rivalutazione della seconda parte del romanzo, quella « storica », accanto alle già abbastanza decantate virtù « liriche » della prima parte. Il discorso di Romagnoli è condotto necessariamente in forma serena e stringatissima, per cenni e indicazioni essenziali. Ma ci sono senza dubbio tutte le premesse per un bel saggio complessivo sul Nievo.

LANFRANCO CARETTI

L'INDICATORE LIBRARIO

Due recenti antologie sulla poesia francese

Difficile, per non dire impossibile, è per un'antologia restare al giusto limite, mantenere un imparziale, esatto equilibrio delle parti, dare ad ognuno ciò che si merita, ammesso che una simile giustizia abbia una sua pur astratta misura. Quale sensibilissimo pantografo ci può dire, prima che le storie particolari si raggelino in una prospettiva relativamente definita, quanti decimi di immortalità concedere ad Apollinaire e quanti ad Eluard? E nella fattispecie, quante pagine di testo, quante righe di prefazione all'uno o all'altro? Guidato dalla sua certa competenza oltreché affidato al suo sicuro istinto, Carlo Bo si è accinto alla fatica di offrirci il panorama della moderna letteratura francese (edito nell'ormai importante collana di poesia di Guanda); e quasi contemporaneamente ecco offrirci il frutto di un'analoga fatica Tomaso Landolfi (l'acuto, estroso romanziere della « Pietra lunare » e di « Cancroregina ») e Mario Luzi, il poeta che ancora un mese fa ci ha dato un notevole libretto: « Primizie del deserto ». A quali ragioni s'informi la scelta dei suoi poeti, Carlo Bo ce lo dice indirettamente nei cinque saggi qui ripubblicati come prefazione, e soprattutto ce lo dice escludendo Péguy e Claudel. Investendosi cioè a sua volta di quella severità che non possiamo condividere nei riguardi di certo cattolicismo classicheggiante e « nazionale » che anche Gide giustiziò senza troppe cerimonie nella sua celebre antologia del '49. Abbattute queste due colonne (oltre

alla colonna Valéry che per ragioni di eredità avrebbe magari potuto essere salvata senza con ciò dare alle intenzioni dell'antologia e al panorama generale dei testi un troppo deciso colpo di timone), ecco aprirsi davanti ai nostri occhi la strada maestra della nuova lirica francese che partendo da Jarry (morto nel 1907) e toccando poi rapidamente Max Jacob, Milosz e Raymond Roussel, trova il suo centro, il filone più vivo nella sua giovane linfa in Guillaume Apollinaire. Scorrendo i nomi di questa antologia si sarebbe tentati di dividere il campo in due diversi versanti: il *côté Ronsard* e il *côté Victor Hugo* (« il maggior lirico francese, ahimé », com'ebbe a definirlo Gide). La tenue grazia, il giro elegiaco, sornione e sentimentale che pare echeggiare il famoso « Quand tu seras bien vieille, à la chandelle » del maggior poeta della Pléiade, è una fonte di sempre rinnovati incanti nella flebile ed elegante vena di Max Jacob, nel misterioso e brumale Milosz, nella poesia d'amore d'Apollinaire, nelle ben girate poesie « a sorpresa » di Cocteau (un esempio di questi giri sapienti è « Le Camarade »: la bellezza passando vibra un colpo, come il pugile sferra un pugno sul ring: accostamento acuto, sorprendente) e anche nelle nenie di Eluard (esempio indimenticabile quell'apertura di poesia: *La courbe de tes yeux fait le tour de mon coeur*). Dall'altra parte v'è il gusto della *panache* poetica, del verso roboante, rutilante di suoni, magari truculento alla Rabelais: ed ecco l'allegro e blasfemo Jarry, il Roussel bizzarro, l'Apollinaire dei poemi futuristi. Ecco Bréton, Aragon. Ed ecco,

fra i più diretti discendenti di Hugo (ma un discendente che ha letto Valéry e si è tinto dell'orientalismo claudeliano) anzitutto S. John Perse, il post cubista metafisico di *souche* rimbaudiana, che risuscita valanghe sonore e si abbandona a guerreschi e pomposi clangori.

Su due personalità eccentriche, fra le ultime, vale la pena di fermare il discorso: Michaux e Ponge. Carlo Bo non presenta il lato kaffiano di Michaux preferendo (come d'altronde in tutta l'antologia) ribattere il tasto surrealistico; tanto nell'uno quanto nell'altro poeta risalta, comunque, quella stessa nota dell'accanimento sugli oggetti, sulla realtà della cosa fisica, minerale. Molti loro versi richiamano a noi, per la descrizione sapiente ed esperta di oggetti e sensazioni, certa nostra prosa e poesia secentesca, a dire il vero con pieno vantaggio di questa ultima. Così l'immagine della torpedine del nostro secentista Giacomo Lubrano: «Di lubrici letarghi oppio squamoso — e di sincopi vive estro guizzante — che, vil parto del mar, spira anelante — gelide epilepsie di verno ondoso — ecc... indubbiamente mostra una tale conoscenza di questo particolare gioco letterario da far scolorire al confronto Ponge e tutti i minori artefici di consimili lambiccature. Altrettanto si dica di certe bizzarrie joyciane di Antonin Artaud.

Il caso più vistoso degli ultimi anni è indubbiamente Prévert, ma a parte certi riusciti bozzetti ricchi di sentimentale abbandono, in lui non fa che ripetersi il tema della parodia (di Jarry, Apollinaire, Artaud e altri) che sgonfia l'universo borghese, con il motteggio salace e con gli accostamenti irridenti. Se ci serviamo dell'ottima occasione di questa antologia per cercare di isolare gli elementi di un'inquietudine diffusa, possiamo constatare lo scacco delle varie formule tentate: la poesia dell'impegno che trovò cantore Eluard vale in definitiva per la singola sapienza di immagini dello stesso Eluard, ma non riesce poi a tradursi che in un compromesso instabile fra arditezza di metafore ed enunciazione di parole d'ordine politiche. Ma se il risultato più prezioso della rivolta del Novecento è stato di isolare le gemme della poesia dall'orpello retorico e raziocinante in cui erano incastonate, perché voler ora tornare ad asservire gli incanti poetici alla retorica e alla oratoria e ornare con essi lo scudo di questa o quella filosofia? Perché Eluard deve giustificare il suo *engagement* affermando che

« la poésie doit avoir pour but la vérité pratique? ». Anche l'epicità magniloquente di Saint-John Perse difficilmente potrà schiudere una strada. Resterà un fenomeno isolato, un fluire sapiente di « parole di broccato » per usare l'espressione di Rilke. Si salva sicuramente dal fuoco della polemica solo la poesia che tenga fede a un compromesso fra il troppo chiaro e il troppo oscuro, che sappia raccontare di situazioni umane, di trasalimenti di carne e di sangue senza sciogliersi mai nel « troppo detto », nemico di quel margine di mistero che solo può alimentare il « sogno fatto alla luce della ragione ». E nell'antologia sicuramente si salvano Milosz, specie quello che rivive altresì nella versione di Montale, l'Apollinaire della vena più ronsardiana, Cocteau, certo Reverdy, Eluard. Resta da accennare ad un'altra tentazione che può incantare il poeta d'oggi, oltre a quelle già elencate (il vaticinio, l'orecchiabile, l'elegiaco, il paradistico, il barocamente descrittivo), e cioè il fascino della canzonetta facile, suavis, semplicità eppur sorniona (Prévert, Queneau). Il miraggio della facile popolarità dei *chansonniers* è indubbiamente forte quanto quello dell'ufficio di vate politico...

Pienamente moderna è la tonalità della seconda antologia (edita da Sansoni) per l'indulgenza dei raccoglitori (il Luzi dalla morbida e preziosa vena, il Landolfi dagli estri tenebrosi), verso quella parte del tesoro poetico francese che con maggior rigore si scioglie da asservimenti civili e retorici; beata della bella *tournure*, della parola rotonda, dell'immagine smagliante e della perversità. Perciò, senza peraltro mai infrangere la regola dell'obiettività e accogliendo la maggior parte delle composizioni consacrate dal gusto di secoli di vaglio critico (qualche torto vien tuttavia fatto a Corbière), in sette secoli di poesia — da Rutebeuf a Eluard — i compilatori hanno posato l'accento su una nota ben precisa: e il lettore vien fatto soprattutto soffermare sui vari prodromi della perversità elegante poi consacrata da Baudelaire. Vedi ad esempio la « Sorcière » di Agrippa d'Aubigné, in cui al gusto alla Villon, del macabro ancor medioevale, si mesce una baroccheggiante sottigliezza di fraseggio. E se ne spiccano questi due versi, il primo alla Villon, il secondo di nobile cadenza raciniana, con la *callida iunctura* di una coppia di sostantivi:

Laissons ce cors aux champs des orages
[pourrir,
Il troublera tout l'air d'odeur et de désordre.

Lo stesso gusto si fa sentire nella scelta delle poesie di Victor Hugo, ottima per mettere in luce quelle qualità che nonostante la frase semigiocosa prima citata, valsero al poeta l'ammirazione di un Gide: e soprattutto quella rarefatta ed esaltata precisione che risfolgora nel verso: « La démolition, voilà mon diamètre ». Visto dall'angolo di visuale di quest'antologia, Hugo appare dunque essenzialmente il poeta del nulla e, della disintegrazione dell'espressionismo quasi mai impennacchiato di « L'Egout de Rome », scelto fra « Les Châtiments ». Sicché il trapasso a Baudelaire e poi a Rimbaud è appena avvertito: e si noti di Verlaine la scelta dell'equivoca poesia amorosa (« Odes en son honneur, X ») che rivela, benché priva di vero palpito poetico, l'indole dell'artista per il quale la vita è un gioco ingenuo e torbido insieme. Negli ultimi « grandi » della poesia francese, l'amor malsano è spinto all'estremo. Se l'universo è — come voleva Platone — un grande animale, alla *sensibilité-sensiblerie* di certe recenti e pur alte voci, esso non può che apparire un animale infetto, malato, corrotto e per lo più compiaciuto di esser tale.

MARIA LUISA SPAZIANI

Invito alla musica figurata

Invito inatteso, e pertanto sorprendente; tanto più che parte da dove meno ce lo saremmo aspettato: dalla RAI. Per sua natura, avendo compiti precipuamente divulgativi, diffusivi, la RAI fa presupporre per i determinati argomenti, in qualunque modo da svolgere per essa, (se non si tratti di *cronaca*), una attività, un cumulo di lavoro compiuto in precedenza da altri; mentre questo cumulato lavoro preventivo, di scavo, di preparazione e poi costruttivo manca, da noi (ma solo da noi?) si può dire del tutto riguardo all'argomento sul quale ora essa invita il vasto pubblico a rivolgere l'attenzione: la *Musica Figurata*. Vale a dire l'arte, la vita musicale quale ancora non ci siamo accorti che esiste già realizzata per i nostri avidi occhi in immagini — e immagini di arte — le quali ce la mostrano nei mezzi, nei modi propri ad essa per esprimersi, manifestarsi, attuarsi.

Deve essere stato lo stesso suo compito diffusivo ad acuire alla RAI la sensibilità e renderle pronta e penetrante talmente l'attenzione da farle avvertire e valutare nella giusta importanza, — oltre lo stesso lavoro

di scavo, di preparazione mancante — aspirazioni che nel mondo musicale italiano lentamente circolano sotterranee e appena, qua e là, cominciano ad affiorare. Sono aspirazioni anelanti alla umana dilatazione del senso musicale e, in esso, a quella del respiro della vita, sollecitando la compenetrazione dell'un'arte nell'altra, dell'una attività spirituale nell'altra. Insomma, aspirazioni alla unità, con la fusione di tutti i moti, dello spirito.

Il suo davvero sorprendente invito la RAI lo ha rivolto, non in modo labile con normali comunicazioni o informazioni a mezzo dell'apparecchio trasmittente; ma in forma tangibile, concreta, conservabile e quindi consultabile a piacere ogni volta che il desiderio punge; che è quanto dire, perpetuabile: in uno splendido volume recante in fronte per titolo: « Gli strumenti musicali nelle pitture della Galleria degli Uffizi ». In tal modo la RAI si è fatta, editorialmente, precorritrice su di una strada della cultura, cioè della conoscenza, sì e no appena tracciata, e quindi non battuta.

Il termine di *strumenti* prescelto a titolo, non restrittivo, è l'esponente prima avvertibile e più facilmente notevole sempre di un « momento musicale » nel quale lo strumento ci introduce o quello ci fa presentire, pur quando esso strumento si presenti in stato di riposo, di inerzia. Perfino se abbia il preciso solo aspetto di « natura morta ».

E infine l'invito è rivolto con voce allettive, suavia tanto da invogliare a seguirlo di buona voglia. Ciò che ne aggrandisce il merito. Dà subito una sicurezza della buona efficacia, incute molta fiducia che debba venir presto seguito. Il volume, infatti, di formato grande, è stato fatto imprimere con attente cure e eleganze e accortezze tipografiche, la preparazione e poi la trattazione dell'argomento essendo state affidate a scrittori di sicura competenza.

Marziano Bernardi, che è stato amoroso curatore della lussuosa edizione, vi ha anche premesso un suo molto opportuno chiaro scritto dichiaratore del « Valore figurativo dello strumento musicale »; col quale egli indica al lettore quali accorgimenti gli occorrono nell'osservare gli strumenti musicali raffigurati, sia in riguardo alla loro *verità* storica, sia a quella trasferita nella espressione del soggetto come, infine, a quella puramente estetica, o nello spirito di arte. Tre verità che potranno presentarsi più facilmente disgiunte, oppure accoppiate e più di rado tutte e tre unite e fuse. E questo

egli osserva ed espone procedendo con attraenti rilievi psicologici sui singoli quadri.

Fa seguito a quello del Bernardi un più esteso, nutrito scritto di Andrea Della Corte, che poi costituisce *letterariamente*, scientificamente la sostanza del libro: «Quadri antichi e antichi strumenti», si intitola. L'espertissimo studioso ha seguito, con la sua molta competenza di storico della musica, i quadri prescelti dalla famosa Galleria fiorentina dichiarandoli uno ad uno sotto il loro particolare aspetto strumentale, col far riferimento pure a relative trattazioni tecnico-letterarie, quando questo potesse giovare ad una più chiara o completa illuminazione del singolo strumento, nel suo tempo. L'accortezza poi da esso avuta di dilatare, fin che l'equilibrio dell'opera lo consentisse, la sua esposizione storica alle ramificazioni, perfino all'intera *famiglia* che un tipo di strumento possa aver costituita, ha rimediato, nel possibile, alle lacune che, è intuibile, i soli esemplari di strumenti contenuti in immagine nelle pitture di una unica raccolta, sia pure questa una grande raccolta di una grande Galleria, necessariamente presentano. In tal modo, con questo libro della RAI, il lettore viene ad avere pressochè completa la informazione, tra viva e letteraria, dello svolgersi degli strumenti musicali da mezzo il secolo xiv al secolo xviii. E lo svolgersi degli strumenti vuol dire il susseguirsi degli aspetti o delle forme assunti via via nel tempo dalla composizione musicale. Storia della musica, dunque.

Ultime, ma non per questo meno dilette, attraenti vengono le più che cinquanta tavole, le quali a loro volta costituiscono la sostanza del libro *visivamente*. E così la completano. Esse mettono sott'occhio l'immagine, se non proprio di tutti, di presso che tutti i dipinti, di maggiore o minore interesse musicale, che la Galleria degli Uffizi accoglie. Nè si limitano a presentare il *soggetto* nel suo assieme (che anche così riescirebbe già sufficientemente leggibile pur nei particolari *musicali*, grazie al loro formato assai grande): hanno il pregio di offrire, per molti quadri, anche il solo particolare *musicale*, ripetuto in tavola a parte, e quindi ingrandito. Non basta; di due quadri poi, dopo l'assieme e dopo il particolare separato, offrono la ripetizione di questo in tavole staccate, e riprodotto a colori. Quanto di meglio si potesse desiderare.

Prima di chiudere la rapida informazione cade l'obbligo di nominare un terzo colla-

boratore, il nome del quale non figura sul frontespizio; appena si rintraccia al termine della Introduzione. E questo mezzo anonimo collaboratore sarebbe poi una collaboratrice, la signora dott. Silvana Gamberini Venè della stessa Galleria degli Uffizi. Perché ogni Tavola reca a lato una succinta dichiarazione storica della *vita esterna* del quadro che rappresenta: acquisto, provenienza, trasferimenti, Mostre alle quali possa essere stato esposto, opinioni più accreditate sulla paternità — delle opere di arte così sovente incerta! — ecc. La dichiarazione compilata con quella asciutta sobrietà, che è poi sostanza, e che reca lo schietto sapore «professionale», è da riguardarsi non proprio l'ultimo pregio del Volume. Specialmente la precisazione della paternità riveste grande importanza, anche musicalmente: può modificare, con sfumature di intensità o di attenuazione, verso una direttiva o nell'altra, almeno una delle tre *verità* storiche suaccennate degli strumenti musicali raffigurati; e quindi mettere sotto variata luce il dipinto stesso in quanto documento figurativo e psicologico.

Per tali e tante sue qualità il Volume si eleva come ascoltabile — nel suo genere, il primo richiamo — rivolto a tutti. E un incitamento a tutti; un esempio per tutti: studiosi delle belle arti, che potranno avvertire per esso un dilatarsi vitale dell'elemento iconografico nel «soggetto», il quale una volta assunto si rende condizionatore di tutti gli altri elementi, al fine artistico; studiosi della musica, che oltre a trovar riflessa l'arte dei suoni in immagini di vita pratica, potranno rinvenire, per determinati secoli specialmente, documenti figurati sussidiari dei tanti andati distrutti, a tessere meno lacunosa la storia della loro arte; storici *civili*, che troveranno additata una, per essi, quasi del tutto nuova fonte di conoscenza del costume, che è quanto dire della vita vissuta; editori culturali e artistici per i quali vi si mette in evidenza una direzione di attività poco seguita, da svolgere con profitto, chè è attività di *soggetto* allettivo per il pubblico; infine questo pubblico stesso, il gran pubblico che senta il bisogno, nella tormentata esistenza, di orientarsi verso sorgenti di sollievo, quali sono le manifestazioni dell'arte senza distinzioni qualificatrici; manifestazioni germoglianti tutte dalla essenza della musica: la *musicalità*, a sua volta germe armonizzatore della vita stessa.

LUIGI PARIGI

Il «quaderno del musicista» di Gianandrea Gavazzeni

Questo tipo di raccolta in volume di scritti vari, da parte di un amatore del pensiero e della penna quale Gianandrea Gavazzeni, cominciò con *Le feste musicali*, scritti d'occasione usciti nel 1944; proseguì con i Saggi intitolati *Parole e suoni* nel '45 e con *Il suono è stanco* nel '50; affiancati, e specialmente preceduti, da altri scritti più tipicamente critici o decisamente monografici. Qui nel *Quaderno*, licenziato dalla Stamperia nell'ottobre 1952 — raccolta di scritti dal 1940 al 1950, esattamente duecento paragrafi ora diffusi ed ora quasi aforistici, pochi datati singolarmente ma riuniti tutti secondo una evidente successione di calendario — si ritrova lo stesso Gavazzeni che in quelle altre raccolte sopra citate: un Gavazzeni ancora più maturo e conscio dei suoi amori culturali ed ancora più radicato nella sua indole umanistica; ancora più compiaciuto, tanto da ostentarlo a metà e a metà nasconderlo fra le pieghe degli scritti, fra il chiaroscuro dei toni espositivi. Toni che sono ora di confessione, annotazioni d'un diario sera per sera, in una confortevole e silenziosa dimora, o nell'immanicabile rifugio appartato dal moto professionale; ed ora toni di cattedra, sì che ogni proprio interesse spirituale o caso pratico o vicenda del pensiero possano fissare un materiale da consegnare alla storia e che la storia possa utilmente ritrovare. Ecco perciò il titolo: *Quaderno*, ossia diario (e il tipo è sottolineato anche dalla rilegatura del volume e dal colore della copertina e dall'incollatura e vergatura dell'etichetta); non solo, ma *Quaderno del musicista*, e non *d'un musicista*: che è poi il musicista Gavazzeni, in quanto scrittore di cose musicali ed anche in quanto compositore.

La giustificazione è autografa. Scrive Gavazzeni in uno dei primi paragrafi del volume: « *Il lavoro del musicista consta anche (o almeno dovrebbe) di letture. Leggere — in un certo senso — vuol dire annotare. Con l'annotazione siamo già al quaderno. Per tanto ci si trova a volte con foglietti pieni di citazioni, ed includere queste in un quaderno significa fissarle una volta per sempre nella propria curva personale di vita e di attività...* ». Più oltre Gavazzeni prospetta da sé le accuse eventuali: « *L'esprimersi in prima persona nelle pagine di un Quaderno può forse, a lungo andare,*

generare l'idea di presunzione, nei riguardi di chi scrive, da parte di chi legge »; ma dissipa le accuse con una citazione di Baudelaire: « *Ce je, accusé justement d'imperitance dans beaucoup de cas, implique cependant une grande modestie; il enferme l'écrivain dans les limites les plus strictes de la sincérité. En réduisant sa tâche, il la rend plus facile* ». Ma proprio alle ultime pagine del *Quaderno* un altro sospetto spunta, ed un'altra citazione con una schietta nota di memorandum: « *Hélas! Les jours les mieux remplis et par les émotions les plus vives sont aussi ceux dont rien ne reste sur ce carnet, ceux où je n'eus le temps que de vivre...* — *Da tener presente quando si rimpiange che impressioni ed emozioni musicali vadano disperse senza annotazioni. Le più vive di esse, in giornate memorabili, bruciano in noi, con parole scattanti senza pronuncia né scrittura* ».

Comunque, già nel 1937 in quelle pagine che furono poi messe ad Introduzione alla raccolta intitolata *Il suono è stanco*, Gavazzeni dava le più ampie giustificazioni « *Dei musicisti che scrivono* », concludendo che « *il risultato migliore sia là dove l'interferire dei soggetti trova un suo equilibrio* ». Ed ecco, qui, vari soggetti via via annotati, con apparente estemporaneo disordine ma con un intelligente confluire ad un unico modo di ricerca e di scoperta estetica: « *linguaggio, vocabolario sonoro, e valori spirituali e forme umane, riconoscibili l'un l'altro e mutuamente compresi entro un susseguente intreccio di rapporti. Da qui mi pare ne venga illuminato il senso civile, il sentimento morale della musica. Cose che s'innalzano e si concretano fornendo il significato a tutta una vita, isolando il meglio e il più valido di tutta una storia degli uomini, traverso i fenomeni, gli ambienti, le diverse espressioni dei tempi* ». Di qui si spiega il motivo fondamentale di Gavazzeni: la ricerca e scoperta, quando sia tale, delle « *Ragioni native del musicista* », dei « *flussi* » nativi e degli « *allacci etnici* »: motivo tanto reperibile anche in scritti anteriori, e su cui si apre e si svolge la raccolta presente. Si tratta di trovare una « *partecipazione* », secondo Gavazzeni, al « *tempo creativo per il quale nasce una espressione musicale... Tale partecipazione, per essere attiva, per dare un costruito positivo, ha bisogno di portare intera, nell'ambito critico, nell'ambito auditivo, nella forma fisica e morale del compositore* ». Da questo punto di vista anche « *il segno strumentale,*

quel che fornisce il testo ad un tempo di Sonata o di Concerto, deriva da una interiore narrazione». Cicero pro domo sua... verrebbe fatto di scherzare! ripensando all'etnicismo che, ristrettosi al « lombardismo », è l'humus ed è diventato la calamita del Gavazzeni scrittore e del Gavazzeni compositore, dai *Canti d'operai lombardi* alla serie dei *Concerti di Cinquandò*. E' chiaro che la poetica musicale di Gavazzeni si innesta nel costume letterario. Quindi i suoi frequentissimi ricorsi ad una analogia di poetiche fra le varie arti, la ricerca di pensieri che interessino la musica in letterati dal Flora al De Robertis o in pittori come il De Chirico delle *Considerazioni*, il pescare gli « spiriti della musica » in scrittori romantici come la Staël, o altrove in Kierkegaard, in Gide, in Mallarmé e in Thomas Mann, e così via, fino a Slataper o Macchia. Quindi, anche, il polarizzarsi sul tema prediletto della identificazione di *Parole e suoni* e quello della poesia per musica: « tenace amore ».

Un altro motivo di osservazioni più contingenti è quello, amaro, sull'odierno « *disfacimento dell'assuefazione auditiva* » e sulla conseguente decadenza dei « *presunti bisogni di musica della collettività* ». L'amarezza di Gavazzeni, però, trova automaticamente un rifugio nel cerchio concluso, quasi prefabbricato, della propria solitaria attività di studio e di pensiero, stando alla cui finestra egli ha potuto da tempo condurre la sua imparziale e paziente polemica contro il tempo moderno, rifletterla persino nel proprio etnicismo musicale (si veda come tempo fa Massimo Mila avesse segnalato questa « *polemica silenziosa e sommersa in nome della vita rustica, della provincia contro la città* »). E tuttavia ancora vi insiste nel *Quaderno*: « *Non è vero che un musicista cosciente sia o possa essere, oggi, orgoglioso dell'epoca in cui vive. La modernità è un peso, con tutto il groviglio di temi e di interessi ch'essa porta seco* ». E l'idea di questa tristezza, di questa diffusa desolazione ancora una volta gli è rinfocolata dalla consuetudine delle letture: vedi, in questo caso, *La crisi della civiltà di Johan Huizinga. La polemica però diventa attiva in altre osservazioni particolari e utili: sul disordine attuale nei musicisti e quindi nella critica, sul « nessun peso della critica musicale odierna sull'opinione pubblica », sulla fazione deplorabile della propaganda, e quindi sull'abulia o sul disorientamento del-*

l'opinione pubblica, « *ignara della tradizione culturale anche recente* »: espressioni trascritte dal testo. Gavazzeni non può quindi mancare di scendere su terreno più attualistico e scottante, la polemica più cruda dell'ultimo periodo della storia musicale: la « *separazione netta fra dodecafonia e non dodecafonia, oppure fra dodecafonia e antidodecafonia* ». Giustamente egli denuncia l'aspetto propagandistico della vertenza estetica, come controproducente, ed invade perciò il piano del costume. Ma, come definisce « uno scatto di nervi » un proprio articolo di cinque anni prima sull'argomento, così anche qui egli si radolcisce in una acquiescenza fiduciosa sul fatale cammino e destino della Musica, proprio con la Emme maiuscola; e tale miracolismo addita alla « *nervosità dei contemporanei* ». Dove si ribadisce l'idealismo di Gavazzeni; e dove si sottolinea, alla fine del *Quaderno*, il tono di precettistica, o di messaggio o di interrogativo, da queste pagine lanciate all'oggi e al domani.

ANGIOLA MARIA BONISCONTI

« Storia di Roma antica e del mondo romano » di Luigi Pareti.

Una nuova storia scientifica di Roma antica, che riesamini tutto il problema della civiltà romana alla luce non solo della più recente interpretazione dei documenti, del materiale storico-archeologico e dei nuovi capitoli che si sono venuti aggiungendo in questi anni, ma anche della necessità di liberare la storiografia romana dalle pesanti scorie rettoriche o razionalistiche di cui ancora va grave, s'impone da tempo alle esigenze del pubblico colto e degli specialisti. La *Storia di Roma antica e del mondo romano* che Luigi Pareti ha edito per l'Utet, e di cui sono apparsi in quest'anno due dei cinque volumi che completeranno l'opera, è apparsa fra la più viva aspettativa e interesse. L'opera appartiene al genere delle grandi trattazioni sistematiche, a quel genere di storie monumentali che o di un autore solo o di una serie di studiosi hanno particolarmente arricchito la bibliografia della storia romana. Ma nulla di farraginoso, di ingombrante in questa opera del Pareti, che anzi corre snella, malgrado la sua mole

poderosa, con vivace trattazione degli argomenti, svolti sulla base della più seria produzione scientifica, ma non appesantiti da note, richiami o giustificazioni che solitamente sono di troppo per il comune lettore colto, e non indispensabili per lo specialista. Non solo, ma è totalmente elaborazione originale dell'autore, che con essa ha presentato un quadro complessivo e personale della Storia Romana. L'esposizione segue, per quanto può, la tradizione storiografica antica, stabilendo con essa un continuo colloquio critico particolarmente nitido e convincente, e secondo l'indirizzo recente, più disposto ad accettare che a rifiutare i dati della tradizione. Si avverte che l'autore è in polemica con la critica razionalistica e negatrice; tuttavia non si può mai accusare il Pareti di accogliere tesi con imprudenza, chè lo accompagna una sorvegliatissima acutezza di interpretazione, una straordinaria conoscenza di tutto il materiale e infine un senso storico vigilantissimo. Anche le ipotesi o le interpretazioni che il Pareti accoglie, o che egli stesso formula — tutte acute e ingegnose — e che bisognerebbe discutere singolarmente, hanno il pregio di questa singolare misura.

Osservazioni sul metodo storiografico ci porterebbero lontano. L'opera sta in polemica sia con il sociologismo di Giulio Beloch, sia con l'individualismo rettorico di Gaetano De Sanctis; ma polemizzando con quest'ultimo, nella prefazione, l'autore tenta in modo veramente empirico, di limitare le punte estreme della posizione del De Sanctis, con una sorta di distinzione fra i fatti su cui maggiormente peserebbero la volontà e i movimenti delle masse, e fatti sui quali l'attività individuale, finalistica ed eroica, sarebbe sovrana. La esposizione storica procede nitida portando a galla tutti gli elementi che sono rilevabili in ogni fatto e in ogni episodio, e sottoponendoli a un vaglio rigoroso ed acuto.

Il pregio dell'opera sta in questo: nel senso della misura e insieme l'ingegno che il Pareti rivela nell'accettare o formulare ipotesi o interpretazioni; nella sistemazione di nuovi e recenti capitoli di Storia Romana, quali per esempio quelli riguardanti la storia autonoma dei popoli italici e dei popoli che entrano nell'orbita di Roma, la cui trattazione dà talora nuovo volto a interi periodi e offre un quadro complessivo più reale e storico del mondo romano. Questo ampliamento di visuale storica è di estrema importanza; e il sottotitolo dell'opera ne

afferma il proposito. E ciò, oltre che magistralmente esposto, è anche nuovo, almeno nella sua sistemazione generale.

PIERO PUCCI

Celebrazioni Vinciane

Nella serie di pubblicazioni dedicate a Leonardo in occasione del V° Centenario, occupa un posto a parte, il volume miscelaneo raccolto per cura del Liceo Scientifico Leonardo da Vinci di Firenze. Il volume, curato da Mario Luzi, comprende undici studi particolari, nei quali più che in un libro che si occupi di un unico tema, possiamo trovare quantità di indicazioni, utilissime alla conoscenza dell'opera multiforme di Leonardo e della sua fortuna critica. Il preside del Liceo Scientifico Leonardo da Vinci, prof. Arturo Beccari, Paolo Mix e Mario Luzi studiano il riflesso della personalità di Leonardo sul nostro tempo. Mix espone quali siano state le principali interpretazioni del pensiero di questo fondatore della scienza della natura basata sulle matematiche; Luzi vede giustamente la chiave della personalità di Leonardo nella combinazione tra l'analisi e l'immaginazione, che tuttavia restano aperte allo straordinario, al miracoloso; ben intuendo in lui la convivenza dell'inventore e del poeta. Fredi Chiappelli, fa un accurato esame di alcuni testi leonardeschi e Angela Minicucci scrive dei rapporti che *Pomo senza lettere* ebbe con la lingua latina. Della fortuna critica di Leonardo, s'interessano, per la parte italiana, Giuseppina Mazzoni Raina, per l'Inghilterra Anna Maria Crinò, e per la Russia Anatolio Heinzelmann. Seguono un interessante saggio di Giovanni Ciardi Duprè su « Anatomia e arte nel pensiero di Leonardo e nella realtà del momento attuale » e una dotta dissertazione sulle esperienze e approfondite conoscenze botaniche di Leonardo condotta da Roberto Corti; mentre Angiolo Procissi ha fatto un riassunto dell'attività dedicata da Leonardo alle scienze fisico matematiche.

A conclusione del volume Giovanni Bucci richiama garbatamente l'attenzione del lettore sul Liceo Scientifico fiorentino che porta il nome « e non soltanto il nome » del genio di Vinci.

M. L.

Ritorno del Burchiello

Del barbiere di Calimala, Domenico di Giovanni, detto il Burchiello, popolano d'istinto, depositario di tutta una tradizione di spregiudicatezza, di fresca lingua, di poesia nata dai fatti e dalle persone, per le vie e nei mercati, esce ora nell'*Archivium Romanicum* edito dall'Olscki una silloge di quarantasette sonetti inediti, dei quali circa la metà di sicura attribuzione, raccolti e ordinati da Michele Messina.

Il Messina ha fatto precedere alla raccolta uno studio che, dopo quelli del Gutkind, del Guerri e del Fubini, serve a una sempre più approfondita e puntuale comprensione di questa poesia. E' suo merito l'averne studiate le origini che risalgono ai *Carmina Burana*. L'Angiolieri, Rustico di Filippo, Cecco Nuccoli, Pieraccio Tebaldi rappresentano l'anello di congiunzione tra la lirica precedente e quella che avrà per maestri Antonio Pucci e Andrea Orcagna.

Il Messina ha posto anche l'accento sul carattere comunale di questa poesia, che tenta di opporsi al vacuo accademico del sorgente umanesimo e al petrarchismo imperante. V'è poi la polemica antimedicea che accende le allusioni, i frizzi. Sana malizia, ad ogni modo, espressione di quel popolo realistico che trascriveva questi sonetti insieme alle liriche religiose e ai detti morali negli zibaldoni coevi.

Orna il libro un disegno inedito di Antonio Pollaiuolo che rappresenta il Burchiello danzante in un cerchio magico. Ha in una mano il libro, con l'altra indica il cuore. Poggia la snella gamba sulla punta del piede; gli occhi arguti brillano su un viso che si direbbe di fanciullo birichino, se una mosca nera non gli si appuntasse sotto il labbro inferiore. La fuscaccia (l'asciugamani?) gettata sulla spalla si agita al vento. Creatura leggera, di grazia e di malizia.

A. S.

LIBRI RICEVUTI

Michel de Montaigne: *Saggi*, G. Casini Editore, Roma.

[Nell'attuale fervore editoriale per una sempre maggiore diffusione della cultura, merita particolare rilievo l'inizio della nuova Collezione « Pan » dell'editore Casini, riservata ai « Classici delle letterature di tutto il mondo ». La presentazione tipografica in nitidi caratteri su carta assai fine, la rilegatura in tutta pelle con fregi dorati e la praticità dei volumi che si presentano maneggevoli pur superando le mille pagine, fanno sì che questa collezione non abbia nulla da invidiare alla notissima « Pléiade » dell'editore Gallimard. Il primo volume raccoglie i *Saggi* di Montaigne, integralmente tradotti da Virginio Enrico. Il testo del grande scrittore francese, abbastanza arduo per chi non conosca perfettamente la lingua, viene così riproposto al lettore italiano nel modo più accessibile che si potesse desiderare; sicchè si può prevedere, per merito di questa edizione, una migliore e più larga conoscenza nel nostro paese di un'opera giustamente collocata fra i capolavori assoluti di tutti i tempi. Tanto la traduzione quanto l'introduzione, dovuta allo stesso Enrico, risultano assai pregevoli].

A. F. Grazzini: *Il teatro*, Laterza, Bari.

[In un ampio e bel volume della nostra preziosa collana dei classici italiani dell'editore Laterza (« Scrittori d'Italia »), esce il *Teatro* di Antonfrancesco Graz-

zini, detto il Lasca, che comprende le sette commedie (*La gelosia*, *La spiritata*, *La strega*, *La pinzochera*, *La sibilla*, *I parentadi*, *L'arzigogolo* e la farsa *Il frate*). Si ripropone così in tutta la sua viva freschezza ed attualità, con quelle pungenti osservazioni di costume tuttora valide, il teatro di un nostro classico del sedicesimo secolo. Il volume è stato curato in ogni sua parte da Giovanni Grazzini. Costa tremilacinquecento lire].

W. Shakespeare: *I Sonetti*, trad. A. Rossi, Einaudi, Torino.

[In una nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte, Einaudi presenta due opere importanti: i *Sonetti* di Shakespeare, nella versione di Alberto Rossi, con una introduzione di oltre centocinquanta pagine, ed abbondanti note; e le *Rime sacre* di John Donne, precedute da *La vita e la morte del dottor Donne* di Izaak Walton, a cura di Enzo Giachino, cui si devono anche le note. I due bei volumi costano rispettivamente duemila e mille lire].

Due volumi della « Fenice », Guanda, Modena.

[Nella bella ed ormai affermata collana dell'editore Guanda, la « Fenice » (diretta da Attilio Bertolucci), vengono presentate le traduzioni di due poemetti del

periodo elisabettiano: *Ero e Leandro* di Christopher Marlowe, e *Venere e Adone* di Shakespeare. Col testo a fronte si possono leggere impegnate e felici versioni di Carlo Izzo, che è certo tra i maggiori studiosi d'oggi della letteratura anglosassone. Anche le folte note sono di Izzo. Il volume costa mille lire].

Giuseppe De Robertis: *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, Firenze.

[Esce in questi giorni, presso Vallecchi, la terza edizione del *Saggio sul Leopardi* di Giuseppe De Robertis, edizione che si accresce di due studi aggiunti, uno sull'*Infinito*, e l'altro sull'autografo di *A Silvia*. Il saggio, iniziato per la parte che si riferisce allo *Zibaldone* nel '22, e via via portato avanti e completato in ogni parte, è stato certo uno dei contributi più importanti alla conoscenza piena, di uno dei più grandi poeti della letteratura mondiale. Ed è al tempo stesso opera che si presenta in tono di cordialità e di grande facilità, sì da essere consigliabile anche ai più giovani studenti ed ai lettori non specializzati. Il *Saggio sul Leopardi* del De Robertis costa 600 lire].

Riccardo Bacchelli: *Tutte le novelle*, Rizzoli, Milano.

[Una pubblicazione di grandissimo interesse letterario ha approntato in questi giorni l'editore Rizzoli. In due grossi volumi, per un migliaio di fitte pagine complessive, sono stati raccolti tutti i racconti di Riccardo Bacchelli: novantadue novelle, che si snodano lungo tutto l'ampio arco del lavoro e della felice carriera di questo nostro grande narratore. I volumi sono messi in vendita al prezzo di lire mille l'uno].

Carlo Betocchi: *Un ponte sulla pianura*, Schwarz, Milano.

[Proseguendo nelle pubblicazioni della bella collana di poesia «Campionario», edita da Schwarz, e diretta da Spagnoletti, è uscito *Un Ponte sulla pianura* di Carlo Betocchi. Trattasi di un taccuino, nel quale si alternano versi e prose (secondo uno schema caro al Betocchi fin dal suo *Notizie di prosa e poesia*). Questo libretto deve essere considerato come una stuzzicante anticipazione, del più vasto canzoniere di questi anni che il poeta va raccogliendo, e che uscirà presso Vallecchi col titolo *Tetti toscani*. Betocchi si pone nella ristretta cerchia di quei poeti nostrani che contano ed hanno avuto importanza in questi anni. Oggi si è chiarito anche di più, ed è intanto cresciuto il suo impegno umano. Il volumetto *Un ponte sulla pianura* costa 400 lire].

J. T. Farrel: *Vita di Studs Lonigan*, Einaudi, Torino.

[Importante è la pubblicazione, presso Einaudi, dei due volumi della *Vita di Studs Lonigan* dello scrittore americano James T. Farrel. Il romanzo appare nella collana dei «Supercoralli», dentro un elegante cofanetto, al prezzo di 5.000 lire. James Farrel ha oggi circa cinquant'anni, ed il suo volume oggi presentato in traduzione italiana è considerato un classico in America, avendo ormai raggiunto e superato il milione di copie. E' una trilogia scritta dal 1932 al 1935. E' un vasto affresco della vita di un periodo assai importante nella storia degli Stati Uniti: dalla seconda presidenza Wilson alla crisi del '29. Vi si narra la storia di un giovane dai quindici ai trenta anni, quando la morte immaturamente lo rapisce. Vicende ampiamente corali che si svolgono sullo sfondo di Chicago].

Della Corte e Gatti: *Dizionario di musica*, Paravia, Milano.

[Per l'editore Paravia, è stata approntata la quarta edizione del *Dizionario di musica*, di Andrea della Corte e Guido Maria Gatti. La nuova edizione appare in gran parte rinnovata, e risulta di accresciuta utilità. Nomi celebri o poco noti di compositori e di cantanti, di direttori d'orchestra e di solisti, di critici musicali e di studiosi, insieme ai termini specifici della tecnica e della cultura musicale, sono interamente riportati, con chiarissime, esaurienti ed intelligenti notizie. Trattasi di un volume estremamente pratico, che ha l'aspetto di un manuale scolastico].

Denti di Pirajno: *Un medico in Africa*, Pozza, Venezia.

[Un volume che certo interesserà molti lettori è quello recentemente approntato da Neri Pozza: *Un medico in Africa* di Alberto Denti di Pirajno. E' la storia vera delle recenti avventure di un medico nelle lontane terre africane, e ne risulta un palpitante libro di viaggi, eppure vero, pieno di vivente umanità. Il volume contiene dodici illustrazioni. Costa millecinquecento lire].

Ricordo di Licinio Cappelli, Cappelli, Bologna.

[Licinio Cappelli che fu editore in Bologna e dette vita alla casa editrice, che tuttora, guidata dai figli, rende tanti servigi alla cultura ed alla letteratura nazionale, è stato ricordato, nel primo anniversario della sua morte, in una pubblicazione di grande bellezza tipografica, e di commosso e toccante contenuto. Nel volume sono stati raccolti uno scritto dello stesso Licinio Cappelli in occasione del cinquantennio del suo lavoro e del conferimento della Croce di cavaliere del lavoro e testimonianze di amici].

LETTERATURA FRANCESE

Non c'è dubbio che il fatto più importante del gennaio è stata la riapparizione della *Nouvelle Revue Française*: la grande rivista di Rivière prima e poi di Paulhan, dopo l'interruzione determinata dal dopoguerra e, per essere più precisi, dalla stagione filotedesca sotto la direzione di Drieu la Rochelle, si ripresenta tale e quale, non solo nella veste e nel nome appena corretto (infatti si tratta della *Nouvelle Nouvelle Revue Française*) ma anche nella sostanza. Basta dare un'occhiata al sommario per capire che siamo rimasti nella famiglia antica dei Saint-John Perse, dei Malraux, dei Fargue, dei Montherlant, degli Schümberger e dei Supervielle, l'unico nome nuovo è quello del critico Maurice Blanchot. La rivista è guidata dal Paulhan e dall'Arland con l'aiuto della segretaria Dominique Aury. E' inutile aggiungere che per il momento non vale aspettarci delle grosse novità, probabilmente la rivista andrà avanti per forza d'inerzia pubblicando vecchi testi di amici scomparsi o cose nuove di scrittori superstiti: quella che è stata la forza della rivista fra il venti e il quaranta sembra un desiderio e una speranza. Paulhan riuscirà a trovare una *équipe* di scrittori nuovi, vivi e con una loro fede da difendere, sia pure la semplice fede nell'intelligenza che, come si sa, è stata il metro della grande stagione della NRF? Auguriamocelo, a meno che non si preferisca restare nell'ambito delle accademie e non si creda giusto rimettere la rivista di Gide nel numero delle pubblicazioni storiche ad uso della borghesia. La direzione ha premesso una specie di saluto in cui ribadisce la necessità di fare una rivista di « pensiero », una rivista libera da soggezioni statali o politiche, da rispetti verso i grandi giornali. Che la rivista fosse attesa da tutti ce lo dice il numero delle copie del primo numero vendute: venticinquemila! Per le nostre abitudini, per il nostro commercio intellettuale così ridotto, che cifra sorprendente! Ma si noti che anche per la Francia la cosa costituisce un vero successo, infatti prima del '40 la NRF aveva una tiratura di 10.000 copie.

Insieme alla NRF è uscita un'altra rivista, questa nuovissima: si chiama *La Parisienne* ed è diretta da Jacques Laurent e André Parinaud. Anche *La Parisienne* si presenta con un suo bel discorsetto in cui tende ad

allontanare lo spettro della politica e ad illuminare la statua della libertà: giustissimo quest'amore per la letteratura come letteratura ma bisogna stare attenti a non cadere nell'eccesso opposto, vale a dire a non far passare come letteratura pura una letteratura per gran parte fatta di risentimenti, come è per l'appunto quella di Céline. Una rivista di giovani e una rivista spregiudicata: questa almeno dovrebbe essere nelle intenzioni e per una parte non le si può negare un certo spirito d'indipendenza e di libertà ma da un'altra parte il sommario è ancora occupato da scrittori affermati come Jouhandeau o vecchi come Léautaud. E poi Cocteau, Peyrefitte, Morand, Aymé (che insegue il mito della libertà d'espressione): fra i veramente nuovi segnaliamo Antoine Blondin che qui pubblica un frammento del romanzo *Les enfants du Bon Dieu* (ed. de la Table Ronde). Il Blondin appartiene alla generazione degli ultimi, dei giovanissimi come Nimier, Fraigneau e nel suo rifiuto netto di ogni problema si trova una singolare accezione di letteratura.

Per il resto, il solito ritmo di sempre: dopo il chiasso dei premi si è portati a fare un po' di bilancio e a vedere se in certi casi non sarebbe stato meglio premiare altri libri, dei libri di lettura più facile e quindi offerti a una maggiore speculazione da parte del grosso pubblico. Penso al romanzo di Jean Dutourd, *Au bon beurre* (ed. Gallimard), che è per l'appunto un libro gonfio d'interesse immediato: siamo di fronte a uno scrittore che riesce ad interessare il lettore e a stabilire una corrente intera di vita, anche se la materia adoperata è grossolana e se il modello a cui evidentemente si ispira (il Balzac del *Biroteau*) è indice di troppe alte ambizioni. Ma libri come questi del Blondin e del Dutourd possono d'altra parte aiutarci a comprendere il mutamento di clima avvenuto nella letteratura francese del dopoguerra: è finita la stagione dei problemi, la letteratura non deve essere più un mezzo (secondo la proposta dei direttori della *Parisienne*), divertire diventa il primo scopo di uno scrittore onesto. Una letteratura che rifiuta e ha paura di qualsiasi filosofia, fosse la più umile e desolata delle filosofie, e dice: smettiamola di voler insegnare, contentiamoci di passare il tempo. Ora dentro questi limiti non si può negare

che il libro del Dutourd rappresenti una riuscita. E ancora, il limite della commedia a cui si tiene con fedeltà lo scrittore rappresenta il limite naturale di uno stato di tensione che era nato con gli anni della guerra e dell'occupazione: veramente la materia politica ha trovato qui la sua naturale soluzione e vien da pensare che, risolto questo punto, si possa ormai passare ad altre invenzioni e ad altre materie.

Fra le novità, il *Journal d'un inconnu* di Cocteau (nelle edizioni Grasset) con qualche pagina non occasionale e gratuita, come purtroppo avviene spesso con l'ultimo Cocteau. E poi *Le Moulin de Pologne* del grande Giono (ed. Gallimard): più che romanzo è un lungo racconto dedicato alla restituzione di un clima di maledizione. Ci sono tutte le qualità dello scrittore che sembra destinato a un secondo tempo di fortuna dopo la sorpresa generale per *Le Hussard sur le toit*, anche se i limiti del racconto non gli hanno permesso qui una soluzione piena e intera.

* * *

Continuano ad uscire molti libri, alcuni sono interessanti, nessuno però appare dotato di una sua luce inconfondibile e esemplare.

Nel campo del romanzo, notiamo la nuova fatica di Robert Merle, *La mort est mon métier*. Il Merle che tre anni fa, nel '50, vinse il Goncourt, appare nonostante tutto uno scrittore serio che non abusa delle sue possibilità. Questo libro che ha per dato centrale la tragica esperienza dei campi di annientamento della Germania nazista è un'opera costruita, non priva di una certa scioltezza.

Con la misura della guerra — ma avvertendo che si passa dall'altra parte, cioè nella Francia occupata dai tedeschi — riportiamo la nuova raccolta di Henry de Montherlant, *Textes sous une occupation* (ed. Gallimard). La raccolta di Montherlant, almeno a stare alle sue dichiarazioni, dovrebbe essere un esempio di quelle che sono state le preoccupazioni di uno scrittore francese in un periodo così particolare: direi che non tutto quello che ha scritto è stato raccolto qui, ad ogni modo diamo per buona l'intenzione del Montherlant e non riapriamo una questione di natura politica. Lo stesso ripubblica in una nuova edizione *Service inutile*, pagine di polemica ed è inutile aggiungere che in

tutt'e due i libri uno spettatore disinteressato può trovare di che nutrire la sua ammirazione per una prosa piena e splendente.

Facciamo ancora un salto indietro e arriviamo a dirittura al diario di guerra di Romain Rolland: il *Journal des années de guerre 1914-1919* è un grosso volume di quasi duemila pagine in una bella edizione Albin Michel. E' un po' la storia della passione dello scrittore schiacciato sotto il peso della guerra. Il diario, come nota giustamente Martin Chauffier, non è soltanto il riflesso delle angosce, delle pene e dei richiami di un uomo costretto a notare soltanto le proprie reazioni ma è il riflesso della storia, così come si è svolta giorno per giorno, in tutti i suoi aspetti: il dramma gli restituisce la durata, la presenza di Rolland, la continuità e il senso.

Nel libro della poesia aggiungiamo una nuova « plaquette » di René Char, *Lettera amorosa* (sempre Gallimard): una nuova prova entusiasmante di questo poeta che raccoglie un po' tutte le speranze dei lettori di poesia francese, per la verità non molto soddisfatti negli ultimi anni e dalle ultime suggestioni. Fra poesia e prosa d'arte, notiamo una raccolta di cose postume di Léon Paul Fargue (a cui ultimamente è stato dedicato un libro abbastanza interessante, e per il quale possiamo aspettarci una ripresa d'interesse generale): il libro è intitolato, *Diners de lune* e costituisce in qualche modo la continuazione di *Déjeuners de Soleil*. Magari dopo le mode degli ultimi anni, dopo la voga del neorealismo, pagine del genere potranno apparire inutili o almeno eccessivamente gratuite, ma si faccia bene attenzione a non confondere una grande sapienza di restituzione artistica e un interesse umano provocante: chissà che al momento dei conti questi scrittori disinteressati e disincantati non siano riusciti a gettare lo scandaglio meglio degli altri, descrittori impegnati e costretti della realtà.

Mi piace segnare subito dopo il libro di Fargue, la scheda per un nuovo Alain: *Définitions* (in una graziosa edizione del Gallimard). Alain prediligeva questo modo di fermare la verità e pare che esigesse dai suoi studenti la redazione di definizioni improvvisate. Dopo la sua morte si scoprì che in un tempo non ben precisato (fra il 1929 e il 1934) Alain aveva raccolto o fatto raccogliere una serie di schede dedicate a un nome da esplorare: poi con la piena libertà del tempo e dell'umore le

ha riempite e oggi abbiamo questo volume davvero prezioso dove il lettore può trovare tutto il gusto intimo e profondo dell'intelligenza del filosofo. Sempre nel cassetto degli inediti, Gallimard ha scovato un nuovo Péguy. *L'esprit de système*, oltre il saggio che dà il titolo alla raccolta (saggio che tratta di un Congresso socialista o per essere più precisi parte da questo pretesto per arrivare ben presto alla sociologia e alla filosofia di Kant), contiene *Situations*, *Brunetière* e *Essais courts*: pagine che preannunciano con molta evidenza il grande Péguy di *Notre jeunesse* e di *Victor Marie comte Hugo*.

E terminiamo la nostra cronaca con una breve bibliografia: Saint-John Perse ha cominciato a pubblicare la sua opera poetica, Jouhandeau sembra voler mantenere una scommessa con se stesso e pubblicare

almeno un volume al mese: l'ultimo che ci è capitato di leggere è il *Cahier du professeur*. Delle opere complete di Genet è stato pubblicato il terzo volume. Uno degli scrittori giovani più dotati, Pierre de Mandiargues ci manda *Marbre*: i lettori di buon gusto, i lettori esigenti non dimentichino l'indicazione. Infine mentre si combatte ancora la guerra delle riviste e il vecchio Mauriac si esibisce nelle vesti di polemista, ecco *Les lettres nouvelles*: la dirige Maurice Nadeau, ne è redattore Saillet, editore Julliard. Il primo numero porta scritti di Michaux, Thomas, Nadeau, Pia, ecc. In fondo una letteratura che in un anno tira fuori tre nuove riviste, anzi quattro se contiamo *Diogène* di Caillois, è una letteratura ancora viva e ricca di speranze.

CARLO BO

LETTERATURA RUSSA

Una notevole bibliografia si è venuta negli ultimi anni accumulando sull'opera di Vladimir Majakovskij. Diversi volumi, spesso purtroppo, inariditi da presupposti politici, sono stati dedicati dalla critica sovietica al teatro, alle liriche, ai poemi, agli scenari cinematografici, ai disegni, ai cartelloni politici, alla vita di questo poeta. La più recente pubblicazione è un volume di B. Rostockij su Majakovskij e il teatro, opera ricca di notizie inedite e non ingolfata nel solito pantano delle giaculatorie.

Majakovskij lasciò numerosi componimenti drammatici, dal *Mistero buffo* alle commedie satiriche *La cimice* e *Bagno a vapore*, dagli intermezzi d'agitazione alla pantomima da circo *Mosca arde*. Meno nota è la tragedia *Vladimir Majakovskij* che egli compose nel 1913, in pieno periodo futuristico. Fu la censura a interpretare il cognome dell'autore come titolo dell'opera. Scrisse Pasternàk nelle sue smaglianti memorie intitolate *Il salvacondotto*: « Il titolo celava una scoperta genialmente semplice, per cui il poeta non è più l'autore, ma il soggetto della lirica che in prima persona si rivolge al mondo. Il titolo era, non il nome dello scrittore, ma il cognome del contenuto ».

Accanto al Poeta stanno in questa tragedia una sua Conoscente che non parla (gigan-

tesca bambola di cenci), un bizzarro Vecchio « con gatti neri secchi » (vecchio alcune migliaia d'anni), uomini senza occhi, senza gambe, senza testa, storpi che simboleggiano gli orrori della città moderna. Ma in realtà il poeta è solo: intorno a lui si muovono, non figure concrete, ma scudi colorati, manichini che si direbbero degni d'una caricatura espressionistica. Egli si sdoppia in tanti Majakovskij, che attraversano la scena come allegorie del suo dolore. Questo monodramma che riassume i motivi della poesia cubo-futuristica russa, ha pure un fondo sociale: esprime l'insofferenza delle masse povere e avviliti, il tormento di gente rattratta e monca, in senso fisico e morale. L'agitazione degli uomini diseredati è resa ancor più drammatica dalla contemporanea rivolta delle cose che insorgono stanche di sottostare ai padroni. Il tumulto degli oggetti fu un tema assai caro ai cubofuturisti russi: nel poema *La gru* di Velemlr Chlèbnikov si legge di un mostruoso uccello apocalittico di ferro e di rame che semina rovina fra gli uomini della città. Nella tragedia di Majakovskij si parla di tasti che addentano le dita del pianista, di camini che danzano sui tetti, di vetrine che saltano, di calzoni che scappano al sarto, di credenze che fuggono spalancando le nere fauci, di corsetti che

scivolano giù dalle insegne « Robes et modes ». Nel primo tempo si dispiega dalle battute un'atmosfera di crescente inquietudine, di allarme, di sommossa, ma nella seconda parte il tono si fa grave, penoso, persino desolato. Il poeta è incapace di soccorrere e di recare aiuto a tutta la moltitudine di storpi che ha incitato alla sedizione. Tuttavia raccoglie le lacrime che gli portano le donne, le avvolge in carta da giornale e le chiude in una valigia allontanandosi mesto attraverso la città.

La tragedia fu messa in scena a Pietroburgo il 2 e il 4 dicembre 1913 al teatro Luna Park, con tele e fondali dei pittori cubofuturistici Filonov e Skolnik. Una parata di storpi apriva lo spettacolo entrando nella penombra della ribalta, preceduta da un fiaccolajo funerario in bianca livrea e bianco cilindro. Ogni personaggio di questo luttuoso corteo teneva dinanzi a sé uno scudo sul quale erano dipinte le sue deformità e le sue caratteristiche. I volti si mostravano solo per pronunciare i monologhi, uscendo di dietro gli scudi, con i lineamenti impiettriciati come ruvide maschere natalizie di villaggio. La decorazione convenzionale entro una ribalta di scarsa profondità, la presenza di drappi e di fondali dipinti, l'atteggiamento pittorico dei personaggi, i movimenti rallentati del coro, uniforme nell'aspetto e nella dizione ritmica fanno pensare alle rappresentazioni simbolistiche che Mejerchol'd diresse nel 1906-1907 in quello stesso teatro. Nello spettacolo di Majakovskij però, accanto ai fantocci simbolici, era la persona viva del poeta, tribuno in lotta con la società borghese, oratore e clown, personificazione del patimento e della rivolta, vero uomo in senso gorkiano in mezzo a una parata eccentrica. Dicono che recitasse mirabilmente la sua parte: senza trucco, col cilindro, con la sua abituale blusa e strisce gialle e nere.

In questa tragedia Majakovskij riprende l'idea del poeta-attore già presente nella drammaturgia di Blok, del poeta-attore che si rivolge direttamente al pubblico e traspone la declamazione lirica nella sfera del teatro. Il personaggio centrale di *Vladimir Majakovskij* ha qualcosa in comune con il Pierrot della *Baracca dei saltimbanchi* e tutta l'azione rammemora quella della commedia *Il re sulla piazza*, anch'essa pervasa da un sentimento di sollevazione, di apprensione, di catastrofe imminente. Ma va notato che alla malinconia trascendentale e sfumata dei personaggi di Blok, Majakovskij sostituisce, pur se nascosta in un linguaggio pagliaccesco,

la concreta e terrena protesta dei poveri e dei sofferenti. Qualcuno ha notato una stretta vicinanza fra il lavoro di Majakovskij e *Refame* di Andreev. Certamente la tragedia risente delle atmosfere e delle tendenze simbolistiche.

Il teatro che Majakovskij inventò dopo la rivoluzione d'ottobre ha invece vari punti di contatto con la commedia popolare di Petruska e dei vecchi baracconi di fiera, oltre che con Gogol, con Sùchovo-Kobylin, con Saltykòv Scedrin. Majakovskij derivò dagli spettacoli di piazza quel suo gusto per le illusioni sceniche, per gli effetti sfolgoranti, per le fantasmagorie. Si pensi al quadro dell'inferno in *Mistero buffo*, nel quale sono riprodotte certe ingenue scene di arlecchinate popolari, o a quegli episodi de *La cimice* e di *Bagno a vapore* che sono costruiti come numeri da circo. L'interesse per le attrazioni della pista toccò il suo culmine nella pantomima *Mosca arde* del 1930, dove il gioco acrobatico e clownesco esprimeva idee e avvenimenti politici. Lo tzar, ad esempio, era presentato come un nano e la tzarina come un'enorme bambola dal collo lungo, l'ascesa di Kèrenskij al potere era figurata da un augusto « rossiccio » che saltava attraverso cerchi.

Gli interlocutori del teatro di Majakovskij sono quasi sempre schematici, specialmente in *Mistero buffo*, dove addirittura si dividono in « puri » e « impuri » con ingenua partizione da teatrino di Petruska. Codesti personaggi sono l'equivalente scenico di quelle figurine che Majakovskij dipinse nei suoi cartelloni di propaganda durante la guerra civile. Servirono di modello alle maschere sociali dei molti spettacoli di massa organizzati in Russia dopo la rivoluzione. Tutto il teatro di Majakovskij del resto rivela una forte tendenza ai giochi di arena, alle luminarie e alle feste popolari: egli inserì nei suoi lavori frammenti di canzonette, trucchi di farsa, richiami di mercanti, motivi da opera comica, marce allegre, motti, filastrocche e parodie.

Non va inoltre dimenticato il rapporto esistente fra la drammaturgia di Majakovskij e la pittura di Filonov, Larionov, e soprattutto di Malevic, che fece le scene per *Mistero buffo*. C'è nelle commedie di Majakovskij la stessa passione per gli oggetti e per gli attrezzi, per la tecnica e per i meccanismi che ispirava il suprematismo di Malevic e il costruttivismo del regista Mejerchol'd.

ANGELO MARIA RIPELLINO

LE ARTI FIGURATIVE

Quando insegnavo storia dell'arte in liceo, in una lezione introduttiva che non mancavo mai di tenere, con scarsità di strumento filosofico, ma con la ferma coscienza di fare cosa necessaria, lottavo subito contro i due pregiudizi fondamentali che mi parevano dover essere annidati nelle menti, e quasi incrostati nell'occhio dei miei allievi: il pregiudizio che l'arte sia buona se è 'verosimile', e l'altro che essa lo sia se è 'bella', nel senso ideale, canoviano per così dire, della parola. C'era spesso da presentare alla classe, *ex abrupto*, i mosaici bizantini o la scultura romanica; figuratevi se non era indispensabile quel rapido preambolo. Sapevo anche quanto mi avrebbe giovato ad avvicinare i miei ascoltatori alla migliore arte moderna e contemporanea, che proprio a quelle fonti, astruse per il gusto corrente, s'era abbeverata. Non pretendo dire ch'io facessi cosa nuova, e personale; intendo dire soltanto che, così facendo, cercavo di rendermi strumento attivo, uno fra i tanti, d'una civiltà critica che ha le sue lontane origini nella rivoluzione del gusto provocata dal romanticismo: alle vecchie estetiche, e poetiche, del 'verosimile' e del 'bello ideale' s'era fin d'allora sostituito un metro d'impressione e di giudizio più intenso e più comprensivo. 'Bello ideale' e 'verosimile' valgono, possono valere, ma solo in quanto risultino 'espressivi'; altrettanto diritto al valore hanno il 'brutto ideale', per così dire, o l' 'inverosimile', purchè in essi respiri la vita, la forza del sentimento e dello stile. Il Longhi ha riportato or ora, nel suo 'Paragone' alcuni passi sorprendenti di Balzac, da cui mi piace stralciare alcune righe: « *La missione dell'arte non è copiare la natura ma esprimerla! Tu non sei un vile copista ma un poeta.* » E ancora « *Sta a noi impadronirci dello spirito, dell'anima, della fisionomia delle cose e degli esseri.* » E ancora: « *Certo una donna ha questo portamento di testa, così tiene la gonna, i suoi occhi s'illanguidiscono e si fondono con quest'aria di rassegnata dolcezza, l'ombra palpitante delle ciglia alita così sulle gote. E' questo, eppure non è questo. Cosa manca? Un nulla, ma questo nulla è tutto. Date l'apparenza della vita, ma non esprimete il*

soprappiù che ne trabocca, quel non so che, che è forse l'anima e che fluttua nuvolosamente nell'involucro: insomma quel fior di vita che Tiziano e Raffaello hanno sorpreso. » La schietta potenza del 'romanticismo naturale' di Balzac tocca ancora, dal lontano 1832, la sostanza della questione artistica. Una sempre più esasperata divergenza di quegli elementi primi dalla cui variabile connivenza soltanto può aver vita l'arte, sta ormai buttando intorno una nube di indifferenza, di noia, di sospetto: lo stile artatamente isolato e deificato finisce con l'uccidere i contenuti. Quel 'fior di vita' di cui diceva Balzac, dove trovarlo, nelle operazioni dei manipoli astratti e neorealistici? Se bello è quel che ha vita, quel che è espressivo, queste non sono cose belle. Balzac esprimeva col massimo di vitale semplicità quel che la nostra educazione più viva, quella che abbiamo ricevuta dai maestri migliori, ci ha indotti ad amare; poi, a cercar di diffondere e di difendere con ogni nostra forza. Non parlo soltanto per me, s'intende. Ormai, le poste in gioco risultano ogni giorno più grosse ed impegnative; nulla riesce ormai a straniarsi da una lotta di affermazione o di negazione violenta. Di ogni argomento si fa polemica, propaganda e contropropaganda. In questa battaglia accanita, di principi ancor più che di opere, si inseriscono, in forma più indiretta ma non meno attiva, o perlomeno vengono coinvolte, le mostre d'arte antica. Tipico l'esempio della grande mostra caravaggesca, rapidamente assunta a segno di contraddizione. Molto giocarono, in quella polemica, ragioni personali non sempre chiare; ma ci furono anche proteste, vere e proprie 'obbiezioni di gusto'. A Milano, mi capitò di passare, una sera, al caffè dove si radunavano alcuni dei letterati più noti della città: qualche caro amico, anche. Fu una sorpresa sgradevole. Le reazioni alla mostra erano decisamente ostili; qualche letterato, per polemica, non volle nemmeno visitarla. La ritenevano 'pericolosa'; dannosa per il gusto del pubblico; una insidia indiretta alla migliore arte contemporanea. Qualcuno aveva già letto l'elzeviro di Vittorini, dove si diceva, in sostanza: chi amerà Caravaggio non sarà più in grado d'amare Matisse o Modigliani o Picasso. A Vittorini non garbava, non aveva

ritenuto abbastanza 'educativa' neppur la mostra di Giovanni Bellini. Se il noto scrittore visitasse le mostre d'arte antica che si terranno in Italia nel '53, pensiamo che, se volesse ancora entrare in argomento, sarebbe indotto a rincarar la dose. A Messina il pubblico ammirerà Antonello per la stringente verosimiglianza dei suoi ritratti, a Cortona, la 'verosimile' energia del Signorelli avrà presa sull'uomo della strada; che a Venezia, d'altra parte, non sarà certo urtato dalla naturale intimità di Lorenzo Lotto. Non parliamo poi di Bologna, dove la bellezza ideale di Guido Reni suonerà implicita condanna alle 'mostruosità' dell'arte contemporanea. E non parliamo — tanto meno — della mostra di Milano; le sale di Palazzo Reale vedranno ancora pubblico, pubblico, pubblico in ammirazione dei somigliantissimi ritratti del Moroni, delle nature morte del Baschenis, della 'parlante' umanità di Fra Galgario, dell'umile e veridico popolino del Ceruti: e quel titolo, poi! « *Pittori della realtà in Lombardia* »! Insidia voluta ed esplicita, direbbe Vittorini, non soltanto per l'astrattismo, ma anche per i grandi maestri contemporanei. Cinque mostre, dunque, tutte ossequienti, almeno in apparenza, a quelle norme del 'verosimile' o del 'bello ideale' contro le quali io mi affannavo, modestamente, nel mio insegnamento liceale. Ma saranno veramente dannose queste mostre? Serviranno davvero a dar ragione ai conformisti e ai reazionari, di destra e di sinistra? C'è stato forse, nella scelta degli artisti da esporre, un piano premeditato che intende sollecitare una svolta del gusto contemporaneo, che già si viene abbozzando? Sta forse decadendo, tanto per intenderci, il 'gusto dei primitivi'? E' prossimo l'avvento d'un'epoca nuova, in cui la verità e la bellezza, pericolosamente intese, riconquisteranno banalmente il campo, senza nessuna mediazione trasfigurante? Abbiamo dunque sbagliato ad affaticarci tanto per educare i giovani al senso che la pittura non può non essere, prima di ogni altra cosa, veramente e specificamente, pittura? Un momento, signori, un momento: non confondete, per favore, le etichette con la sostanza delle cose. Quando in liceo io e tanti della mia professione ci sforzavamo di avvicinare i giovani all'arte, non si intendeva certo di accostarli agli arcaici greci o ai bizantini o ai romanici per allontanarli da Correggio o da Prassitele o dal Caravaggio, come qualche frettoloso avrebbe preteso. Si intendeva soltanto arricchire durevolmente la loro vita; aiu-

tarli a intendere l'enorme e molteplice retaggio della più grande civiltà figurativa che, dagli egizi su su fino a Matisse, a Klee, a Soutine, a Morandi, la storia dell'uomo abbia coscientemente posseduto; aiutarli a intenderlo liberamente, senza prevenzioni, senza ingombri mentali. Ora, Antonello da Messina, Luca Signorelli, Lorenzo Lotto, Giambattista Moroni, Guido Reni, Evaristo Baschenis, Vittore Ghislandi, Giacomo Ceruti, sono parte vivente di quel retaggio; non appartennero a nessuna schiera organizzata, non danno ragione né agli astrattisti né ai neorealisti; furono tutti, in varia misura, uomini interi, non dimezzati; artisti grandi, artisti veri. L'arte contemporanea, se è grande (come, nelle sue migliori espressioni, crediamo fermamente che sia), non deve aver paura del loro confronto. Non dico che l'atteggiamento di Vittorini non sia umanamente comprensibile; ma non lo credo giusto. La sua pretesa che non si dovesse esporre Caravaggio, e nemmeno Giovanni Bellini, trasferita in termini letterari, suonerebbe un po' strana. Come si dicesse; non leggete più Boccaccio, o Shakespeare, o Flaubert, o Tolstoj, altrimenti non potrete più amare Joyce, o Kafka; o, magari, *'Uomini e no'*. Chiaro che la pretesa di vedere istituiti elevatissimi dazi doganali per proteggere l'arte contemporanea è uno dei modi più sospetti, più artificiosi, più assurdi che si possano trovare per difenderla: un atto, in definitiva, di poca fede. Pericoloso è esporre i cattivi pittori, non quelli grandi e veri. Diremo di più; se il pubblico saprà intendere davvero il 'bello ideale' di Guido Reni amerà molto meno quello di Hayez o di Funi; se saprà intendere davvero la 'realtà' di Fra Galgario non potrà più sopportare quella di Michetti. Vi parrebbe un risultato di poco conto? Sarebbe questa, anzi, la più solida piattaforma per una comprensione intelligente e profonda di Matisse, Braque, ecc. ecc. Tuttavia, giunti a questo punto, è un vecchio scrupolo didattico; è il ricordo delle personali fatiche durate nei licei e nelle università, nelle università popolari e nei circoli di cultura; nelle conferenze e nelle lezioni private; nella guida alle mostre e nei dibattiti pubblici; è questo ricordo che, nello stesso momento che ci induce a respingere i troppo facili sospetti di Vittorini e dei 'vittorinisti', ci fa anche augurare che l'orientamento generale delle mostre del '53 non debba farsi, per gli anni avvenire, sistematico e quasi 'pianificato'. Bene o male

che questo sia, la nostra civiltà è intessuta di interessi intricatissimi, complessi, che posson via via sentire come attuali i momenti più varî della grande arte passata. Se non accadranno cataclismi — Dio ci scampi — essa non potrà ridimenticare i suoi 'primitivi'. Ove anche si decretasse (che sicurezza, però, in certe affermazioni!) 'la fine dell'avanguardia' o del romanticismo, o dello spiritualismo, o che so io, le stesse suggestioni operanti in seno ai varî 'storicismi assoluti' non permetteranno una simile dimenticanza; la dimenticanza di cose durevoli finchè questa civiltà sia viva; e, am-

messo anche che la sua vita sia rallentata da troppa cultura, essa si presenterà almeno, d'altro canto, come qualche cosa di estremamente umano, comprensivo, multanime. Si rassegnino i partigiani dell'astrattismo e quelli del realismo socialista: la grande civiltà d'occidente ha sempre impegnato ogni sua grande opera di stile e di umanità ad un tempo. Son cose semplici, ma nessuno, meno che mai di questi tempi, dovrebbe scordarsene; quale che sia il corso che vorrà prendere l'arte del nostro tempo.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Come ormai è risaputo anche fuori di Roma, l'avvenimento monstre del trimestre è stato, dopo i grandi successi delle Carmelitane e dell'Amleto, quello delle Tre sorelle di Cechov inscenate da Luchino Visconti al Teatro Eliseo.

Sarà lecito ricordare le diffidenze e peggio con cui ancora trent'anni fa veniva accolto fra noi il teatro di Cechov, che interpreti non tanto adeguati quanto volenterosi proponevano al nostro pubblico senza persuaderlo? Non solo fra quel pubblico ma anche fra certa stampa, la sentenza prevalente era che si trattasse di pregevole, delicata letteratura: ma « roba da leggere, non da rappresentare ». Non eravamo in molti allora, a sostenere precisamente il contrario: e cioè che pochi testi al mondo come questi di Cechov, piuttosto scialbi e dispersi alla lettera, sono creati espressamente per quella integrazione scenica, da cui attendono la loro piena consistenza. Con Cechov si tratta d'atmosfera, di clima; ossia di qualcosa che perfino i russi, per quanto usi già da un secolo a una tecnica teatrale altrimenti decentrata che non questa di noi occidentali, stentaronno a realizzare sulla scena, finché non intervennero i miracoli del Teatro di Arte di Mosca. E russi furono i primi registi che finalmente indicarono la strada buona ai nostri attori: Dàncenko in persona a quelli della Compagnia Pavlova in una memorabile interpretazione del Giardino dei ciliegi, e poi Sharoff con la Compagnia Palmer in una buona esecuzione dello Zio Vania.

Quanto alle Tre sorelle, più d'un critico adesso ha ricordato che proprio esse furono il primo lavoro di Cechov messo adeguatamente in scena da un'artista italiana, la giovane e compianta Wanda Fabro, coi giovanissimi attori della seconda Compagnia dell'Accademia, allora guidata da Corrado Pavolini: la concentrazione di quello spettacolo, malgrado la esilità dei singoli interpreti, apparve così squisita, che il coro dell'ammirazione in tutte le città d'Italia, da Simoni a Savinio, da Alvaro a Barbetti, da Fabbri a Repaci, fu unanime. Ma s'intende facilmente che i mezzi, materiali e soprattutto umani, di cui ora ha disposto, nella Compagnia Stabile di Roma, Luchino Visconti, sono ben altri. Attori tutti di buona o d'eccellente classe; e il prodigio del regista è stato appunto qui, nel valersi delle loro individuali virtù, riducendole tuttavia in quadri d'un comune, raffinatissimo stile.

La nostalgia, diffusa oggi (fin troppo) fra il nostro pubblico, per le evocazioni fine-Ottocento, questa volta ha trovato di che compiacersi, non solo nel gusto delle scene e degli arredamenti e degli abbigliamenti e dei suggerimenti musicali, ma anche nell'avvertire la vanità d'una tale contemplazione, nella scoperta dell'eterna delusione d'una umanità che vive senza perchè: dramma non soltanto della provincia slava, ma d'un senso universale. Accanto alle tre sorelle, impersonate con arte sottile da Elena Da Venezia, da Rina Morelli e da Sarah Ferrati, il dramma delle creature che contrastano non tanto in veri dialoghi quanto nella

ossessione di monologhi sempre identici, e sempre incompresi dagli interlocutori, è stato rilevato nei viavai di Paolo Stoppa marito stralunato, di Rossella Falk moglie infida e altezzosa, del De Lullo e del Mastroianni nella tragica rivalità dei due giovani ufficiali, del Benassi nella sagoma del colonnello sentimentale e filosofo, del Tedeschi nel programmatico ottimismo del professore ginnasiale, del Ruffini nel disfatto balbettio del medico sbornione, dei coniugi Baghetti nell'umiltà dei vecchi servi: tutti coloriti con una gentilezza di patetico acquerello. La commedia, applaudita a Roma per una lunga serie di repliche, ha incontrato un successo anche maggiore a Milano.

Ma se Luchino Visconti ha trionfato rimostrando la vitalità teatrale di Cechov, che dire del furore con cui Vittorio Gassman attore, regista e traduttore, si è assunto a sua volta la dimostrazione d'un'altra vitalità, quella dell'irrapresentabile Seneca, e addirittura della più ostica fra le sue tragedie, il Tieste?

Con un gesto che taluni hanno interpretato come una sfida, Gassman subito dopo la prova generale della tragedia ha trascinato quasi a forza sul palcoscenico del Valle i più noti docenti delle Università italiane: e ne è seguita una pubblica disputa, che ha avuto echi in tutta Italia. Tema, Seneca perpetuo segno di contraddizione: riccone lodatore della povertà, maestro di virtù che ha per allievo Nerone, predicatore d'ascetismo che si diletta d'orrori, e soprattutto odiatore del teatro che, avendo scritto le sue tragedie non per la scena ma per la pagina, è poi idolatrato come un modello di poeta drammatico da tutti i drammaturghi della rinascita teatrale europea: gli umanisti in Italia, gli elisabettiani in Inghilterra, i tragici del gran secolo in Francia. La disputa si è polarizzata immediatamente fra latinisti ed ellenisti: concordi tutti nel riconoscere (almeno a sentirli) la passionalità che la bollente interpretazione di Gassman avrebbe rivelato dal testo del creduto moralista: ma i primi, convinti sostenitori della grandezza di Seneca, i secondi propensi invece a ridurne d'assai le proporzioni, nei confronti con la ben diversa, genuina, immensa vitalità della tragedia greca.

Per noi l'opera di Seneca, documento d'uno spirito insigne, che da eventi mostruosamente atroci muove ai più solenni e anche coraggiosi ammonimenti, attinge spesso i cieli della poesia; ma di rado arriva alla concitazione del dramma. Il campo prediletto di

Seneca è quello dell'effusione etica e lirica: per nove decimi, le sue cosiddette tragedie constano di monologhi, tirate, e cori che (come diciotto secoli più tardi quelli del Manzoni) non sono se non un semplice commento del poeta agli avvenimenti. Solo per eccezione i suoi eroi vengono posti a fronte, in conflitti più o meno violenti: e allora accade che la concisione con cui quei conflitti si esprimono arrivi a una vibrazione propriamente drammatica.

E' la concisione di cui ieri si è ricordato il nostro Alfieri; e che oggi Gassman ha saputo tradurre in scorci d'una mirabile (alle volte, addirittura eccessiva) densità. Un po' meno ci è piaciuto, in questa sede, Gassman regista: a nostro avviso troppo sedotto dalla tentazione di mettere materialmente in scena il museo degli orrori, mentre gli sarebbe convenuto contentarsi di puntare sulla parola. Sulla parola proposta con quell'intima, lirica intensità, in cui quando vuole egli sa esser maestro: laddove il suo Atreo ci è parso decisamente troppo propenso ai compiacimenti d'una sonora virtuosità. Il che poi è stato anche il carattere della dizione d'alcuni fra i suoi interlocutori: in sorprendente chiaroscuro con la bella pacatezza d'Annibale Ninchi come Tieste, e coi toni estremamente dimessi di Gianni Cavallieri come Cortigiano.

Notevole a ogni modo l'interesse, crescente sera per sera, con cui il pubblico è accorso all'eccezionale spettacolo. Non altrettanto è accaduto al Macbeth inscenato alle Arti dagli attori del Piccolo Teatro della Città di Roma, con regia d'Orazio Costa.

Vero è che di questa tragedia, per comune senso ritenuta fra le maggiori se non addirittura la massima nel teatro di tutti i tempi, a noi non è mai accaduto d'assistere a un'esecuzione che ci desse le emozioni provate alla sua lettura. E già lo scorso anno una confessione dello stesso genere abbiamo trovato nella cronaca d'un critico straniero, che notoriamente è anche un pensatore, Gabriel Marcel: anche lui deluso dalle rappresentazioni francesi del Macbeth. Noi, naturalmente, parliamo delle italiane: partendo da quella, che già indignò i nostri giovani anni, offerta in Roma in occasione solenne (il centenario della morte di Shakespeare) dal nostro più famoso attore del tempo. Non meno scolorita l'altra che, non molti anni fa, un altro grande attore, riunito per l'occasione con un'attrice insigne, propose al pubblico, ricorrendo alla

regia del citato Sharoff. Seguirono, recentemente, il Macbeth di Renzo Ricci, pieno d'impegno, ma soltanto d'impegno; e quello inscenato da Strehler al Piccolo Teatro di Milano: fra tutti, senza dubbio, il più alto di tono; ma mentiremmo se dicessimo d'avervi avvertito il fascino della grande poesia. Conclusione, la stessa che ci è parsa d'intravedere fra le parole del Marcel: si tratta d'una poesia troppo grande per concretarsi nella rappresentazione scenica? O la colpa è solo della difficoltà di trovarle interpreti adeguati?

Fatto sta che nemmeno l'ingegnosa, e diciamo pure geniale, regia di Orazio Costa, ci ha rimandato molto convinti dal nuovo esperimento. E' possibile che Antonio Crast, attore di cui sono note le perspicue virtù, non sia il più atto a impersonare un eroe come Macbeth, e che nella Lady Macbeth di Evi Maltagliati sia da lodare un indubbio decoro meglio che una vera e propria terribilità. Ma forse lo spettacolo, che il regista ha presentato valendosi del suo consueto, scheletrico palco a più ripiani, ha avuto il torto di calcare con troppa insistenza sulla parte fiabesca e demoniaca - streghe, Ecate, spettri, ecc.: la meno persuasiva per un pubblico moderno - anziché sul dramma intimo dei suoi protagonisti. Non che siano mancate, specie nei primi due atti - quelli della tentazione, e della consumazione del primo delitto - scene suggestive, a cui il pubblico ha risposto con partecipazione cordiale. Ma, negli atti successivi, le accortezze sceniche non sempre sono apparse sufficienti a intonare, e a svolgere, le grandi sinfonie notturne, del rimorso, dell'insonnia, del sonnambulismo, dell'immane terrore.

Di altri classici inscenati nello stesso trimestre - un assai povero Racconto d'inverno, offerto in troppo pallide spoglie dagli attori dell'Ateneo, guidati ancora una volta dallo Sharoff; un infelice Borghese gentiluomo tentato da Tatiana Pavlova nel rinnovato Teatro Manzoni senza nessuna adesione al formidabile testo; un Dal tuo al mio di Verga, affrontato con buona volontà dalla regia di Alfredo Zennaro nel minuscolo Teatro Pirandello - non hanno avuto gran fortuna. Assai meglio la ripresa di Knock da parte di Sergio Tòfano, protagonista sempre valido, nell'altro piccolo Teatro dei Satiri: dove però un successo autentico è stato riportato dallo stesso Tòfano con la sua ennesima incarnazione del magico Bonaventura, questa volta precettore a Corte

e applauditissimo dalla critica, se non da un gran concorso di pubblico, il Carlo Gozzi di Renato Simoni, riesumato da Baseggio, dopo l'insuccesso della Pavlova al Manzoni. E', se non la più bella, certo la più tipica commedia del Nostro: dove l'autore si è confessato intero, con le sue tenere nostalgie di veneto e le sue compiaciute erudizioni di teatrante, col suo affettuoso, goldoniano ripudio delle irrigidite maschere, e col suo proprio ottocentesco amore d'un'arte fra naturalista e crepuscolare.

Spettacoli d'ordinaria amministrazione quelli di Vivi Gioi e Luigi Cimara, applauditi al Quirino in Eduardo e Carolina di Randone e Marceau, e specie nella Ragazza da portare in collo (Miranda) di Peter Blackmore, tradotto da Paola Ojetti e spiritosamente inscenato da Sandro Brissoni; di Elsa Merlini con Amici per la pelle (Ami-Ami) di Barillet e Grédy; di Renzo Ricci ed Eva Magni col gustatissimo Letto matrimoniale di Jan de Hartog.

E le novità italiane? La cronaca ha registrato l'esito modesto di Marta la madre, in cui il nostro Mario Federici ha insistito sul suo prediletto motivo del dramma dei reduci. Un cordiale, vivo successo ha invece ottenuto Tre quarti di luna, d'un giovine teatrante fino ad oggi conosciuto soprattutto come traduttore, riduttore e regista, Luigi Squarzina (quegli stesso di cui abbiamo già citato la nuova, eccellente versione dell'Amleto di Gassman). Egli ha proposto con indubbia finezza, e palese vigoria, un tema in cui ha precorso un motivo oggi divenuto di sciagurata attualità: l'incomprensione fra l'adolescenza studiosa, e i suoi maestri. Mirabilmente interpretata al Valle da Vittorio Gassman, da Anna Proclemer e dai loro compagni, la commedia ha suscitato qualche riserva sul suo stile, a tratti un po' troppo immaginoso, e sulle incertezze della conclusione in cui sbocca: il che non ha però vietato alla critica anche più difficile il riconoscimento d'un autore singolarmente dotato.

Concluderemo la rassegna notando il felicissimo ritorno dei Gobbi in quello Studio Eleonora Duse, donde l'anno scorso mossero alla conquista di Roma e di tutta Italia: il loro Secondo Carnet de notes è apparso non meno vivo e frizzante del primo. Noi diremmo che è ancora più intelligente: buon segno dei tempi.

SILVIO D'AMICO

LA MUSICA

Chi segua la vita dei nostri teatri lirici sa come i malinconici effetti della *routine* agiscano oggi anche nel settore delle novità assolute. La questione del prestigio ed altre più direttamente connesse alle sovvenzioni statali, consiglia a quei costosissimi organismi di far posto nei propri programmi a un certo numero di prime esecuzioni. Con la conseguenza che la richiesta precede l'offerta e che, comunque, specie per i compositori più noti, il varo delle novità richiede assai meno sudore e stenti di quanto ne costasse fino a una ventina d'anni fa. Ma sta scritto che quel che si guadagna da una parte si ripaghi dall'altra specie quando nelle cose dell'arte s'insinua l'automatismo burocratico. E il prezzo di quelle facilitazioni nel cammino che conduce una partitura dal tavolo dell'autore alla ribalta è la reazione d'inerzia, d'anno in anno sempre più evidente nella critica come nel pubblico.

Le prime vanno mutando in fatti d'ordinaria amministrazione; s'affacciano, dispiono e rientrano nel silenzio con probabilità sempre più scarse di esercitare un qualche richiamo non foss'altro di curiosità.

Ora di fronte a un tale stato di cose riesce meno singolare l'ultima trovata degli organizzatori. I quali sembrano decisi a cercare d'arieggiare il repertorio oltre che nelle riserve dell'inesauribile Ottocento, spigolando qua e là nella malfamatissima produzione del nostro secolo, le bandite d'avanguardia inchuse.

La figura del pioniere è stata assunta su questa via dal « San Carlo » di Napoli. Forte del suo passato recente, con le riprese del *Wozzeck*, del *Castello del principe Barbablù* e di *Padmavati* di Roussel, l'intraprendente teatro ha prescelto quest'anno il capitolo delle « seconde assolute » che ha iniziato gettandosi a capofitto nella polemica con *Von Heute auf Morgen* (Dall'oggi al domani) di Arnold Schoenberg.

L'opera, rappresentata solo a Francoforte nel 1930 e diffusa per radio sempre un'unica volta dalle emittenti berlinesi pochi mesi più tardi, ha il titolo storico di primo saggio teatrale rigorosamente dodecafonico. Titolo che, una volta uditala, è anche l'unico che le resti. La vacuità trasuda da tutt'i pori di questo atto unico e in tale misura da significarsi come la morale del lavoro, altrimenti indecifrabile. Comica è la qualifica

cui pretende. E sul palcoscenico la pretesa s'appoggia a una vicenda coniugale dei tempi nostri, tanto banale e pigramente narrata da non potersi prendere che come satira. Ma la satira è spinta a una misura radicale. Investe e svuota la storia rappresentata sulla scena quanto le forme operistiche attinte dalla tradizione e messe in mostra come a una fiera della vanità. Nè la musica è risparmiata, almeno per le funzioni che solitamente le competono in teatro. La veste sonora di *Von Heute auf Morgen* ha la sottigliezza di fattura e l'accuratezza di trama di una musica da camera. E in tale nitore di timbri ed eleganza di articolazioni ci pare d'afferrare l'unica parvenza di gioco concessa all'apprezzamento auditivo. Ma poichè le idee e il loro svolgersi e connettersi rientrano nelle più astratte speculazioni foniche di Schoenberg, anche quella parvenza va presto dispersa. Scena e musica si elidono fra loro, mutualmente estranee quanto agli occhi del compositore che bada a scegliere e disporre le note secondo le norme del suo impegno teorico. E il tutto si volge a un ostentato non senso che nulla salva se non lo sprezzante « io » di Schoenberg, opportunamente descritto dal fedelissimo René Leibowitz, nelle maglie di una crisi di scettica amarezza al momento della creazione dell'opera.

Cantata in tedesco e diretta da Hermann Scherchen, l'edizione napoletana contò anche sulla regia di Willi Reich, la cui presenza conferì l'ultimo tocco d'attendibilità interpretativa all'esecuzione. Difatti, per quanto nuovo ad esperienze del genere, egli, critico fra i più ferrati in materia dodecafonica, portava anche il contributo di una conoscenza diretta dei maestri e dell'ambiente che impressero questa nuova svolta alla musica contemporanea. Orbene a favore del significato che abbiamo dato all'opera c'è la spregiudicata innovazione che Reich si è permesso d'introdurre nello spettacolo. Trovandosi sotto mano una cantante di mezzi fisici non comuni, l'ha fatta mutar d'abito in cospetto degli ammirati spettatori con la tecnica e la frequenza di una pochade di Hennequin e Weber. E non è detto che ciò non abbia notevolmente influito sul contegno, in verità irreprensibile, con cui il pubblico ha ricevuto l'opera.

Al saggio di laboratorio di Schoenberg è seguito circa un mese dopo e sempre al San Carlo *Il Giocatore*, opera in 3 atti di Sergio Prokofief (recentemente scomparso, grave perdita per la musica moderna) di sedici anni più anziana del lavoro precedente, ma con una carriera esattamente consimile per aver conosciuto le scene solo a Bruxelles nel 1929. Al che s'arresta tutto il rapporto fra i due.

Il Prokofief del *Giocatore* è lo stesso compositore in date e in stile della *Suite Scita* e dei due primi Concerti per pianoforte: l'esordiente che irruppe nella musica russa a breve distanza da Stravinskij e con una prepotenza non molto dissimile. La violenza con cui s'applicò a rendere in musica il racconto di Dostojeskij sembra anzi fosse sì estrema che quando si riaccostò alla partitura nel 1926 ritenne utile di purgarla di quel che, a suo dire, « assordava con accordi spaventevoli » e appesantiva senza ragione le parti vocali. Ma questa purificazione a posteriori non dovrebbe esser stata che positiva, eliminando l'eccessivo e anche il maldestro, non snaturando i valori originari, dato il tanto di violenza e di estrosità che scaldava tutt'ora la creazione e che oggi acquista valore di stile e di determinante delle richieste del dramma.

Il fine estetico di Prokofief è evidente anche se non si voglia ricordare il programma operistico ch'egli si dette ufficialmente quando componeva il *Giocatore*. Egli mirò a un teatro d'azione, aggiornando, nel senso di un movimento che riproducesse il ritmo della « vita d'oggi », gl'intenti dei riformatori russi dell'800. Tanto per intenderci, di Dargomiskij del *Convitato di pietra* e del primissimo Musorgskij del *Matrimonio*, i quali propugnarono un realismo musicale assai diverso, occorre aggiungere, dal realismo socialista degli odierni compositori sovietici e che Prokofief, anche una volta incamerato fra essi, non pare abbia saputo assumere con sufficiente disciplinatezza.

Comunque, allora come oggi, la sua insofferente natura finisce per far saltare i principi impostisi da se stesso o da altri. O almeno per ridurli al suo dosso, così come avviene di certi individui che son buoni in pochi giorni a imporre il proprio corpo anche agli abiti di taglio più severo. Parte per incarnare in suoni i personaggi dostojeskjani e vi scivola fra mezzo e cresce irresistibilmente fra essi là dove lo portano le simpatie e le inclinazioni fantastiche. Affida

alla Nonna, a scapito di quel che essa è nel racconto, la pagina più lirica della partitura, ma elegge a suo beniamino il Generale, potendo sbizzarrire con lui il suo naturale spirito buffonesco. Finchè, nella scena del Casinò manifesta quel che forse lo spinse a musicare il *Giocatore*; la possibilità cioè di scaricare in una stretta sempre più ossessiva, in una sorta di spirale che catalizza gli spiriti musicali, prevalentemente ritmici, di questa vicenda sonora, la forza vitale che è la più genuina ricchezza della sua vena. L'opera difatti, che era stata fino allora un seguito d'immagini disperse, anche se geniali, va a fuoco a quel punto come un obbiettivo che ha trovato la sua giusta angolazione. E se non vi riscatta tutte le sue zone opache ha di che restare nella memoria con lo spicco di un'autenticità espressiva non frequente nell'operismo del Novecento.

Come s'usa dire, non c'è due senza tre. E a questa combinazione di proverbio e di cabala il cartellone del S. Carlo ha voluto attenersi promettendo per la primavera il *Simon Bolivar* di Milhaud che, salvo errore, s'è arrestato anch'esso alla prima parigina del 1950. Ma trattandosi di cosa a venire, converrà piuttosto di portarci a Roma dove col ritorno del *Macbeth* di Bloch si è seguito da vicino l'esempio napoletano. Il mediocre interesse del cartellone ordinato dal Teatro dell'Opera ha servito ad accentuare l'attesa per il lavoro del maestro svizzero; attesa cui già contribuivano diversi fattori, dalla fama del compositore alla sorte contraddittoria incontrata da questa sua unica opera. Di contro al mezzo successo ottenuto a Parigi nel 1910, stavano gli elogi dei primi ammiratori del musicista che crebbero ancora di numero al collaudo di Napoli nel 1938, quando le disposizioni razziali parvero interrompere una rivendicazione in atto.

Ma' alla resa dei conti, sarebbe difficile affermare che l'attesa sia stata compiutamente soddisfatta. Nonostante certe accese celebrazioni apparse sulla stampa romana, il cui incenso non celava un bel carico d'animosità verso quel che attualmente si scrive con gli altri linguaggi e secondo altre poetiche, l'opera ha valori più relativi che assoluti. Tappa importante nella storia del suo autore e connessa al tempo che la vide nascere, ma senza raggiungere una validità propria. Gli anni 1904-09 in cui il compositore giovanissimo la portò a termine sono gli stessi di quando, già avvertendo la crisi nel teatro musicale, si credette a un vizio di forma an-

zichè di sostanza. E, intonato il miserere all'opera, si esaltò il dramma musicale: il nuovo idolo cui *Macbeth* presta tutti gli onori. Il giovane Bloch accettò scrupolosamente il dogma della parola che si fa musica, s'attenne fedelmente ai miti dell'espressivismo romantico che nella sua ultima curva sostituisce la prosa alla poesia, la verosimiglianza del recitativo continuo all'assurdo vero delle effusioni di canto. Ma non s'accorse come il cammino inverso della musica che si fa parola sia pur sempre anche in quel nuovo teatro il segreto delle sue conquiste. Con il risultato di deludere i suoi stessi fini. Volendo illuminare il nodo essenziale della tragedia shakespeariana nella sciagurata umanità dell'usurpatore e della sua donna, egli resta a poco più di una proiezione esteriore. Si era prefisso una musica aperta direttamente sulle passioni e non dà loro che un accompagnamento, abile nella tecnica e nobile nel gusto, ma anche largamente monotono ed esornativo. Donde la saggezza della risoluzione di Bloch di trarsi dall'*impasse* teatrale per trovare altrove, nel

sinfonismo e nella musica strumentale, il campo dei suoi veri drammi.

Per coloro che vogliono condurre tutto ad un'esplicita conclusione si dovrà dunque dedurre da questa cronaca che anche la strada delle riprese novecentesche non offre migliori risorse di quelle abitualmente battute? Sarebbe un'errata interpretazione. Vero è che con l'andazzo odierno per cui il fatto che uno spettacolo susciti interesse in un teatro è buon argomento per chiudergli le porte degli altri, qualunque avvenimento ha la sorte di un sasso lanciato in uno stagno. Ma vero è pure che le opere delle quali si è parlato lo stagno lo hanno almeno mosso. Nè manca un argomento di difesa anche per chi li ami d'ordine più elevato. Visto difatti che le nostre opere vivono da musei (e magari s'organizzassero effettivamente come tali) dovrebbe ormai essere l'ora di dedicare una parte delle loro mostre alle retrospettive contemporanee. Il secolo ha compiuto cinquant'anni e non li nasconde.

EMILIA ZANETTI

DISCHI

In questi ultimi anni il disco è venuto acquistando un'importanza che solo pochi « pionieri » del mondo della cultura musicale avevano previsto prima della seconda guerra mondiale. Grazie ad alcune conquiste tecniche che gli hanno permesso di superare gli ostacoli oggettivi più forti che si frapponevano alla sua diffusione, la « lunga durata » (che consente un ascolto ininterrotto di musica per circa 25 minuti) e l'« alta fedeltà » (che permette la riproduzione della partitura musicale quasi nella sua totale integrità timbrica e sonora e comunque senza alterazioni di rapporti), il disco è ormai in grado di soddisfare a tutte quelle esigenze culturali che sole ne possono giustificare l'esistenza come fenomeno duraturo e capace di influire sul costume. Il disco deve rispondere a due obiettivi: assicurare la massima diffusione possibile dell'opera d'arte tra i « non tecnici » e dare agli uomini della musica la possibilità pratica ed immediata di un controllo sonoro delle partiture, cui è insufficiente la semplice lettura, nonchè quella di adire con

facilità musiche rarissime o assai difficili a trovare.

E' evidente che da questa concezione « strumentale » del disco (che è l'unica possibile, perchè si tratta di un mezzo tecnico che non può assurgere a fine di sè stesso, così come qualsiasi macchina industriale non può avere altro fine che il prodotto) nasce per chi lo produce un'altissima responsabilità, quella di immettere sul mercato un prodotto perfetto non solo tecnicamente, bensì anche artisticamente: occorre che l'interpretazione consegnata all'incisione sia la più ortodossa nello stile e la più rispettosa nella riproduzione dell'originale, così come li volle e li concepì l'autore; occorre altresì che l'immissione della nuova produzione sul mercato provveda a colmare le lacune esistenti e non a riempirlo di doppioni che non hanno altra ragione che la più gretta concorrenza commerciale.

E' tenendo presenti questi principi fondamentali che apriamo questa nuova rubrica con la segnalazione di una serie di incisioni

vivaldiane, che vengono a colmare delle lacune assai sentite del repertorio attuale. Fra tutte spicca l'edizione completa dei dodici concerti dell'op. 3, detta *L'Estro Armonico*, che Antonio Vivaldi scrisse intorno al 1712 (1). Essa è stata curata da un musicologo della fama e della serietà di Herman Adler sulla base di una copia in microfilm dell'edizione originale di Estienne Roger, che per primo la pubblicò ad Amsterdam. Assistito da un mirabile complesso di solisti (l'Orchestra Pro Musica di Stoccarda, diretta da Rolf Reinhardt), l'Adler ha restituito agli studiosi e rivelato a tutti gli altri la mirabile varietà e vivacità del linguaggio vivaldiano, così spesso frainteso e tradito dalle rielaborazioni: basta rifarsi all'esempio più famoso, il *Concerto n. 11 in re minore* per due violini e violoncello, che ha perso la rigida pesantezza cui l'aveva ridotto un moderno trascrittore (la cui edizione era da tutti finora seguita) accentuandone la contrapposizione concertino-concerto grosso ed ampliandone l'organico orchestrale, per riacquistare quella « dinamica più agile e sottile » che il Mila contrappone come propria di Vivaldi al cosiddetto « stile a terrazze » del barocco strumentale, dalla rigida contrapposizione di blocchi di sonorità. Abbiamo preso come esempio il *Concerto in re minore*, perchè su di esso tutti gli storici sono concordi come il più libero e vario nella forma, per via di quel primo movimento tripartito (*allegro-adagio-allegro*) che non si può far rientrare in nessuno schema. Ma la « rivelazione » della più grande libertà di idee e di costruzione, il continuo adeguare della forma alla ispirazione, il mirabile equilibrio in cui il discorso musicale si vien via via componendo, la ferrea unità strutturale che lega i vari movimenti tra loro e pur non li impaccia, ma anzi lascia corso al libero fluire delle idee secondo una logica tutta intima, che nulla concede all'esteriore e al preordinato, tutto questo ritroviamo anche negli altri undici *Concerti*: e di fronte a questa continuità stilistica ed unità concettuale ci sarebbe piaciuto che lo stesso Adler avesse lasciato un po' da parte, nelle ben fatte note illustrative stampate sull'album che racchiude questi tre dischi, tante precisazioni e ricerche su *concerto grosso* e il *concerto solista*, sul *concerto da chiesa* e il *concerto da camera*, o addirittura su certi dati strutturali esterni, come quello che i 12 concerti possono esser divisi in quattro gruppi di tre, dalla successione costante

(negli strumenti solisti) quattro violini, due violini, violino solo, o l'altra, più sottile ma ancor meno determinante, che il secondo e il penultimo concerto sono entrambi per due violini e violoncello. Non è da credere che *L'Estro Armonico* di Vivaldi non possa vivere se non nella sua unità: non siamo di fronte alle *Images* di Debussy, connesse da sottili ma indissolubili nodi, ma ad un'opera del genere dei *Concerti grossi* op. 6 di Haendel e dei *Concerti brandenburghesi* di Bach, legata nelle sue parti da una concreta e visibile affinità stilistica e fors'anche ispirativa, almeno nel suo impianto, che da un'esecuzione unitaria può ricevere un'indubbia maggior luce, ma in cui non si possono sottintendere — per la stessa pratica dei tempi — così sottili richiami e corrispondenze, se non in senso del tutto esteriore.

Questo *Estro Armonico* è dunque un esempio di quella che dovrebbe essere l'editoria discografica: al rispetto assoluto della lettera dell'originale si accompagna una esecuzione libera e fantastica nello svolgersi delle linee ma nello stesso tempo rigorosa nel ritmo e logica nel concatenarsi del discorso, ispirata a una visione unitaria ed architettonica, capace di rendere lo stile vivaldiano in tutta la sua pienezza. Dello stesso livello interpretativo sono i concerti detti delle *Quattro Stagioni* (i primi quattro dell'op. 8, che il Pincherle assegna al 1725), incisi da un'altra Orchestra di Stoccarda, quella da camera diretta da Karl Münchinger (2), purissima per suono e per stile e in cui ritroviamo lo stesso primo violino, Reinhold Barchet, qui come nell'op. 3 così fuso nell'insieme, così naturale nelle sue uscite solistiche, da farci pensare a lui quasi come al simbolo unitario delle qualità espressive dei complessi di cui è *leader*.

Accanto all'*Estro Armonico*, sullo stesso piano per importanza culturale, si pone anche l'incisione completa dei dodici concerti per violino principale ed archi dell'op. 9, intitolata *La Cetra* e datata 1728 nella dedica manoscritta conservata alla Biblioteca Nazionale di Vienna (3): è questa una delle opere più mosse e vivaci di Vivaldi, in cui la struttura tripartita del concerto solistico si risolve completamente nell'unitario fluire

(1) 3 dischi microscolco a 33 1/2 giri (Vox, PL 7420).

(2) 1 disco microscolco a 33 1/2 giri (Decca, LXT 2600).

(3) 2 dischi microscolco a 33 1/2 giri (Concert Hall, CHS 1134).

di un discorso tutto mobilità e sorprese, ricco di svolte e di scoperte. Richiede pertanto una costante e vigile attenzione agli interpreti, chiamati non solo — specie per il primo violino — a risolvere con la massima naturalezza problemi di alto virtuosismo, ma anche a seguire lo snodarsi delle linee in tutta la loro agilità senza per questo frammentarne la compattezza strutturale. Il violinista americano Louis Kaufman, nell'assumersi, secondo la pratica dell'epoca vivaldiana, il difficile compito di solista direttore, ha appunto badato ad assicurare all'esecuzione soprattutto questa unità, trascurando di conseguenza una più attenta

cura dei particolari. A questa impressione di sommarietà si aggiunge un certo tono acido degli archi, specie negli acuti, che pone l'incisione della *Cetra*, dovuta al complesso dell'Orchestra Nazionale di Parigi, a un livello inferiore nei confronti delle altre due effettuate a Stoccarda: anche se il rispetto dello stile vivaldiano è innegabile, non ci si può nascondere che ci troviamo di fronte a minori capacità di penetrazione e di approfondimento. Il che non toglie che il servizio reso alla cultura musicale sia, anche in questo caso, notevole.

CARLO MARINELLI

CINEMA - TELEVISIONE

Ho sentito dire che, soltanto a Milano, sian stati venduti, in questi ultimi tempi, quattordicimila apparecchi televisivi. In quattordicimila, dunque, fra case e locali pubblici di Lombardia, esiste ormai un nuovo genere di, se non propriamente spettacolo, svago serale, molto simile al cinema, ma che cinema non è. Pressappoco tutti sanno in che consiste, e come lo strumento del nuovo diletto si configuri in una illustre cassa di legno pregiato dove allo specchio indicativo di una comune radio si è sostituito un piccolo lago di grigia opaca nebbia che s'accende, al vostro comando, di immagini in bianco e nero alquanto fioche, zebbrate e parlanti. Da principio, la sorpresa della novità prevale a qualunque altro interesse e giudizio, voi vi trovate insomma nello stadio rudimentale del primo sperimentatore della lanterna magica, del cinema, della radio, soggiogato dalla fluidità del mezzo meccanico, e senza riserve per quanto esso vi offre. Ne segue, in un individuo riflessivo, una specie di allarme. Alla compagnia di voci e suoni, nella nostra casa, e magari al nostro capezzale, siamo tanto avvezzi da avvertirne, in certi casi, la mancanza come del rubinetto dell'acqua. Cosa accadrà quando ci troveremo alla mano questa forma, sia pur condizionata, di un vero spettacolo? Già riesce difficile alzarsi dalla poltrona quando, al cinema, il film non piace. Non è assurdo immaginare che ancor più difficile sarà girar la chiavetta

e interrompere il flusso di una vicenda racchiusa fra le pareti domestiche e a cui abbiamo, in un certo senso, un diritto incontrollato. Questa è un po' la storia di chi non scarta l'abito vecchio perchè ci è stato dentro, e l'abito è così diventato due volte suo, consacrato dalle doppie ragioni dell'acquisto e dell'uso: una storia non tanto rara quanto possa sembrare. Sapremo noi rifiutare quel che è nostro per un giudizio estetico e, insomma, morale? O non lo subiremo, scontenti, ma torpidi e, alla fine, assuefatti? Così stanno facendo, sembra, milioni di americani. Pensate, l'occhio magico davanti al naso, il bicchierino a portata di mano, ognuno vede come un uomo così sistemato non penserà tanto facilmente ad aprire un libro, sia pure per addormentarsi.

Tutto questo si dice, naturalmente, a titolo di riflessione sul costume e per la premura sospettosa che ognuno di noi nutre per gli interessi della cultura: a cui purtroppo sembrano nuocere, almeno sull'inizio, tutte le forme di meccanico progresso, per quel tanto di gioco magico che è in ciascuna di esse. Cinema, cinema parlato, technicolor, furono, in principio, altrettante insidie contro il teatro, contro la pagina scritta, e soprattutto contro il raccoglimento e lo sforzo mentale, necessari contributi dello spettatore alle convenzioni dello spettacolo.

Ma la storia non si ferma anche quando è pericolosa, ed è facile prevedere che la televisione seguirà a svilupparsi, a crescere

prodigiosamente, sicchè le nostre attuali difidenze non risulteranno che come testimonianza di quel povero tempo che ancora si andava al teatro e al cinema in locali pubblici, e sembrava di essere più impegnati al giudizio per il solo fatto di uscire di casa e di formare una platea. Sorgerà una trattatistica televisiva, colle sue regole, le sue scoperte, le sue rigidzze e concessioni, mentre teorici e storici sentenzieranno, come oggi i cineasti ortodossi, se un'opera è « televisiva » o no. L'arte, la poesia, cercheranno d'insinuarsi come potranno in questo nuovo mezzo di espressione, mascherandosi, o coraggiosamente reclamando i loro diritti al rispetto di una tradizione illustre. In quel tempo gli apparecchi televisivi saranno alla portata di tutti e le sale di pubbliche proiezioni, antiquate e sdotte perchè non più redditizie, saranno frequentate, come oggi certi ottocenteschi stabilimenti di bagni pubblici, da povera gente o da viaggiatori mediocri. Allora, gli odierni privilegiati possessori di apparecchi avranno trovato un più raro giocattolo meccanico da godere, mentre non è escluso che qualcuno di loro comanderà una crociata per il teatro vero, con quinte, sipario, scenari dipinti e polli di cartone. Protesteranno gli eruditi e i conoscitori che l'impresa è assurda, che è impossibile oggi risuscitare una forma di spettacolo ormai avulsa dal costume, priva dei mille fattori e del clima che la giustificavano. Fioriranno discussioni più o meno originali e gl'impacciati attori ritorneranno con sollievo ai teatri della televisione.

Resta da indovinare se davvero gli artisti riusciranno a salvare, nei nuovi spettacoli quotidianamente sciorinati per i continenti, la faccia della poesia; se sapranno creare per il nuovo mezzo, un nuovo genere, una nuova rappresentazione della vita; se dalla mescolanza di tanti elementi disparati e soprattutto dalla scrittura lampeggiante di un nuovo taglio di cronaca visiva, nasceranno possibilità di grandi opere. La nostra ragionata immaginazione ci farebbe rispondere senz'altro di sì. A meno che non prevalga, in noi, il sospetto che certi mali della nostra età non siano, anche in futuro, irreparabili e il nuovo strumento non debba ancora e sempre obbedire al luogo comune del « gusto del pubblico »: in realtà, accusa subdola a chi non può difendersi, pretesto di pochi scansafatiche per trarne senza danno la causa della cultura e dello spirito.

* * *

E adesso che tutti hanno detto la loro su *Limelight*, e il film si è ormai avviato alla sua vita vera, quella che lo tratterrà per mesi nei cinema secondari e di terz'ordine, a delizia di spettatori integrali, siamo tutti d'accordo che, bene o men bene che se ne sia pensato, quest'opera, più scritta che filmata, chiude, non soltanto per il cinema, un periodo storicamente definito e concluso. Il mimo estemporaneo ed eterno che nacque Charlot e muore Calvero, ha raggiunto la sua catarsi e finisce in bellezza. Questa parabola è così persuasiva e gloriosa da riscattare, almeno come oggetto di riflessione alla nostra memoria, tutti i fenomeni che ne accompagnarono la fioritura: films e personaggi che, trenta e venti anni fa, si alternavano, sui cartelloni, agli sketches e al nome di Chaplin. Erano titoli largamente diffusi, familiari, e nomi famosi, effimeri quanto scherniti, di pochi uomini, di molte donne. Il costume divorava questi eroi e li offriva all'appetito di tutti.

Oggi il cinema ha i suoi teorici, i suoi storici, i suoi studiosi, fra poco avrà, come ogni altra disciplina filologica, le sue cattedre universitarie. Prender visione dell'ultimo film, americano e continentale, è, per molti, un'operazione di cultura, non un semplice diletto: e si va al cinema come si andrebbe al più impegnato spettacolo di prosa, al più severo concerto. Un tempo, diciamo dal '20 al '30 e sino al '35, ci si vergognava un pochino di prender gusto a questo genere di evasione: che, appunto, si raccomandava quasi totalmente alla persona dell'attrice e dell'attore celebre, trascurando il nome del regista. Erano i films di Mary Pickford, di Gloria Swanson, della Garbo, o quelli, meno avventati di Lilian Gish, di Janet Gaynor e simili: nomi che se appartengono a gente ancor viva e vitale, hanno già assunto, per la fame d'inventariare che affligge il nostro tempo impaziente, l'aspetto vecchiotto di certe caricature ottocentesche di circa cento anni fa. Esempio calzante di tali frettolose sistemazioni può considerarsi quel *Sunset Boulevard* che a molti parve una spiritosa trovata, ad altri uno scherzo funebre: e non era che immatura rievocazione di miti non ancora consumati: nè cronaca, nè storia.

Insomma, ci fosse consentito un consiglio, un desiderio, ne profitteremmo per suggerire che si aspetti, che si prenda tempo prima di decidere che certe cose vanno al robi-

vecchi. Chaplin ha dimostrato di essere un poeta e può benissimo assumersi di commemorare il proprio personaggio e il proprio tempo; alla sua opera, fra cinquanta anni, lo storico potrà affidarsi con sicurezza, come a un testo. Ma le altre « persone » del vecchio film non fanno blocco, allo stesso modo, col temperamento di un artista eccezionale che inventa scrive dirige interpreta: al contrario esse furono legate e come scoperte di fronte all'assalto indiscreto del film di consumo, quello che la miopia dell'Eterno produttore giudicava adatto al pubblico del tale anno, della tale stagione. Così, il privilegio, nuovo per l'attore, di lasciar visibile traccia di sé e del proprio lavoro, si tramutò in maligna congiuntura e lo ridusse soggetto ai peggiori errori del suo tempo, quelli che su una ribalta più caduca, ma più libera, avrebbe forse personalmente superato.

Per queste ragioni sarebbe ingiusto e anche improvido estendere il tragicomico di *Sunset Boulevard* alla memoria di volti che, assoldati ai fini di un gusto deterioro, lo scavalcarono per virtù propria, rimanendo, in certo modo, intatti segnapoli. Chi pretendesse, per un esempio, forzare sul facile registro della matadora e della vamp per ricostruire il significato e la funzione della fortuna di Greta Garbo, nel film internazionale, commetterebbe uno sbaglio grossolano. A questo « personaggio » è infatti avvenuto il contrario di quel che si potrebbe credere, giacché, prevalentemente sfruttato in drammi orripilanti, la sua popolarità fu contrastatissima, anzi spesso dileggiata. Sol-

tanto oggi, almeno nei vecchi films che è concesso rivedere, pare che la sua immagine e i suoi mezzi espressivi si liberino dal caduco della moda che li soffocava agli occhi dei contemporanei. Quel che si dice di lei, vale per una quantità di « maschere » più che dimenticate, oblierate (chi rammenta, per esempio, il Charles Ray de *La fanciulla che amai*, proprio da quelli che per il loro puntuale zelo di teorici, avrebbero l'obbligo di tenerne conto.

Ci si potrebbe obiettare che una istanza simile suona ben strana in giorni che il neo realismo comanda ai registi ansiosi del loro buon nome, di raccattare i loro interpreti per le strade, e guai se hanno recitato, magari al teatrino della parrocchia. Ma noi crediamo che l'intelligenza non sia poi così rara mercanzia e che i più acuti cineasti abbiano ormai a noia, come del resto i narratori coscienziosi e vocati, formule e discussioni sul realismo o neo realismo, una novità vecchia quanto il mondo. Il giorno che si decideranno a dichiararlo, smetteranno di obbedire alle leggi della « cronaca permanente » e si convinceranno che l'attore, se non è un gigione, può essere più vero operaio e più vera lavandaia di un operaio e di una lavandaia sul serio: come, in arte, si è sempre veduto.

Ragione per cui: forza, nei cineclub, cogli spettacoli retrospettivi, se pure le cineteche sono in grado di rifornirli. Anche per i semplici dilettanti, a come il cinema attuale è ridotto, vedrete che non ci sarà nulla da perdere.

ANNA BANTI

L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

Un signore si è rivolto a me per sapere se potrebbe risolvere la sua imbarazzante situazione economica vendendo un gruppo di libri, dei quali mi elenca i titoli.

A parte il fatto che, in questa rassegna, per troppo ovvie ragioni, non posso dare consigli di tal genere, mi preme di rassicurare l'interessato che non vi è assolutamente nulla di umiliante, tanto nella sua transitoria situazione, quanto nel suo diviso proposito di vender libri per risolverla.

Pensi che anche un papa, prima di esserlo, naturalmente, fu indotto a vendere

un libro per sollevare le sue tristi condizioni economiche. Fu un uomo celebre, Pietro di Giuliano, noto nella storia della cultura col nome di Pietro Ispano, medico, professore nello studio senese dal 1247 a 1252, cantato da Dante nel Paradiso:

Ugo da San Vittore è qui con elli
e Pietro Mangiadore e Pietro Ispano
lo qual già luce in dodici libelli;

famoso, dunque, per quei dodici libri delle Summulae Logicales, che fecero testo per parecchi secoli.

Proprio negli anni senesi, costretto dal bisogno, vendette una sua Bibbia a frà Bernardino, priore del Monastero della Selva, per la modesta cifra di sette lire di denari minuti.

Più tardi, nel 1276, fu eletto papa col nome di Giovanni XXI.

Lei, caro signore, probabilmente non diventerà mai papa; ma segua un mio consiglio: prenda la vita allegramente e con serenità, come io faccio con la bibliofilia.

Da altro lettore vengono richieste notizie sull'edizione veneziana delle commedie di Terenzio, pubblicate, nel 1582, a cura di Marcantonio Muret.

Il Muret, nato nel 1526, nel paese presso Limoges che gli diede il nome, insegnava a Parigi, intorno al 1552, quando gli fu affibbiata una taccia ignominiosa, che lo condusse in carcere. Liberato per l'intervento di amici, nel 1554 fu, sotto la stessa accusa, condannato al rogo, quale sodomita ed eretico; ma, avvertito in tempo, fuggì verso l'Italia, dove si ammalò gravemente.

*Il medico, cui si era rivolto, preoccupato del caso, chiamò un collega a consulto e, insieme, decisero di sperimentare sul paziente, che ritenevano un vagabondo ignorante, un intervento pericoloso e mai tentato. E lo dissero in latino, sicuri di non essere capiti: *Faciamus periculum in anima vili; ma il Muret capì e il latino e l'antifona e, raccolte le residue forze, riuscì a raggiungere Venezia.**

Qui conobbe Paolo Manuzio, figlio di Aldo, e presso di lui trovò lavoro. Nel 1555 uscirono, infatti, parecchie opere a cura del Muret e, fra queste, la prima del Terenzio. Negli anni seguenti lo stesso Manuzio, e altri ancora, ristamparono parecchie volte le Commedie, le cui edizioni sono, pertanto, comuni, come quella citata.

Un'altra richiesta di notizie riguarda la traduzione dell'Eneide in dialetto napoletano.

Fu pubblicata col seguente titolo: L'Eneide di Virgilio Marone, trasportata in ottava rima napoletana dal signor Giancola Sitillo, dedicata all'Illustriss.mi ed. Eccellentiss.mi Signori Eletti della Nobiltà e Popolo di questa fedelissima di Napoli, con l'aggiun-

ta all'ultimo di un catalogo, in cui si spiegano alcune voci, e motti napoletani, per maggior facilità di chi legge. Abbellita con nobilissime figure intagliate in rame. In Napoli, M.DC.LXXXIX, Nella Nuova Stampa di caratteri forastieri di Domenico Antonio Parrino, all'insegna del Salvatore, nella strada di Toledo ed a sue spese. Con licenza de' Superiori.

Ripreso fiato, dopo questa interminabile dicitura, passiamo a leggere la lettera dedicatoria nella quale il Parrino racconta come l'autore avesse iniziato la traduzione senza nessuna intenzione di completarla; ma, avendone letto alcune ottave a Gabriello Fasano, traduttore del Tasso in lingua napoletana, questi ne fu tanto entusiasta « che in conto veruno volle lasciarlo, senza portarne seco la promessa quasi giurata di tirare innanzi l'opera fino all'ultimo compimento ».

Non occorre precisare che questo brano è posto fra virgolette per darne la paternità al Parrino; ma sta di fatto che, per le insistenze del Fasano, nel poco che ancora visse, e per quelle raddoppiate ed amabili « di personaggi di alto affare e di sublime intendimento » la traduzione giunse alla fine e, donata al Parrino, fu da questi stampata e data in luce « senza trarre di volto il velo a chi ama starsene, siasi a capriccio, o ragione, nascosto sotto altro nome ».

Chiuse definitivamente le virgolette, aggrungerò che fu quella buona lingua dell'abate Galliani a rivelare, stroncandone l'opera, che sotto lo pseudonimo di Giancola Sitillo si era nascosto il gesuita padre Nicola Stigliola, vissuto fra il 1642 e il 1708.

Malgrado l'opinione del Galliani, però, l'Eneide dello Stigliola fu ristampata quattro volte: la prima nel 1700, da Carlo Troisi; la seconda nel 1768 dalla stamperia Gessari, in tre volumi, con testo a fronte e con figure; e, finalmente, nel 1784, dal Porcelli, in quattro volumi, ancora con testo a fronte.

Un'ultima informazione, per questa volta, al possessore delle Favole boscherecce, poema di Pietro Michiele, con gli argomenti di Don Gio. Battista di Settimo, stampato a Venezia dai Guerigli nel 1643.

Pietro Michiele, gentiluomo veneziano, nacque circa il 1603 e sposò, a quarant'anni, una certa Apollonia, ferrarese, che, nelle sue poesie, egli chiama Norina. Molto di più non si conosce della sua vita: fu Acca-

demico fra gli Incogniti e, nelle Glorie dei medesimi, si legge che « così vasta fu la selva de' suoi meriti, che per isfrondarla a beneficio dell'umanità con parteciparne la notizia, ci converrebbe di possedere la felicità della sua penna e la nobiltà del suo ingegno ».

La coincisione difetta, ma l'efficacia non manca: se non si sapesse che era gente che faceva tutto sul serio, ci sarebbe da credere ad un'amabile presa di giro.

Certamente il Michiele è autore di parecchie opere in poesia, fra le quali la Benda di Cupido, l'Arte degli Amanti, le Epistole amorose, il Dispaccio di Venere, il Cimiterio, in collaborazione con Loredano, l'Amor innamorato e l'Argione, col Fusconi. E, forse, anche di due libretti di poesie che vanno sotto il nome di Giambattista di Settimo, lo stesso che figura come autore degli argomenti nelle Favole boscherecce e che il Villani, nella sua Visiera alzata, definisce poeta ignorantissimo, aggiungendo l'insinuazione che le poesie siano opere rifiutate dal Michiele.

Giambattista di Settimo, era un gentiluomo siciliano, ma viveva a Venezia e, se il Villani non gliene ha negata la paternità, deve ritenersi autore anche di alcune novelle e di un Epitalamio per nozze Orsini-Carafa.

Quest'edizione originale delle Favole boscherecce, ha, come infinite altre, il solo merito di procurare il piacere di una gustosa indagine fra quei vecchi libri in cui giganteggia tutto ciò che il tempo e il vaglio critico hanno ormai ridotto a un impercettibile granello di polvere nella sconfinata spiaggia della storia letteraria.

Eppure, quando la tentazione ci coglie e l'occhio scorre, a caso, sulle pagine ingiallite, tarlate e impolverate di questi libricoli,



tanto meritatamente dimenticati, par che n'esca come un'eco lontanissima e, forse, stonata; ma un'eco che si ripercuote, talvolta, sulle pagine, immacolate e stiratissime, di qualche modernissimo libro.

Ma questo, con la bibliofilia non c'entra.

MARINO PARENTI

NOTIZIE DELLA RADIO

Il Terzo Programma ha annunciato, per questo secondo trimestre, la trasmissione del *Faust* di Goethe, una edizione completa che occuperà quattro serate; due, cioè, per ciascuna parte dell'opera. Bonaventura Tecchi e Vito Pandolfi si sono assunti il compito di condurre al microfono il grande poema drammatico giovanoso della traduzione di Barbara Allason e di commenti musicali tratti dalle *Scene del Faust* di Schumann. Hanno fatto, è superfluo dirlo, giuramento di fedeltà.

Una impresa di tanta mole ben difficilmente si può realizzare in teatro, mentre l'inimmaginabile radio appare oggi la sede più naturale per la rappresentazione dell'alta fantasia: non solo dà la possibilità di superare gli inevitabili limiti del palcoscenico, ma ha attestato una teoria dell'espressione che, proprio ad un'opera come il *Faust* può fornire il modo di comunicazione più evidente e immediato. Ciò non vuol dire affatto che l'idea del *Faust* alla radio fosse ovvia, e l'essersela proposta è stato per il nostro Terzo Programma un atto di coraggio e di fiducia.

Ancora nei progetti del Terzo Programma troviamo annunciata una iniziativa fuori dell'ordinario, sebbene di tutt'altra specie: la prosecuzione del ciclo di trasmissioni sulle *Origini della civiltà mediterranea*, che venne incominciato l'anno scorso con la relazione del viaggio di Angioletti e Bigongiari in Magna Grecia e in Sicilia. Questa seconda serie comprenderà l'indagine sulla civiltà greca, e gli stessi Angioletti e Bigongiari, accompagnati da Clara Falcone come interprete e dal radiocronista Sergio Zavoli, interrogheranno i luoghi più famosi dell'Ellade per cercarvi testimonianze e ispirazioni. Ci racconteranno ogni cosa nel terzo e quarto trimestre.

Il Programma Nazionale è ricco, come sempre, di trasmissioni musicali e drammatiche particolarmente interessanti, talune in prima esecuzione assoluta, talaltre nuove per il pubblico italiano: tra le novità sinfoniche segnaliamo la *Quarta sinfonia* di Schmidt e la *Sinfonia allegra* di Alfano. Il cartellone lirico comprende, oltre alle opere allestite dalla Rai, varie riprese in collegamento con la Scala, il San Carlo e il Maggio Fiorentino. Nella musica da

camera merita d'essere notata in modo speciale una serie di quattro concerti di Arcangelo Corelli, con i quali si vuol celebrare il terzo centenario della nascita del grande musicista romagnolo.

Nel campo drammatico, dopo la prima assoluta de *Il ratto di Proserpina* di Rosso di San Secondo, avvenuta al principio del trimestre, sono annunciati due lavori appositamente scritti per la Radio da Cesare Vico Lodovici e da Corrado Alvaro. Più fertile del consueto è l'elenco dei radiodrammi che comprende, oltre a qualche nuovo lavoro già in programma, la trasmissione delle opere vincitrici del noto concorso bandito dalla Rai. Il quale ha dato risultati molto soddisfacenti, non tanto per l'alto numero dei lavori presentati — 875 con precisione — quanto per quelli che la giuria ha potuto raccomandare come meritevoli di trasmissione. La selezione è stata dunque fruttuosa più del previsto (soprattutto se si pensa all'enorme quantità di materiale di scarto che occorre ad un invito rivolto senza condizione alcuna) e il massimo onore, con relativo premio, è stato decretato a Giuseppe De Martino e Antonio Santoni Rugiu per il radiodramma *Pilato* scritto in collaborazione. Nella sezione riservata alle riduzioni di opere originali, è stato invece pronunciato un ex aequo tra *Il vino dell'assassino* di Raffaello Brignetti, dalla omonima poesia di Baudelaire e *Il diario di un pazzo*, riduzione da Gogol dello stesso Santoni Rugiu. Che due lavori di un medesimo autore, coperto naturalmente da pseudonimi diversi, siano riusciti a vincere, sia pur dividendoli, i due primi premi di un concorso, è un fatto notevole e testimonia, oltre al merito dello scrittore, la chiarezza d'idea della giuria. Ai posti d'onore, come s'usa dire nelle cronache dello sport, si sono classificati *Il fedelissimo Ali* di Mario Tiranti, *Il lupo perde il pelo* di Alberto Perrini e *La seggiola* di Isa Mogherini nonchè, per le riduzioni, *Il mondo per di dentro* di Giorgio Brunacci, tratto dai *Sueños* di F. Quevedo Villegas.

Il Secondo Programma, che non cessa di presentare ad ogni trimestre rubriche ed iniziative nuove con sorprendente ca-

pacità d'invenzione, annuncia un nuovo grande referendum destinato, come altre precedenti manifestazioni, a rialzare le sorti e a migliorare le fortune della canzone italiana. Avrà per titolo *Dieci canzoni gaie da salvare* e sarà perfettamente analogo, fuorchè nel genere delle canzoni, all'altro referendum che s'era prefisso di designare le dieci canzoni d'amore più meritevoli di essere consegnate alla posterità. Anche questa volta, quindi, giudice supremo sarà il pubblico: è il solo giudice naturale, e tuttavia dimostra una estrema soddisfazione ogni qual volta viene chiamato ad esercitare le sue ovvie prerogative.

Un'altra trasmissione che promette di brillare per le sue originali caratteristiche nella costellazione del Secondo Programma, è quella che sarà organizzata in collabo-

razione con la B.B.C. e che è stata battezzata col titolo *Tutto il mondo è paese*. Sarà una serie di dialoghi esemplari tra uomini e donne qualunque, inglesi e italiani, scelti, ogni volta, tra le professioni e i ceti più vari. Ci è già stato promesso un dialogo tra massaie, un altro tra i granatieri e i nostri corazzieri, un altro ancora tra i suonatori di banda di qualche paese della Scozia e i loro colleghi di una nostra cittadina meridionale. Sentiremo. Possiamo intanto predire che *Tutto il mondo è paese* sarà una di quelle simpatiche trovate che, stuzzicando la curiosità, favoriscono la conoscenza dei comuni problemi della gente comune e concorrono a portare i nostri stanchi nazionalismi europei sul piano della solidarietà e della comprensione, meglio di molte elaborate iniziative ufficiali.

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 palpanti 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 infussi di civiltà e d'arte.

XL

ANTONINO PAGLIARO SAGGI DI CRITICA SEMANTICA

... linguistica e filologica... aedi e cantori, problemi omerici, esegesi virgiliana, il Cantico di Frate Sole, il Contrasto di Cielo d'Alcamo, testi delle origini, il canto di Francesca, il *disdegno* di Guido...

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

Quattro opere storiche essenziali

★ **IL CONGRESSO DI VIENNA**

di *Harold Nicolson*

Questo saggio brillante, documentato e vivacissimo sul Congresso di Vienna e i suoi principali personaggi dà, ancora una volta, la riprova che gli interessi della storia e della politica attuale possono servire di stimolo a scoprire nuovi aspetti e a dare nuovo significato alla storia passata. Il Congresso di Vienna è guardato dal punto di vista della crisi delle alleanze, crisi seguita allo schiacciamento di Napoleone. L'ambiente dell'epoca, i salotti, gli intrighi, le grandi figure del momento sono delineati dalla penna di uno scrittore oltre che di uno storico.

Collana « Storici Antichi e Moderni » (Nuova Serie)
n. 8 — Pagg. XIV-298 con 8 tavole f. t. - L. 1300

★ **LO SPIRITO AMERICANO**

di *Henry J. Commager*

Questo volume, dovuto ad uno dei più noti storici americani, vuol essere una interpretazione al tempo stesso selettiva e oggettiva di quel grande complesso di fenomeni che l'Autore definisce con l'espressione « spirito americano ». Premessa fondamentale dell'indagine è l'affermazione dell'esistenza di un modo di pensare, di un carattere e di un contegno distintamente americani. Il centro dell'opera quindi è nello sforzo compiuto dall'Autore — e pienamente riuscito — di scoprire e di interpretare tale atteggiamento americano in alcune delle manifestazioni di pensiero e di condotta più significative e rivelatrici.

Collana « Storici Antichi e Moderni » (Nuova Serie)
n. 11 - Pagg. XIV-542 - L. 2300.

★ **I TRE ARTEFICI DELLA RIVOLUZIONE D'OTTOBRE**

LENIN - TROTZKI - STALIN
di *Bertrand D. Wolfe*

La letteratura biografica sugli artefici della rivoluzione bolscevica non è mai riuscita a sfuggire al genere elogiativo o a quello denigratorio. Non ha quindi mai potuto garantire veramente l'autenticità dei fatti biografici relativi al personaggio trattato. Il Wolfe riesce in questo ingrato compito e l'acume e la minuzia con cui vaglia tutta la documentazione esistente, circa la vita di Lenin, Trotzki e Stalin, conferisce alla sua storia dei tre artefici della rivoluzione d'ottobre e ai loro rapporti reciproci il valore di una grande storia umana delle origini e della preparazione della rivoluzione russa.

Collana « Documenti della crisi contemporanea »
n. 14 - Pagg. IV-846, con 18 ill. - L. 2500.

★ **IL PROBLEMA EBRAICO NEL MONDO MODERNO**

di *James W. Parkes*

La formazione di uno stato ebraico in Palestina può riuscire incomprensibile a chi si ponga sul terreno prettamente ideologico e sentimentale. Si trova invece spiegata da una legge di necessità storica a chi segua l'impostazione data al problema dal Parkes: il quale traccia con ricca documentazione storica le vicende che, nell'ultimo secolo, portarono un numero crescente di Israeliti perseguitati con i pogrom, il *numerus clausus* e le leggi razziali, a lasciare i ghetti e i paesi d'adozione e a formarsi una coscienza « sionista ». Il Parkes non difende una tesi, espone dei fatti storici. E questi fatti storici trovano la loro conclusiva nella formazione dello Stato d'Israele.

Collana « Orientamenti » n. 26 - Pagg. XII-272 -
L. 900.

LA NUOVA ITALIA EDITRICE
PIAZZA INDIPENDENZA, 29
FIRENZE

edizioni **RADIO** *italiana*

*Una interessante
novità
d'argomento teatrale
pubblicata
nella collana
«SAGGI»*



**PALCOSCENICO
DEL
DOPOGUERRA**

A CURA DI SILVIO D'AMICO

Accurata scelta delle cronache tenute al microfono dall'insigne cultore di storia e di critica teatrale. Sono pagine che ribadiscono autorevolmente la vitalità e l'efficienza della scena italiana di questi anni.

Volume Primo (1945-1948) L. 900

Volume Secondo (1949-1952) L. 900

In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi a EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale 21 - Torino. Contro invio dei rispettivi importi i volumi verranno spediti franco di altre spese. I versamenti possono essere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800.

lenti

GALILEO
Primate



OFFICINE GALILEO VENEZIA - MARGHERA

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

INDICE DELL'APPRODO 1952

TRAVERSO LEONE	<i>Gottfried Benn</i>	n. 2	pag. 67
	<i>Incontri a Parigi</i>	3	15
	<i>L'indicatore librario: Uno « studio su Mallarmé »</i>	2	96
ULIVI FERRUCCIO	<i>Marco Boschini poeta</i>	4	73
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>Difficoltà della poesia</i>	1	9
	<i>Calendario poetico: Febbraio</i>	1	66
	<i>Difficoltà della poesia</i>	2	31
	<i>Svaghi</i>	3	19
VALERI DIEGO	<i>Poesia di Virgilio Giotti</i>	1	32
	<i>Calendario poetico: Novembre</i>	1	78
	<i>Del tradurre i poeti</i>	2	55
	<i>Apollinaire vivente</i>	3	71
	<i>L'indicatore librario: Il Pascoli latino</i>	3	88
	<i>Rileggere Cicognani</i>	4	25
VALGIMIGLI MANARA	<i>La « Medea » di Euripide</i>	1	83
VIRILIO	<i>L'Italia (traduzione di Enzo Cetrangolo)</i>	3	47
VITTORIANI ELIO	<i>La città non visitata</i>	3	61
ZANETTI EMILIA	<i>La musica</i>	1	107
		2	109
		3	109
		4	111

Prezzo L. 500