

L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti



Anno II - Numero 2 - Aprile-Giugno 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 2 - Aprile - Giugno 1953

GIUSEPPE GERINI, VASCO PRATOLINI, LUIGI SANTUCCI: <i>Le stagioni dell'Approdo</i>	pag. 3
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Sul secondo « Ortis », parte prima</i>	» 9
CARLO DIANO: <i>Il mito dell'eterno ritorno</i>	» 13
ATTILIO BERTOLUCCI: <i>Varianti sul piccolo esilio</i>	» 15
ROBERTO LONGHI: <i>I pittori della realtà in Lombardia</i>	» 17
GIORGIO ZAMPA: <i>« Dell'arte moderna » di Paul Klee</i>	» 20
DIEGO VALERI: <i>Jeux de mots</i>	» 25
EUGENIO GARIN: <i>I filosofi che non servono</i>	» 28
ANNA BANTI: <i>Le disgrazie di Miccioli</i>	» 31
CARLO BO: <i>Lettura di Papini</i>	» 36
CARLO IZZO: <i>La poesia di Emily Dickinson</i>	» 43
NICOLA LISI: <i>Il raddomante e l'allievo - Il contadino e il mostro</i>	» 52
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Saggio, prosa poetica, prosa d'arte, poemetto in prosa</i>	» 53
LEONE PICCIONI: <i>Carriera di Romano Bilenchi</i>	» 55
LALLA ROMANO: <i>Il tempo - Come i morti</i>	» 73
PIERO BIGONGIARI, ARRIGO BUGIANI, MARIO LUZI: <i>I Paesi dell'Approdo</i>	» 74

NOTE E RASSEGNE: GIACINTO SPAGNOLETTI: *Rassegna di poesia* - LEONE PICCIONI: *Romanzi e racconti italiani* - LANFRANCO CARETTI: *Critica e filologia* - GIULIO CATTANEO, SERGIO ANTONIELLI, ANGIOLA MARIA BONISCONTI: *L'indicatore librario - Libri ricevuti* - CARLO BO: *Letteratura francese* - BONAVENTURA TECCHI: *Letteratura tedesca* - FRANCESCO ARCANGELI: *Le arti figurative* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - EMILIA ZANETTI: *La musica* - ANNA BANTI: *Il cinema* - MARINO PARENTI: *L'approdo dei bibliofili* - G. B. BERNARDI: *Notizie della Radio*.

Illustrazioni e disegni di FRASCIONE, GENTILINI e VAGNETTI - Tavole da: CERUTI, LOTTO e PICASSO.

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

Le Stagioni dell'Approdo

GIUSEPPE GERINI

L'agnello

Dopo cinque mesi di gravidanza, la pecorella apre il parto.

Muta, dolorando quasi sempre da sola e le più volte di notte, dona alla vita il frutto della sua maternità. Spesso quel parto, tra l'aprile e il maggio o l'ottobre e il novembre, è gemellare.

Venuto su questa terra, in un ovile chiuso, tra la paglia oppure in luoghi aperti d'addiacci primaverili montani o valligiani, l'agnellino, di lì a poco, tenta di levarsi ritto.

Così fa: come il neonato fumante vitellino.

Vedi le quattro gambette che non ce la fanno: quelle posteriori si combaciano e divaricano a onde, s'incrociano; le anteriori cedono in giuntura e si chiudono sul ginocchio a compasso.

E il corpicciuolo lanuto giù a quietarsi tutto per ripetere ancora lo sforzo.

Bisogna drizzarsi.

La madre, che ha già finito di liberarlo con la lingua dal viscidume e gli ha reso lucido quel fine e ondoleggiato vello bianco, la madre, occhi di dolcezza melanconica, orecchi tesi quasi in linea, ruminando, guarda: inghiottisce e bela un po' roca.

Chiama.

Una legge segreta, lontanissima quanto la vita, vuole che il figlio giunga, quanto prima, sotto il cielo del suo nutrimento; lì, a quelle gonfie poppe da prendere e succhiare: contro cui dar di cozzo perché veni dal forellino del capezzolo il latte.

Ne schiumerà la lingua affiorante e il musetto all'insù agli angoli della bocca.

Le àsole rosa del tenero naso, ecco, si dilatano appena; la gola gorgoglia tenue: un tremito quanto mai esiguo, una parvenza di voce: e la luce degli occhi acquista intensità di dolcezza.

Ma, soltanto dopo qualche giorno di vita, l'agnellino dà il suo primo belato.

Un refoletto d'alba verginale.

Nulla c'è di più bianco, di più teneramente tremulo.

L'innocenza non sembra possa avere voce più bianca.

Per questo quando i cieli si aprirono sul capo di Gesù che riceveva l'acqua del Giordano dalla mano di Giovanni, furono udite le parole: Ecco l'Agnello di Dio.

Voce d'innocenza, di pace, di sacrificio.

Lo vediamo, poi, rinchiuso nel presepio finché il vigore delle sue gambe non gli acconsente di seguire, fuori, la madre ai pascoli.

Lì dentro, però, quando è giunta l'ora del succhiare e le madri tardano, dà concerti tremolanti in là minore con i fratellini, girellando e mettendo, d'improvvisa mattana, i primi saltelli.

Fuori, a largo giro, l'aria è commossa; e l'eco scorre i siti dei boschi, le radure, i campi aperti alla pianura.

L'Arcadia, si voglia o no, donò al canto delle arti belle un colore immortale ascoltando queste voci, primigenie della natura.

Il nostro agnellino, poppante, uscito ai prati, per le sponde dei ruscelli e dei fiumi, lungo i pendii, attraverso gli altipiani, a fare le prime brucate, taglia le punte dell'erbetta con i suoi piccozzi: i dentini da latte che, per lui destinato così presto al coltello, non giungeranno a cader di gengiva. La sua bocca ora è sull'erba ora al capezzolo della madre che non sempre si ferma a lasciarlo fare.

Divezzato, ormai è del tutto franco e non resta indietro dal grosso del gregge.

E son corse a salterelli: questi mossi sempre da improvvisi capricci.

Non salta, però, come il capretto che balza e piroetta all'insù a scatto di molla sui quattro stecchi neri delle zampe.

L'agnello gioca men vivo: balza, è vero, dai suoi zoccolotti a tempo di galoppo e s'arresta di botto, ma più scorre brucando al pari delle madri.

Ogni tanto lo vedi attorcere brevi vibrato di coda per le sue necessità corporali.

Lascia anche lui, così innocente, così puro, il suo segno inconfondibile di terrestrità: tra i sassi, sull'erba nei solchi dei sentieri, per le strade vicinali, dovunque lo guidi la legge dell'ovile.

E non giungerà ad essere montone, a cimentarsi col rivale prendendo la rincorsa per la sorda cornata che s'attarda a indurire.

L'occhio suo non avrà il cielo assente e rannuvolato dell'impeto di gelosia.

Non udrà il belato languido dell'agnella innamorata.

Questi inferni e questi paradisi non gli sono destinati.

Verranno, non saprà mai perché, a prelevare dall'ovile.

Il fanciullo che seguiva docile ai pascoli, potrà anche reggerlo, per l'addio tra le braccia, metterselo un istante di traverso sul collo.

Sua madre belerà.

Poi, sotto la forcella delle gambe del grande bipede, tra quei ginocchi che stringono, giunge il colpo che fora nella gola, giù quasi alla base della ventolina agitata dell'orecchio.

Il sangue sgorga, pullula in bollicine d'aria.

Odora.

E lascia, infine, il suo grumo agli orli della ferita, nel ricciolo di lana.

L'innocente è, così, spirato.

Sarà assunto per l'agape della Resurrezione.

Il rapporto, anche vago, che corre tra maggio e i gatti, l'ho ancora da capire. Maggio è mese Mariano, è mese d'Ascensione, di Pentecoste, è il mese delle rose. Comincia con la Festa dei Lavoratori e finisce con quella della SS. Trinità. Puzza di gatti non si odora. E il Gatto, del resto, non ha santi in calendario, né in questo mese né mai: nemmeno tra quelli dimenticati dai lunari. Quando i suoi apologeti gli vogliono trovare un protettore, ricordano Gregorio Magno, attorno alla cui sottana sembra si aggirasse un gatto, testimone della cacciata Longobarda e della riforma del canto liturgico, chissà poi se è vero. Certo è che dai tempi di Micene, il nostro eroe l'abbiamo conosciuto come rapinator d'uccelli; l'affresco di Haghia Triada è più antico della scultura egizia in cui il Gatto ha quella posa di sfinge che conquide. Picasso ce ne ha dato, in ordine di tempo, l'ultima e pur sempre felina rappresentazione: lo stesso volatile in bocca, come nel mosaico pompeiano. Ma restiamo a San Gregorio: cade il 12 di marzo, siamo quindi sempre fuori data. Fosse l'asino, fosse il grillo, questi sì che maggio li conosce per suoi, ma il gatto! a meno di non scambiarlo, infuriato, per il drago di San Giorgio! Comunque, siccome è convenuto che questo lodevole tra i mesi sia dedicato ai gatti, occorre stare al gioco.

Dimentichiamo tutta la letteratura, dalla requisitoria di Buffon alla partecipe biografia del Raiberti. Del resto, che ce ne dicono i più moderni esaltatori? Che è animale sacro, che gli egiziani lo identificavano con la luna « per via della varietà del suo pelo, per la sua attività notturna e la sua fecondità »: benemerenze divenute da un pezzo di pubblico dominio. La mia gatta napoletana, che mi strizza l'occhio dalla poltrona dirimpetto la scrivania, mi ha sempre suggerito l'idea di una femmina scaltra e interessata piuttosto che quella di un oracolo.

In realtà, il Gatto è, e resta, una creatura individualista, schiva, orgogliosa, furba, strafottente, libertaria: caratteristiche rispettabili, ma non esattamente edificanti. Questo animale, apparentemente il più domestico, è in effetti il meno addomesticato; è lui che di volta in volta ammaestra l'uomo, e conta sulla sua solitudine e impotenza e morbosità per garantirsi la bella vita. Più è di razza, più è bello, più « ci marcia »! Specula, l'innocente! su dolorosi complessi umani. Fate una statistica tra le vostre conoscenze e vedrete: i patiti dei gatti sono persone cui è negato aver figlioli. E più forte questa sofferenza, meno è confessata e struggente questa pena, più troverete gatti belli, coccolati, in case a cui è ignota la voce di un bambino. Nominiamoli, gli angora, i siamesi, i persiani, dal pelo liscio e soffice, una piuma! blu, rossi, color crema, gli occhi verdi, gialli, azzurri color cielo, seal-point dalla mascherina, chinchillà dall'aria di conturbanti soprammobili, esemplari dallo sguardo strabico e ineffabile, dalla coda di faina. Ed ecco, il Tabby europeo, il bel tigrato, da cui discende, d'incrocio in incrocio, il micione del droghiere che salta dal banco e si accompagna alla gatteria stradaiola.

E' tra costoro ch'io ritrovo gente degna d'ammirazione, che la vita se la risica davvero sulla punta degli ugnelli, nella giungla dei marciapiedi, che ha il corpo segnato di gloriose ferite e che, tra l'altro, la propria femmina o il proprio maschio

se lo sceglie a suo piacere: una prova di più che il vero amore è dei poveri! Che infine, grazie a Dio, non vive in Inghilterra dove per i gatti cosiddetti di nessuno, hanno aperto degli Ospizi. Gatti picareschi; quando hanno una casa se ne ricordano all'ora della zuppa, durante l'intemperie o la cattiva stagione, e per dormire. Ma sempre con un occhio solo, lesti a saltar sul topo, com'è loro compito e dovere. Facciamo della sana lotta di classe, sarebbe l'ora!

Il gatto non si sceglie, è lui che sceglie noi; a un certo momento comincia a circolare per le stanze, diventa una persona di famiglia, discreta, pulita, un po' ladra, fa tenerezza e compagnia, se qualcosa gli brucia infila le scale e torna dopo che s'è raffreddato. E' il nostro gatto, guai a chi lo tocca, per una sua marachella siamo disposti a fare a pugni col vicino; una volta morto, si sta' male tutta la giornata.

Stamani, ad esempio, mi si seccassero gli occhi se dico una bugia, esattamente stamani mia figlia è tornata da scuola con in braccio una micina: l'ha trovata, sola, smarrita, sui prati prossimi l'Aniene, dove è tutto un cantiere di case in costruzione... Niente di straordinario, è notorio che il novanta per cento dei gatti che ci troviamo per la casa lo portano i figli tornando da scuola. Questa, avrà cinque o sei giorni; mia figlia le ha messo un fiocco verde e l'ha battezzata. Così è cresciuta la famiglia, da stamattina. Ormai è dei nostri, e sia la benvenuta. D'altra parte, in famiglia c'è una forte corrente partenopea, e per un Napoletano, sperdere un gatto significa tirarsi addosso sette anni di guai, non sia mai! E' una bastarda dal musetto intelligente, è naturale! E già si comporta come in casa sua. Ed è maggio, come ben sapete.

LUIGI SANTUCCI

Le cicogne di Chiaravalle

Se litighi un giorno con Milano, perché nell'isterico spetazzar delle lambrette hai perduto il senso dei Novissimi e cominci a dubitar dell'immortalità dell'anima; quel giorno scappa, scuoti la polvere dai calzari, vattene sbattendo la porta. Ma scegli allora, per sbatterla uscendo con malgarbo, la porta Romana. E prendi giù per il corso Lodi, tutto sribbiare di tram e terremoto di camion. E arrivaci in fondo, scagliando odio agli incroci che son tutti pericolosi. E in fondo arrivato, quasi al cavalcavia per Lodi (che fuma di caci e di fimo laggiù nella bassa, a trentadue chilometri) domanda di Chiaravalle, che prendendo a dritta fra asfalti e viottoli è a un tiro di sasso, quanto può fare di corsa un gatto spaventato o una gallina inseguita: Ciaravall Ciaravallin...

C'era una volta, più di 800 anni fa, un santo che si chiamava Bernardo e veniva di Francia; e così bravo era che dove passava seminava conventi, come se li perdesse dalla manica. Qui un giorno — fu nell'anno di Dio 1135 — fra queste marcite care ai cacciatori e pescatori domenicali, Bernardo e i suoi frati si fecero il segno di croce, si sputarono nelle mani e prosciugata la palude vi apparecchiaron sopra l'abbazia. In tale occasione crebbero in quella contrada le vocazioni, poiché le molte cicogne che abitavano la marcita si fecero frati cistercensi. Non è celia.

Quei bravi trampolieri, che per una bellissima coincidenza vestivano già i colori dell'Ordine essendo tutti bianchi con qualche penna nera, fecero il noviziato dando zelantissima caccia alle cavallette e bische che infestavano il paese. In cambio i monaci li protessero con leggi, proibendone la caccia; e nello stemma dell'abbazia ci vollero (ancor oggi visibile ai visitatori) la cicogna col pastorale nel becco.

Adunque Fra cicogna seguiva i monaci ovunque, persino nei lunghi viaggi; e lo storico non esclude che mettesse becco anche nei capitoli dei frati.

O che amabile, che socievole famiglia quei bipedi bianchi e neri che avevano fatto il nido nella campagna milanese! E che volersi bene, lì alle porte di quella Milano ispida e guerraiola ma patetica fin d'allora, in quel truce Medio Evo irto di picche alabarde e vendette.

« Qui » dicono le antiche carte « ogni giorno aiutàvansi poveri e sovvenivansi passeggiari; anzi, si aperse un pubblico ospedale, non negando a verun infermo caritatevole cura con tutti que' medicamenti che erangli d'uopo. trovandosi aperta e abbondante Unguentaria per la distribuzione delle medicine ». E per i giorni allegri custodivano, quei monaci, una celebre botte, destinata a custodire il vino della grandiosa vigna detta « dei Poveri », tanto vasta da contenere, secondo la leggenda, un guerriero a cavallo con la lancia in resta, e dalla quale si spillavano mille brente di vino all'anno per la povera gente.

Fu così che, da questi affettuosi benefici che il monastero spandeva intorno, si guadagnò quel nome dolce come una carezza. Lo chiamarono « casa cara ». « E a chi a lui se ne veniva e a chi da lui partiva, salutàvasi con il titolo di casa cara vale » (cioè: casa cara ti saluto): da cui, tralasciando la prima parola e fondendo le seguenti ne venne « Chiaravalle ». (E non piace di più anche a voi questa spiegazione del nome, anche se un po' macchinosa, in luogo dell'altra che fa derivare Chiaravalle dalla valletta francese di Clairvaux da cui Bernardo proveniva?).

Cara, carissima casa, sì: oggi come allora. Ché la palude di asfalto, come già l'antica di acquitrini, nel raggio intorno a lei si risana d'incanto; e al tristo nome di « periferia » un altro ne sostituisce: « arcadia ». E alle pinte di vino e agli unguenti per gli ammalati altri doni son succeduti, vaporosi e reconditi: questo fumar grasso di concime, queste pingui ortaglie tra chiesa chiostro e cimitero, questi cascinali massicci da cui esce il puzzo di strinato d'un qualche pollastro che la reggiora bruciaccia sulla fiamma. Merende dell'anima...

Chiaravalle è appunto un sito di merende. E con questa vocazione di merenda vorrei che la visitaste, un pomeriggio di vacanza. E a piedi veniteci, di grazia, senza nulla in mano, come scolari in cerca di more. E come scolari veniteci, ignoranti di storia e d'archeologia. Vorrei anzi, se m'intendete, che l'abbazia la scopriste per caso, dal basso all'alto, non cercando con gli occhi in aria il bellissimo campanile del Pecorari o la quadrata torre secentesca, ma inseguendo le rane nel verde dei prati suburbani. Poi, quando avrete piluccato dai cespugli di gelso, quando avrete succhiato un ovo ancor caldo di chioccia, entrerete in chiesa sedotti da quel buon odor d'incenso campagnolo, tanto più denso e candito di quello di città che è quasi un sapore. Qui, affumicato da quei rustici aromi, tra vecchissimi ricordi d'imperatori e papi, duchi e arcivescovi, chierici e scudieri, abita il Signore.

Tutte le sue medioevali memorie svampano in sbiaditi affreschi sui muri secolari. Ma di vivo, nella decrepita abbazia, qualcuno gli è rimasto: gli son rimaste le cicogne. Eccone una, ecco vi viene incontro col passo arguto sotto le penne bianche e nere. E' la cicogna abate, tutta lieta perché giusto da pochi mesi Chiaravalle è stata restituita a loro, alle zelantissime cicogne cistercensi. Ma benché sia una cicogna loquace e sapientissima non v'illustra le glorie archeologiche del suo nido. Non vi dice che quella Madonna soave in cima alla scalea di destra è di Bernardino Luini, il buon pittore cui era sì cara la pace di questi chiostri che vi si rintanava a dipingere, per tutta paga accontentandosi d'una scodella di minestra. Non vi dice che i quarantotto scranni del coro, con stupende scene della vita di san Bernardo, li scolpì nel noce un evaso cercato dagli sbirri che trovò nascondiglio presso i monaci, e si chiamava Carlo Garavaglia. Lascia indovinare a voi che quell'Palberone frescato a sinistra dell'altar maggiore, su cui si pigiano come susine candidi frati in aureola e cocolla, è l'albero genealogico dell'ordine cistercense, un vero frutteto di dolcissimi santi. E che quell'altro affresco sotto il rosone, di mano dei fratelli Fiamminghini, è San Bernardo che presenta alla chiesa, mogi e ravveduti, l'antipapa Anacleto e gli altri scismatici, in un faustissimo giorno di pace in Milano che fu tutto suo merito. E tace persino, con cento altre mirabili cose, che nel dormitorio del convento dormirono illustrissimi sonni Francesco 1°, Carlo V e San Carlo Borromeo.

La cicogna abate sa che siete qui solo per una merenda di more.

Che in tasca avete una rana viva nel fazzoletto e forse la malvagia fionda per sassare gli uccelletti. Sa che siete scolari randagi in un pomeriggio di vacanza, evasi dai terremotati tram di corso Lodi, golosi di uno spicchio di pace come il buon Bernardino Luini o forse come il cattivo Garavaglia. Vi ci vuol dunque una favola. E l'amabile trampoliere vi racconta allora delle antiche cicogne, che come lui si fecero frati, della botte con dentro il cavallo il guerriero e la lancia in resta. E se volete addirittura una filastrocca, c'è anche quella. Sapete come lo chiamavano i milanesi il rosso campanile con tutti quei pinnacoletti bianchi rannicchiati sulla torre come figliolini appiccicati alla mamma? Proviamo a dirlo, e uno scappellotto a chi sbaglia:

la Ciribiciàccola, coi so cinc-cent-cin-quan-ta-cinq ci-ri-bi-ciac-co-litt...

Sul secondo « ORTIS », parte prima

La prima parte del 2° *Ortis*, al confronto col 1° *Ortis*, presenta un problema ovvio, dove cioè si mutano, a certi punti, le due redazioni. E trattasi quasi sempre di correzioni felici, leggere, che riguardano i dati sensibili dell'arte, e dell'arte sola, la cui dimostrazione sarebbe lunga, non difficile (un esempio, e basterà: « Ieri, giorno festivo... » nella *Lett. XIV*, e nella corrispondente lettera del 12 novembre: « Ieri, giorno di festa... », che ricorda uno stesso passaggio nei Canti leopardiani: da « *La sera del giorno festivo* », ancora nell'edizione fiorentina del '31, a « *La sera del dì di festa* », nell'ediz. napoletana). Rari i casi (come tra la *Lett. X* e la corrispondente lettera del 20 novembre) di parti strutturalmente diverse e rifacimenti. Ma non per questo la prima parte del 2° *Ortis* si distacca dal 1° *Ortis*, non per questo. Si guardi all'inizio (« Il sacrificio della nostra patria è consumato: tutto è perduto; e la vita seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure e le nostre infamie. Il mio nome è nella lista di proscrizione, lo so: ma vuoi tu ch'io, per salvarmi da chi m'opprime, mi commetta a chi mi ha tradito? Consola mia madre... »); si guardi, più ancora, all'inizio della lettera del 17 marzo, già molto inoltrata, e cosa nuova e complessa tutta quanta (« Da due mesi non ti do segno di vita, e tu ti se' sgomentato; e temi ch'io sia vinto oggimai dall'amore, da " dimenticarmi di te e della patria ". Fratel mio Lorenzo, perdonami: tu conosci pur poco me e il cuore umano ed il tuo, se presumi che il desiderio di patria possa temperarsi mai, non che spegnersi; se credi che ceda ad altre passioni. Ben irrita le altre passioni, e n'è più irritato; ed è pur vero, e in questo hai detto pur bene: " L'amore in un'anima esulcerata, e dove le altre passioni sono disperate, riesce onnipotente ", e io lo provo. Ma che riesca funesto, t'inganni: senza Teresa, io sarei forse oggi sotterra »).

Lì già siamo entrati « in medias res », in un'aura drammatica; qui si tocca quel groviglio o concatenazione di ragioni, a seconda, da cui tutto il libro sarà agitato e percosso fin nelle intime fibre (di qui, infatti, era scaturita, se pure in brevissimo, la forza di quel trapasso, nel sonetto in morte del fratello Giovanni: « ...E se da lunge i miei tetti saluto, — Sento gli avversi Numi, e le segrete — Cure che al viver tuo furon tempesta... »). Così che, se l'inizio ha un significato apertissimo, quel passo della lettera del 17 marzo porta, come dire, in sé una forza compressa, una carica potente, donde la dinamica del libro e il diverso prevalere delle ragioni dette, e la nota fondamentale che è sempre una e muta senso nell'equilibrio degli

opposti (« Cos'è la vita per me?, — dirà, presso a concludere il libro intero, — ... io non la conosco se non nel sentimento del dolore »; e poco innanzi: « Mal augurato! perchè mai tutti i tuoi sensi si risentono soltanto nel dolore, simili a quelle membra scorticate che all'alito più blando dell'aria si risentono? » Si vuol di più? La lettera del 17 marzo, con un attacco di sì alto potenziale, segue, a distanza di due sole altre (quelle del 22 gennaio e del 9 febbraio), infine, non più di tre pagine, la lettera del 19 gennaio (« Umana vita? Sogno, ingannevole sogno... »), che vedemmo già come divide il 1° *Ortis*, e acquisti a tutta la seconda parte un nuovo senso di conoscenza in virtù del dolore, d'un dolore sanguinante, per dirla in un modo proprio ortisiano. Se sia da definirsi un suicidio così o così (e furono avanzate le interpretazioni più opposte), io non mi deciderei per nessuna: perchè vi concorsero veramente tutte le ragioni sommate insieme e direi congiurate. Solo che l'ultima mossa venne dall'amore, dalla disperazione d'amore (« ... mi par d'ora in ora udirmi annunziare la mia sentenza mortale: — Teresa ha giurato — Oimè! e quando mai cesserò da' miei funebri deliri e dalle mie folli lusinghe? »): « Lo seppi: Teresa è maritata. Tu taci per non darmi l'ultima ferita... ma l'infermo geme quando la morte il combatte, non quando lo ha vinto. Meglio così, da che tutto è deciso: ed ora anch'io sono tranquillo, perfettamente tranquillo »: « Tento la punta di questo pugnale: io lo stringo, e sorrido. Qui, in mezzo a questo cuor palpitante...; e sarà tutto compiuto. Ma questo ferro mi sta sempre davanti! Chi, chi osa amarti, o Teresa? Chi osò rapirti? »: « Ho veduto in te sola il ristoro di tutti i miei mali, ed osai lusingarmi; e, poichè per una irresistibile forza tu mi hai amato, il mio cuore ti ha creduta tutta sua; tu mi hai amato, e tu m'ami..., ed ora che ti perdo, io chiamo in aiuto la morte ». Così di grado in grado, fino all'ultime pagine del libro).

Dopo di che (e siam proceduti oltre d'un bel tratto) non resterebbe che ragionare sul complesso delle parti aggiunte, in questo confronto di redazioni. Ma rimarrebbe un altro dato da considerare. Nel 1° *Ortis* quante volte abbiám visto il Foscolo prendere, per così dire, certe scorciatoie, citando invece di parlare in proprio. Qui suppliscono, al contrario, ben altri effetti: come quando, in una sorta di « unisono », intona la sua voce ai drammatici versi alfieriani del *Saul* o della *Sofonisba*, esaltandosi già innanzi, ed esaltando le sacre parole (« ... Precipitoso — già mi sarei fra gl'inimici ferri — scagliato io da gran tempo, avrei già trunca — così la vita orribile ch'io vivo », oppure: « Chi siete voi?... Chi d'aura aperta e pura — qui favellò?... Questa? è caligin densa, — tenebre sono; ombra di morte... », o ancora: « ... Non diedi a voi per anco — del mio coraggio prova: ei pur fia pari — al dolor mio »); e resterà Petrarca, come prorotto dalle radici dell'anima (« Sento l'aura mia antica e i dolci colli — veggo apparir! », e aggiungerà quella cadenza dolcissima: « ... che le lagrime mie si spargan sole »); inoltre s'infittiranno i versetti biblici dal Secondo dei *Re*, dall'*Esodo*, da Malachia (« Per entro la Bibbia si trovarono, assai giorni dopo, le traduzioni, zeppe di cassature e quasi non leggibili, di alcuni versi del libro di Iob, del secondo capo dell'*Ecclesiaste* e di tutto il cantico di Ezechia »). Con tutt'altri testi Iacopo istituì il suo dialogo fino all'ore ultime.

Dunque le nuove giunte, d'un'altezza di sguardo ignota nel 1° *Ortis* (e ci rientrano, per prime, alte considerazioni storiche, anzi una quasi filosofia della storia scaturita da una vista lungimirante e da un animo pari). Voltate due pagine di

quella stessa lettera del 17 marzo: « Alcuni de' nostri, veggendo le piaghe d'Italia, vanno pur predicando doversi sanarle co' rimedi estremi, necessari alla libertà ». Non leggeremo tutto, ma la risposta sì, per intero, che pare anche risposta data all'amico suo Lorenzo, il quale credeva che per l'amore Iacopo si fosse dimenticato di lui e della patria (« Or di preti e frati facciamo de' sacerdoti; convertiamo i titolati in patrizi; i popolani tutti o molti almeno, in cittadini abbienti e possessori di terre...; ma, badiamo! senza carnificine, senza riforme sacrileghe di religione, senza fazioni, senza proscrizioni nè esili, senza aiuto e sangue e depredazioni d'armi straniere, senza divisione di terre, né leggi agrarie, né rapine di proprietà famigliari; da che, se mai (a quanto intesi ed intendo), se mai questi rimedi necessitassero a liberarne dal nostro infame perpetuo servaggio, io per me non so che cosa mi piglierei...: né infamie, né servitù; ma neppur essere esecutore di sì crudeli e spesso inefficaci rimedi. Se non che all'individuo restano molte vie di salute: non fosse altro, il sepolcro. Ma una nazione non si può sotterrare tutta quanta »). E ci aggiungerà in fine, a giustificazione (chè la lettera gli è riuscita quanto mai folta e tumultuosa): « Eccoti con l'usato disordine, ma con insolita pacatezza risposto alla tua lunga affettuosissima lettera. Tu sai dire assai meglio le tue ragioni: io le mie le sento troppo; però paio ostinato. Ma, s'io ascoltassi più gli altri che me, rincrescerei forse a me stesso; e nel non rincrescere a sé sta quel po' di felicità che l'uomo può sperar su la terra ».

Ma ci sono anche, nel libro, momenti lirici come questo (« Il cielo è tempestoso, le stelle rare e pallide, e la luna, mezza sepolta fra le nuvole, batte con raggi lividi le mie finestre »), oppure (« Il mio intelletto è acciecato, la mia anima è prostrata, il mio corpo è sbattuto dal languore della morte »); traboccamenti del cuore affannato, nell'imminenza d'un fatto decisivo, crudele (« Egli viene, Lorenzo... egli viene. Scrive dalla Toscana, dove si fermerà venti giorni; e la lettera è in data de' 18 maggio: fra due settimane al più, dunque! »), come nel 1° *Ortis*. Questi attimi e delirii toccano forse il punto più alto, l'acuto dello strazio in una pagina stupenda, anche qui in forma di « poemetto in prosa » (« Lorenzo, non odi? T'invoca l'amico tuo. Qual sonno! Spunta un raggio di giorno, e forse per inasprire i miei mali; Dio non mi ode. Mi condanna anzi ogn'istante all'agonia della morte, e mi costringe a maledire i miei giorni, che pur non sono macchiati di alcun delitto. — Che? Se tu se' " un Dio forte, prepotente, geloso, che rivedi le iniquità de' padri nei figli e che visiti nel tuo furore la terza e la quarta generazione ", dovrò io sperar di placarti? No. Manda in me l'ira tua, con la quale siedi nell'inferno, " soffiando le fiamme ", che dovranno ardere milioni e milioni di popoli ai quali non ti se' fatto conoscere. — Ahi! sento pure che ho bisogno di te. Ma spogliati degli attributi di cui gli uomini t'hanno vestito per farti simile a loro. Non se' tu il padre della natura e il consolatore degli afflitti? E il tuo Figlio divino non si chiama il " Figlio dell'uomo " ? Odimi dunque. Questo cuore ti sente; ma non t'offendere di queste lagrime che la natura dimanda all'uomo. Io non mormoro di te. Piangendo e invocandoti, cerco soltanto di liberare quest'anima. Di liberarla? Oh non mai: ella è piena, ma non di te. Né spera né desidera che Teresa: e ti vedo in lei sola. — Ecco, o Lorenzo, fuor delle mie labbra il delitto per cui Dio ha ritirato il suo sguardo da me. Io non

l'ho adorato mai come Teresa. Bestemmia! Pari a Dio costei, che sarà a un soffio scheletro e nulla? Vedi l'uomo umiliato. Devo io anteporre Teresa a Dio stesso?... Ah! da lei si spande beltà celeste ed immensa, beltà onnipotente. Io lanciai uno sguardo su l'universo; contemplo con occhio attonito l'eternità; tutto è caos, tutto sfuma e si annulla; Dio stesso mi diventa incomprensibile: ma Teresa mi sta sempre davanti »). Qui appunto i versetti dell'*Esodo*, quell'immagine di Malachia; e sempre, nella tessitura, come una seconda voce di controcanto, anch'essa di biblico slancio, a sostenere il discorso. C'è differenza dal 1° *Ortis* (le nuove letture, e un'arte di sapersene servire hanno dato i loro frutti, han sollevato la prosa).

Ma a compire il quadro dei valori, in questo rifacimento del 1° *Ortis*, bisogna in ultimo guardare a quegli sviluppi tanto più consapevoli e determinati d'un secondo modo di prosa, pianissimo e intenso, che serve da « collegamento »: dove, cioè, Lorenzo in persona fa da storico in questa storia. Non so, ma in questa rappresentazione indiretta, dentro la quale gli atti di Iacopo si riflettono come in uno specchio, un poco distaccati, ma parlanti al massimo, noi conosciamo un altro Foscolo, una narrativa lucida e sospesa che a volte ci fa trasalire (« Il dì 19 s'alzò. In quel giorno stesso sua madre gli riscrisse, inviandogli danari, due cambiali, e parecchie commendatizie, e scongiurandolo per le viscere di Dio perch'ei partisse. Quel dopo pranzo andò da Teresa; e non trovò che l'Isabellina, la quale tutta interrita contò ch'egli s'assise muto, s'alzò, la baciò e discese. Tornò dopo un'ora, e salendo le scale la incontrò di nuovo; se la strinse al petto, la baciò più volte e la bagnò di lagrime: si pose a scrivere, cangiò parecchi fogli, e li stracciò poi tutti. Si aggirò penseroso per l'orto. Un servo, passandovi sull'imbrunire, lo vide sdraiato: ripassando, lo trovò ritto su la porta in atto d'uscire, e con la testa rivolta attentamente verso la casa, ch'era battuta dalla luna »). Questo minutissimo ricordare e commemorare uno che, si sente a ogni sillaba a ogni respiro, noi non rivedremo più! C'è la sua ragione se nelle ultime ventitré pagine del libro intero s'inframmezzano nove di questa narrativa, e ad aprirle e chiuderle siano proprio solo esse, e ciò che di più fermo passa tra spazio e spazio nasce dal contrapposto di questi fermissimi punti (« Fa' ch'io sia sepolto, così come sarò trovato, in un sito abbandonato, di notte, senza esequie, senza lapide, sotto i pini del colle che guarda la chiesa. Il ritratto di Teresa sia sotterrato col mio cadavere. 23 marzo 1799 »). E per chiusa e commiato: « Io non so come ebbi tanta forza d'avvicinarmi e di porgli una mano sul cuore presso la ferita: era morto, freddo. Mi mancava il pianto e la voce; io stava guardando stupidamente quel sangue: venne finalmente il parroco, e subito dopo il chirurgo, i quali con alcuni famigliari ci strapparono a forza dal fero spettacolo. Teresa visse in tutti que' giorni fra il lutto de' suoi in un mortale silenzio. La notte mi strascinaì dietro il cadavere, che da tre lavoratori fu sotterrato sul monte de' pini ». Di necessità s'è anticipato qualcosa anche della seconda parte del libro dell'*Ortis*, che comincia infatti di là dal suo vero inizio, comincia dall'ultime pagine della prima parte, da quell'entrare nel romanzo della persona di Lorenzo, e della sua nuova voce, che noi abbiām cercato d'individuare e definire. La gente, infine, non bada a certe cose: ma a fior della prosa dell'*Ortis*, quasi onda tempestosa, a fiore ci sono parole intatte, virginee parole, aperture di canto: e con quel parlato dimesso, di cui s'è detto, è tutto un segreto lasciato da disigillare al Foscolo che verrà da poi.

CARLO DIANO

Il mito dell'eterno ritorno

L'idea dell'eterno ritorno, nella sua forma più radicale, è greca, ma per noi porta il nome di Nietzsche. Quando la conobbe la prima volta come teoria dei Pitagorici, la trovò assurda. Ma un giorno, errando pei boschi di Silvaplana, nell'agosto del 1881, la scoprì all'improvviso, come cosa vissuta, e la sentì vera e sua. « L'istante in cui nacque in me l'idea del ritorno » — scriveva più tardi — « è immortale. Per quell'istante io sopporto il ritorno ». Strana confessione: sopporto! Non è perché ritorna che quell'istante è immortale? Ma la contraddizione non è di Nietzsche, è nella cosa. Perché l'eterno ritorno è l'Essere, e lo esalta. « Costellazione dell'Essere... io sono la tua affermazione in eterno: perché io t'amo, o Eternità! ». Ma ciò che ritorna è « l'Esserci, vuoto di significato e senza scopo: il nulla fatto eterno ».

Nietzsche credeva con quella idea di avere eliminato il « divino », e non sapeva che egli proprio col « divino » s'era scontrato. Perché il circolo appartiene alla sfera del « sacro ». Tutta la fenomenologia della religione è lì a dimostrarlo, e lo documenta *Le mythe de l'éternel retour* di Mircea Eliade (Gallimard). Dalle forme più primitive alle più avanzate l'uomo non fa esperienza che di circoli. Prima ancora che acquisti la coscienza storica del tempo, già si muove nell'anello della ripetizione rituale. Tutto quello che accade o che egli fa, è già accaduto ed è stato fatto, in un tempo che è fuori del tempo e lo abbraccia tutto. Con le grandi civiltà storiche, quando l'azione profana si è già separata dal « sacro », l'anello si spiega nella successione temporale, ma i miti teogonici e cosmogonici la richiudono nel ciclo dei Grandi Anni, come in Babilonia e nell'India. Dove trovate la linea retta, come nell'Iran e in Israele, essa ha sempre un principio e una fine, e vale per i due estremi, e anch'essa fa circolo. La linea veramente retta, infinita da un capo all'altro è dovunque sentita come linea del dolore e del peccato. E in realtà, il tempo di quella che noi chiamiamo storia, ov'essa non si chiuda, è tempo consacrato della contingenza senza Dio.

Questo tempo fu scoperto dai Greci, e, come tempo storico, appare la prima volta nel V secolo con Anassagora, che fu il primo a negare gli dèi e a mettere al loro posto il caso. Non perché fosse tanto smaliziato da non crederci, ma perché aveva costruito l'universo sulla sola logica dell'essere contemplato da Parmenide, e che era l'essere della forma. Ora, la forma ha questo di proprio, che esclude ogni relazione, e fuori di sé ha il nulla. Per modo che gli eventi non avendo altro luogo che quel nulla, il tempo che essi scandiscono, si dispone sì sulla linea retta, ma è il tempo della contingenza e del caso. Per gli dèi, a meno che non si riducano alla

mera contemplabilità delle statue e rinunzino all'azione, non c'è posto. Ma degli dèi che non operino, non sono dèi.

Tutto questo i Greci l'avevano già vissuto nelle divinità, così poco divine, dell'Olimpo e negli eroi dell'epos, le une fuori del tempo, gli altri in un tempo lineare e senz'esito, in un medesimo tempo che, nella sfera degli eventi individuali ed umani, viene mantenuto da Platone e da Aristotele. Ma di contro erano le divinità della terra e il tempo circolare dei riti stagionali e dei misteri. Su questo tempo circolare sono costruite le teogonie dei teologi e le cosmologie dei naturalisti di Ionia. In un circolo, che è il circolo della ragione divina e nel quale « ogni punto unisce principio e fine », chiude tutta la realtà Eraclito. Il circolo mantengono i Pitagorici, lo stesso Parmenide, nella sfera della « opinione », che è poi la sfera del « sacro », ed Empedocle, Anassagora e gli Atomisti lo rompono. Per vederlo ricostituito, bisogna aspettare gli Stoici, che del circolo si servono per dimostrare l'esistenza di Dio e la sua azione provvidente nei punti dello spazio e nei momenti del tempo.

Orbene, se il circolo è dovunque è il « divino », come poté credere Nietzsche ch'esso valesse ad eliminarlo dal mondo? E in che senso la contraddittoria esperienza che egli ne fece? Il circolo è sì dove è il « divino », ma come circolo vissuto, non rappresentato. Nella rappresentazione non è che un simbolo, una forma cioè che non per sé ha realtà, ma per l'« altro » a cui rinvia, e che essa ritrova quando è ricalata nell'evento da cui è sorta. Giacché è nell'evento che si rivela il « divino », nella periferia, ch'esso fa immediatamente presente intorno al « qui ora », e che chiude tutto lo spazio e tutto il tempo. La prima definizione che noi ne abbiamo è in quell'« infinito » che abbraccia tutte le cose e le governa, di cui parlano Anassimandro e i teologi greci, e che Aristotele considerava come la più antica e divina verità conservata dalla tradizione dell'uomo. Crizia, ateo, alla « periferia » fa collocare la sede degli dèi dal legislatore a cui ne attribuisce l'invenzione. Di qui il circolo dello spazio e del tempo. Ma quella periferia è infinita e trascende il suo centro: e però il movimento, nell'istante in cui è vissuta, emerge sulla verticale e ascende all'Uno, in cui essa ha il suo principio. Perciò il circolo non può avere valore che di mito. Non appena si ponga come forma, e cioè come pura rappresentazione, l'istante, che nel vissuto aveva la pienezza del tutto, si isola nella contingenza del punto, e, tornando sempre al medesimo, non può che riaffermare, come ha sentito Nietzsche, il suo nulla. Perciò la coscienza religiosa, tutte le volte che il circolo si afferma come teoria, lo rifiuta e cerca l'evasione nell'Uno, di cui esso non è che il simbolo. Il massimo esempio ci è dato dalla mistica indiana e da quella greca, che pure lo mantengono come legge dell'universo. Questo ci rende chiare le parole di Nietzsche: « quell'istante è immortale, e per quell'istante sopporto il ritorno ». Quell'istante, l'istante dell'evento, di un evento totale, in cui egli dopo Kierkegaard aveva ritrovato nella sua forma originaria l'esperienza che l'uomo in ogni tempo ha fatto del « sacro », e che al suo culmine ha la notte e il silenzio: la notte delle teogonie greche e il silenzio dei Neoplatonici. « O notte, o silenzio » — egli canta — « dall'ultime lontananze discende verso di me, lenta, una costellazione scintillante... Suprema costellazione dell'Essere ». Ma era l'Uno, che è al di là dell'essere, senza forma, e che si attinge solo nell'estasi.

Varianti sul piccolo esilio

I.

*Nessuno di voi, nessuno che venga dal Nord
mi porta notizie di casa,
le ultime, come fosse il tempo
a Parma, prima che il treno partisse?
A mezzo il mattino, alle dieci,
la folla minuta in lento transito
e commercio, in ozio freddoloso, in segreta
solitudine nel breve giro dei borghi,
la luce più debole che qui
sulle acque schiarite, se pure
il sole uscisse alla fine e le foglie dei platani
suonassero, dolce oro umiliato, al suo raggio...*

II.

*O mia città nella pioggia, o mia città nell'autunno,
è forse tempo di tornare a te, mentre il vento
torce il fumo sui tetti, verso i monti schiarisce
un attimo, il giorno dolcemente precipita.*

*Questo è il luogo assegnatoci e la stagione,
questa l'ora, il minuto che il marciapiede grigio
asciuga, e l'occhio ringrazia smarrito
un riflesso del cielo che, abbuiando, s'illumina.*

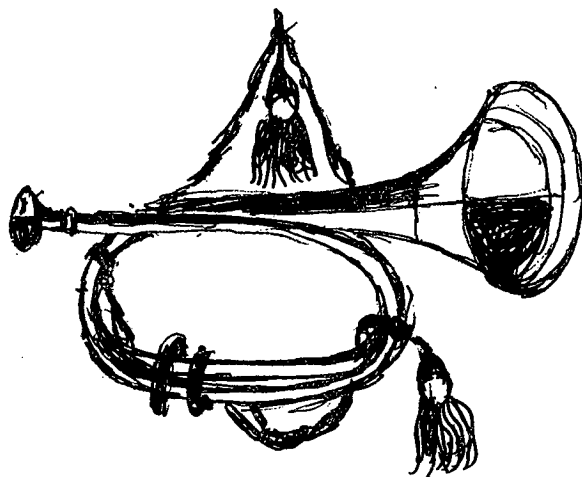
III.

*Non posso più vivere né scrivere
se quest'anno la neve che si scioglie
non mi avrà testimone impaziente
di sentire nell'aria prime viole.*

*Come se fossi morto mi ricordo
la nostra primavera, la sua luce
esultante che dura tutto un giorno,
la meraviglia d'un giorno che passa.*

*Forse a noi ultimi figli dell'età
impressionista non è dato altro
che copiare dal vero mentre sgoccia
la neve su dei passerì aggruppati.*

ATTILIO BERTOLUCCI



I pittori della realtà in Lombardia

È il titolo della mostra aperta a Milano nelle sale di Palazzo Reale che ospitarono due anni fa la riunione memorabile del Caravaggio e dei caravaggeschi.

« I pittori della realtà in Lombardia ». Chi furono costoro? Il titolo è apparso così segreto, che, per aprirlo, e in mancanza di chiavi adatte, qualcuno s'è provato a usare rampini e grimaldelli. Non s'è ommesso neppure di sospettarvi una manovra a sfondo politico, come se la parola « realtà » fosse stata inventata or ora da Guttuso o da Pizzinato. Nulla di più lontano dal credibile, trattandosi di esporre pittori abbastanza antichi — dal '500 al '700 — tutti operosi in soprastrutture a « basi » sociologicamente regressive e magari reazionarie: controriforma, dominazione spagnola (o austriaca ante Maria Teresa) e di una Venezia aristocratica ed ammollita. Eppure almeno tre grandi protagonisti. Moroni, Ghislandi, Ceruti: tutti e tre lombardi, tutti fedeli al vero, tutti particolarmente versati nel tema « ritratto », come se l'esigenza inderogabile del far « somigliante » fosse già un primo punto a favore di una disposizione realistica; almeno a fondarsi sulla constatazione effettiva che altrove in Italia, e per duecent'anni, si fece tutt'altro; anzi l'opposto.

In qualche vecchia notizia, del resto, v'era già qualche coscienza del contrasto. Si sa di certo, per esempio, che quando, verso la metà del '500, i rettori veneti si avviavano al loro ufficio di Bergamo (terra di San Marco nel cuore della Lombardia), Tiziano raccomandava loro di dedicar qualche seduta di posa al Moroni che, i ritratti, « li faceva naturali ». Forse v'era nel consiglio una certa ironica insidia; però anche il pregio di riconoscere che la naturalezza (e cioè quella tal fiducia nella realtà) stava allora di casa piuttosto ai confini di Lombardia. Non per nulla il Lotto, il Savoldo, il Moretto, appena tollerati a Venezia, erano stati ricercatissimi a Bergamo, a Brescia, a Milano. E sta di fatto che mentre Tiziano monta ancora di tono i suoi aulici modelli (perché è possibile un certo intellettualismo anche del « colore ») e mentre il Bronzino a Firenze ancora congela i suoi ritratti medicei, pensandoli in giada o in pietra dura, a Bergamo il Moroni ritrae affabilmente, entro le stanze nude, nei loro gesti d'incontro, non soltanto i nobili di provincia, ma gli ufficiali delle guarnigioni « in partibus », i parroci di Val Seriana, i maestri di scuola di Gorlago e di Albino, e persino quel celebre ed umile « sarto », fermato per sempre nel verso dialettale del più grande critico del Seicento, il Boschini: « *L'ha in man la forfe e vu el vedé a tagiar* ».

Non sarà un caso che, di lì a poco, dalla stessa provincia, si avvii a Roma il Caravaggio, con già in tasca il manifesto della rivoluzione realistica. E, del resto, anche spatriato il Caravaggio, la Lombardia resta fedele all'impegno della naturalezza col Baschenis e le silenziose presenze, in luce d'interno, dei suoi strumenti polverosi (le famose ditate, finte sul dorso dei violini dell'Amati!); o con la serie quasi manzoniana dei ritratti del Ceresa; ancora due bergamaschi che si affacciano anch'essi, discretamente, alla mostra.

Più tardi, avviato il secolo dei lumi, e mutate le vesti di spagnole in francesi, potranno ancora crescere le gale, le sciarpe, le parrucche; ma (sempre a Bergamo) il paolotto Ghislandi, Fra Galgario, insomma, guarda i suoi modelli, le sue « *têtes de caractère* » (come già si chiamavano in Francia) con la stessa fedeltà del vecchio Moroni, ma ora aspergendole di un po' di sale rembrandtiano (sapeva scegliersi bene i suoi antenati!), e magari trasponendo, sulle cresphe fitte di sciarpe e merletti, il tocco, tra musicale e matematico, dei nuovi « vedutisti » veneti. Le sue, però, erano « vedute di uomini »: nobili e nobilucci bergamaschi (sempre gran bevitori e cacciatori!), donne « di maneggio », giudici parrucconi, servitori fedeli, letterati vagabondi (come lo straordinario Bruntino!), artigiani, barbieri; una serie di cui, nella ricca coloritura sociale, nulla sapremmo se egli non ce ne avesse detto così acutamente. Morto presto, nel 1743, il Ghislandi ci lasciò anzi, con anticipo su tutta Europa, una tale galleria di « *honnêtes hommes* » che solo il Diderot avrebbe potuto commentare. Il conte Tassi, biografo locale del pittore, non era un Diderot; e così, da noi, il vero « illuminista » resta il Ghislandi stesso.

Non basta ancora. Perché sui medesimi anni, a Brescia, un pittore che si chiamò probabilmente Jacopo Ceruti, ma è noto nella regione piuttosto col soprannome, già significativo, di Pitocchetto, attende quasi esclusivamente (e non si sa come) a dipingere non più, neppure, gli « *honnêtes hommes* » del Ghislandi, ma addirittura la povera gente: quella « *populace* » che agli stessi illuministi sembrerà ancora irridimibile. Eppure il Ceruti la tratta senz'ombra di umore, senza distacco altezzoso, anzi con una così umana partecipazione che, a quei tempi, sembra miracolosa. E tutto, si avverta, non già in quadrucci di pochi centimetri che sarebbero anche potuti passare come minuta suppellettile da salotto, ma in tele enormi, di figure grandi al vero, quasi avesse trovato gli argomenti più importanti del mondo. Mendicanti a brandelli; gaglioffi e storpi di villa; soldatucci slavi come ne bazzicavano in Lombardia al tempo delle guerre di successione; romei in sanrocchino, seduti in ombra sui canti delle piazze suburbane di Brescia e di Salò; le lavandaie al fonte; la fantesca ferita...

Impossibile negarsi alla domanda per chi mai dipingesse il Ceruti. E perché né lavandaie né straccioni potevano plausibilmente figurare fra i committenti, mentre di coteste tele son colme, dall'origine, le ville patrizie del Garda, sarà d'obbligo concludere che il Ceruti dipinse per i nobili della regione. Ma non sarebbe neppure un principio di spiegazione parlar di gentiluomini campagnoli o magari della polenta cogli uccelli, tanto cara ai bresciani. Ben altro sembra trasparire, e varrà ricercare — fuori di un'astratta storia sociologica — in codesto straordinario consenso fra gli ordinatori di « classe » e la pittura, invece, feriale, umilissima, del Pitoc-



GIACOMO CERUTI: *Il « portarolo »* (Paderno Franciacorta, racc. privata)

(Foto Ronchetti)

chetto. Il quale, per giunta, non faceva neanche appello al « buon gusto » con bellurie di colori (il Ghislandi, almeno, era celebre per le sue lacche!); anzi resta di solito in una sua tenuta scabra, dimessa, di toni bruni e grigi, quasi polverosi, come gli stracci dei suoi modelli.

Non sorprenda, perciò, che la memoria di un caso tanto singolare sia restata tanto a lungo compressa in uno spazio di poche miglia quadrate. E' da qualche decennio solamente che, in cinque o sei *aficionados*, siamo disposti a considerare il Ceruti alla stregua di un nostrano Le Nain; come un grande artista, insomma, e, che non conta meno, un umanissimo scopritore di « realtà ». Averlo ripescato da un tempo che si credeva tutto immerso nel « serbatoio » di Arcadia non sarà stato un recupero insignificante.

Alla mostra milanese è dunque una lunga vicenda realistica, ricorrente in Lombardia (e soltanto in Lombardia) dai « sarti » e dai « pedagoghi » del Moroni, agli « onest'uomini » del Ghislandi, ai « poveri » del Ceruti che risalta per la prima volta, come antitesi, non punto provinciale, anzi còlta, coerente, ostinata, di fronte all'Italia tutta diversa, e magari prevalente, della « maniera » e del « barocco ». Un argomento quanto mai fertile di spunti e di chiarificazioni per chiunque voglia provarsi ad accostarlo.



GIORGIO ZAMPA

«Dell'arte moderna» di Paul Klee

Nel 1924, in occasione d'una mostra d'arte a Jena, Paul Klee tenne un discorso dinanzi alle sue opere; gli appunti che gli servirono di preparazione furono pubblicati postumi nel 1949 con il titolo di *Ueber di Moderne Kunst*, «Dell'Arte Moderna». Nel '24 l'artista aveva quarantacinque anni ed era nella sua piena maturità: questo scritto si può dunque considerare come una formulazione pressoché definitiva delle sue idee sulla pittura e porre accanto, per importanza, al «*Paedagogisches Skizzenbuch*», al «Libro pedagogico di schizzi».

Dell'Arte Moderna presenteremo qui i passi più importanti, facendo però precedere la lettura da qualche considerazione. A tutta prima lo scritto di Klee può dar l'impressione d'una raccolta d'aforismi non troppo legati tra loro, di sentenze isolate, di verità parziali e magari contraddittorie. A un successivo e più cauto accostamento, grazie all'ausilio di qualche nesso logico gettato, a mo' di ponte volante, dove s'apre sulla pagina uno spazio bianco, si può presumere di avere dell'insieme un'idea abbastanza esatta. Non bisogna dimenticare che l'esposizione è necessariamente frammentaria e incompleta: queste note, come s'è detto, servirono di traccia a una conferenza e dovettero quindi essere fuse e sviluppate nel corso della conferenza stessa. A non renderle di troppo facile intelligenza contribuiscono inoltre una forma estremamente concisa, spesso ellittica, uno stile denso, allusivo, ambiguo, modi ora tecnici ora lirici. Se nella nostra esposizione, quindi, il movimento di alcune articolazioni sembrerà non troppo morbido, dirò che ho preferito rispettare il carattere discontinuo di queste note, la loro progressione a volte non troppo logica, piuttosto che costringerle in schemi diversi, i quali non avrebbero mancato di forzarne il senso o di snaturarle.

Del resto dubbi sulla capacità d'esprimersi con efficacia, manifesta lo stesso Klee all'inizio del suo dire:

Come pittore mi sento padrone dei miei mezzi, per spingere altri là dove qualcosa mi attira; ma non credo di potere indicare con pari sicurezza le stesse direttrici mediante la parola.

Comunque, continua Klee, se disobbedendo all'imperativo goethiano di «creare e non parlare», lui artista si risolve a prendere la parola, ciò accade perché spera, sopra tutto, di dire qualche cosa di nuovo, affrontando il problema in modo inusitato: egli considererà quella parte del processo creativo che ha luogo nel subcosciente, e darà la preminenza al contenuto dell'opera rispetto al suo lato formale.

Consentirò che loro gettino un'occhiata nello studio del pittore; vedranno poi che, per il resto, arriveremo ad intenderci.

Klee parlerà dunque del suo modo di procedere, dei principi cui obbedisce nella composizione d'un quadro. Notiamo come il pittore, fin dall'inizio, insiste sul contenuto dell'opera, antepo- nendo lo stesso all'aspetto plastico.

L'artista, prosegue Klee, è anzitutto un uomo in mezzo ad altri uomini, uno che, senza essere stato interrogato, venne posto come lor signori in un mondo multiforme e come loro deve in esso, bene o male, raccapezzarsi.

Ammettiamo ch'egli sia giunto al termine della prima fase d'orientamento, in modo da ordinare la fuga dei fenomeni e delle esperienze: cotesto orientamento tra gli oggetti della natura e della vita, quest'ordine ramificato e diffuso vorrei paragonarlo alla barbata dell'albero. Di qui confluiscono nell'artista i succhi destinati a traversare lui e i suoi occhi: proprio come accade per il tronco. Sollecitato, mosso dalla forza di quella corrente, egli fa passare tutto quanto vede nell'opera: e come la chioma dell'albero si spiega visibilmente da ogni lato in una progressione spaziale e temporale, così accade per l'opera.

Nessuno chiederà all'albero di conformare la chioma alla barbata; dalle funzioni differenti in regni elementari diversi conseguono di necessità forme diverse: invece proprio all'artista si vogliono a volte proibire coteste necessarie differenze plastiche nei confronti del modello.

L'artista, nella sua funzione di tronco, si limita a raccogliere e a spingere oltre quanto sale dal profondo: « né servo né despota, egli è un intermediario. La sua funzione è dunque veramente modesta.

Notiamo che la similitudine dell'artista con l'albero, il riferimento a una funzione mediatrice dell'artista tra natura e opera, a una conversione d'energia terrena in energia cosmica, ripetutamente si trova nei *Sonetti a Orfeo* e nelle *Elegie di Duino* di Rilke. A fondamento di tali poesie, apparse due anni prima che Klee pronunciasse la sua conferenza, è una dottrina della metamorfosi che il nostro pittore, sensibilissimo alle più alte suggestioni della propria epoca, dovette conoscere. Non sarà sfuggito il carattere lirico e filosofico delle parole di Klee fin qui lette; l'osservazione è tutt'altro che irrilevante, se si pensa quanto colto riflesso sia il punto di partenza della pittura di Klee, in onta ad ogni apparenza d'infantilismo, di primitivismo, di libertà assoluta e anzi anarchica. Dall'energia bergsoniana al verbalismo cromatico di Rimbaud, dall'esigenza mallarméana dell'*Oeuvre* all'orfismo di Rilke (e magari alla teosofia di Steiner), per tacere di Freud, Dada, Schoenberg, i richiami culturali s'imporranno, vedremo, in gran numero: non dimentichiamo che Klee, svizzero di nascita, era tedesco da parte di padre e francese dal lato materno; da parte di madre, anzi, aveva persino ereditato sangue di colore.

Continuando nell'analogia tra artista e albero, Klee afferma che se l'opera d'arte rappresenta la chioma, essa andrà necessariamente soggetta a quelle leggi di deformazione volute dal suo ingresso nelle dimensioni dell'elemento figurativo: chè a questo « tende la rinascita della natura ». E quali sono le dimensioni in parola?

Esistono anzitutto elementi più o meno limitatamente formali, come la linea, il valore, il colore.

La più limitata è la linea, il più libero il colore.

Klee descrive quindi le proprietà di ognuno di tali elementi: la linea è misura, il chiaroscuro è misura e valore, il colore è anzitutto qualità (e in ciò mai riducibile agli altri due elementi), poi misura e valore.

Abbiamo così ragionato in base a tre direttrici: tali direttrici si intersecano tutte sul piano del colore isolatamente considerato, mentre due soltanto s'incontrano nell'ambito del valore, ed una sola avanza nel campo della linea pura.

Coteste tre direttrici, ciascuna a seconda delle sue particolarità, stanno a significare tre settori incapsulati, per così dire, uno nell'altro: la scatola maggiore comprende tre direttrici, la media due e la più piccola una... Ci si trova di fronte, è evidente, a una connessione molto particolare; avendo riguardo a ciò, è logico mantenere la stessa purezza nel trattamento di quei medesimi mezzi formali. Le combinazioni possibili sono più che sufficienti...

In tale esposizione di principi elementari di tecnica pittorica, è da rilevare l'uso di curiosi procedimenti di simmetria e di geometrica sistemazione che sforzano alquanto i dati, per amore, è evidente, di armonie e di combinazioni numeriche.

Nel trattare dei simboli dei tre elementi, Klee indica il regolo graduato come simbolo della linea, la scala con le sfumature dal bianco al nero come simbolo del valore e il cerchio traversato da tre diametri (ove sia cioè possibile la combinazione dei tre colori fondamentali con i complementari) come simbolo del colore. La padronanza di questi mezzi *deve consentire alle cose rappresentate dimensioni più lontane dall'apprensione cosciente; un uso insufficiente o imperfetto di essi può impedire all'artista di esprimersi per intero nel contenuto dell'opera.*

A questo punto Klee affronta la parte essenziale del suo discorso.

Mentre è opinione comune che sia un atto di elezione a combinare gli elementi sopra detti per creare una nuova specie di realtà, la realtà figurativa o plastica, per Klee il processo è invertito. Non solo l'ideazione non deve precedere la figurazione, ma questa deve addirittura condizionare quella:

Mentre la nostra rappresentazione a poco a poco ci cresce dinanzi agli occhi, ecco insinuarsi pianamente un'associazione d'idee che rappresenta la parte del Diavolo nei confronti di un'interpretazione obiettiva. Infatti ogni rappresentazione riccamente modulata può ricondursi, con un po' di fantasia, a note rappresentazioni della natura, in un rapporto che è anche confronto.

Qui immediatamente ci sovviene il ricordo delle famose macchie d'umido sui muri, dei cumuli di nubi e simili, rammentati da Leonardo come materiali potenzialmente ricchissimi di figurazioni: con la fantasia quelle larve possono essere isolate, e l'arte, successivamente, può dar loro corpo.

Klee sostiene che da ogni sollecitazione figurativa l'artista deve guardarsi come da tentazione diabolica. Non è possibile arrivare a possedere la realtà partendo dall'esterno; tutta la pittura di ieri, che ha sfruttato solo le proprietà ottico-fisiche degli oggetti per giungere a una rappresentazione di superfici battute dalla luce e dall'ombra, non ha valore di fronte all'esigenza di rappresentare l'invisibile, anzi l'Invisibile (con la maiuscola), la storia particolare e la storia universale o meglio

cosmica dell'uomo. La pittura non deve quindi più fondarsi sulla superficie, sul volume dell'oggetto, ma sulla pluri-dimensionalità della nostra vicenda interiore.

Facile è rilevare a questo punto quanto cotesti principi siano improntati alla più stretta ortodossia surrealista: tra le regole enunciate da Klee sul predominio da lasciare al nostro sub-cosciente nel processo creativo-formativo di un'opera figurativa e le postulazioni di un Breton sul linguaggio e la scrittura automatici, si potrebbero istituire parallelismi assai significativi. Non per nulla Klee fu rivendicato come uno dei patroni del movimento surrealista.

La parte più interessante dello scritto è l'ultima; e su di essa ci soffermeremo più a lungo.

Vorrei considerare, vi si dice, le dimensioni del soggetto in senso nuovo, cercando di mostrare come l'artista arriva spesso a una « deformazione » apparentemente arbitraria della realtà fenomenale.

Anzitutto l'artista non attribuisce alle forme della natura fenomenica il senso univoco dato loro dai molti realisti che esercitano la critica. Egli non si sente troppo legato a quelle realtà, poichè non vede nelle forme finite l'essenza del processo naturale della creazione: a lui interessano più le forze formatrici che le forme compiute.

Forse l'artista, proprio senza volere, è un filosofo che si dice: « Nella sua forma attuale, questo non è l'unico mondo possibile ». Egli penetra con lo sguardo le cose già formate che la natura gli pone sotto gli occhi: e quanto più profondamente guarda, tanto più facile gli riesce allacciare punti di vista di oggi con ieri; tanto più in lui s'imprime, in luogo di una compiuta realtà naturale, la sola immagine veramente essenziale, quella della creazione come genesi.

Risalire dal modello all'origine prima! L'artista che su tale via presto si arresta, diventa un presuntuoso: ma eletti sono gli artisti che oggi marciano in prossimità di quella terra segreta, dove la legge primordiale alimenta ogni processo creativo: chi non vorrebbe abitare, come artista, là dove il centro organico della universa mobilità spazio-temporale, si chiami esso cervello o cuore della creazione, determina tutte le funzioni? Nel grembo della creatura, nella causa prima della creazione, là dove è custodita la chiave della creazione?

Sottolineiamo ancora una volta come Klee abbia in comune questi motivi con la schiera più avanzata della cultura europea dell'anno 20: l'esigenza religiosa è anche qui chiaramente espressa, con una forza tale da farla considerare addirittura alla base del « credo » del nostro artista.

Io non intendo dare l'uomo qual'esso è, conclude Klee, voglio darlo come potrebbe essere. Posso così combinare la contemplazione del mondo con il puro esercizio dell'arte. Ciò è da osservare nei confronti di tutti i mezzi formali, dico di tutti, anche dei colori, evitando ogni confusione. E' questo il così detto uso irrealistico del colore nell'arte moderna...

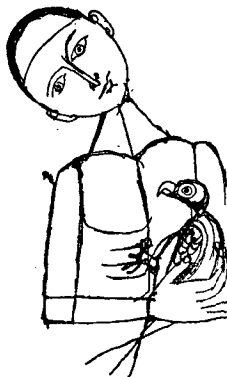
A volte sogno un'opera d'apertura immensa, che includa tutti i dati elementari, obiettivi, di contenuto e di stile: rimarrà certo un sogno, ma fa bene immaginare di tanto in tanto già fin da oggi tale possibilità.

Sarà un po' difficile, dopo simili dichiarazioni, voler sostenere che Klee è il patrono dell'astrattismo, come oggi da parte di molti si pretende.

Non abbiamo voluto prima e non vogliamo neppure qui toccare la questione del rapporto tra le idee di Klee e la di lui pittura. Vorremmo solo dire che le note dell'*Arte Moderna* non esauriscono tutto il significato dell'opera di Klee e non la commentano in ogni suo aspetto: anche se ne riconosciamo la grande importanza per determinate interpretazioni.

A parte però il valore che questo scritto può avere nei confronti dell'opera del suo stesso autore, è indubbio che, preso di per sé, esso rappresenta un documento forse essenziale per la storia culturale del nostro secolo.

Le affinità, addirittura le identità, che si possono ravvisare tra certe esigenze in esso espresse e il credo etico-artistico-religioso di un Adrian Leverkühn, il protagonista del *Doktor Faustus* di Thomas Mann, di quest'epopea degli orrori d'una arte esausta e troppo consapevole di sé, se dapprima possono sembrare addirittura sconcertanti, a una successiva riflessione si scoprono naturali e quasi necessarie.



DIEGO VALERI

JEUX DE MOTS

UN SOUFFLE DE PLUIE

*Un souffle de pluie a désaxé la terre.
Hier tout était si ferme, au ciel et sur le sol,
dans la chaleur, dans la bonté, dans la lumière!
Et maintenant tout tremble et paraît prêt au vol.*

*Les dômes, les palais, les arcades de marbre
se balancent au bout d'un rayon de soleil;
les feuilles sont oiseaux quittant l'ombre des arbres;
les espoirs sont vapeurs qu'emporte un vent vermeil.*

*Voici que de nouveau fleurissent les glycines...
Quel drôle de printemps a réveillé les cœurs
qui dormaient dans la paix des amours enfantines,
inclus dans le cocon d'un très ancien bonheur?*

ARRIÈRE-SAISON

*Floraison de l'automne aux menteuses couleurs,
ô beauté sans merci, déchirante douceur!...
Tu soupire pourtant, saison folle et parée,
tu souffres d'être belle et froide et condamnée.
Dans l'attente et l'horreur de ton destin mortel,
tu plonges ton regard dans la splendeur du ciel,
et tu souris... Le chant de ta tristesse berce
mon cœur en peine, et puis, d'un trait dur, le transperce.*

ANGE

*Ange plein de candeur
et de fine malice,
pour un peu de délice
vous perdez le bonheur.*

DOUX MINOIS

*Ce doux minois, si près de mon âme éblouie,
m'ôte la vue du ciel, de la mort, de la vie.*

FLORENCE

*Place Sainte-Marie, au lever du matin,
rien ne bouge: ni chats, ni pigeons, ni statues.
Sur les tours, les maisons, le pavé gris de lin,
se déroule en silence un blanc troupeau de nues.*

*Au gré d'un vent danseur qui fait la girouette
quelques gouttes d'argent tombent, douces à voir.
Est-ce qu'il pleut? Non, ce n'est qu'un jet de gouttelettes.
Le ciel est vert et frais comme un grand arrosoir.*

CETTE HERBE

*Cette herbe sans nom qui poussait,
du temps de mon enfance grise,
aux bords du sommeillant fossé
contournant la petite église,*

*cette herbe que nous chérissions
à cause de sa douceur aigre
(nous, les pauvres petits garçons,
plus grands que notre âge, et si maigres),
elle n'existe plus, je crois,
dans le domaine botanique.
C'était une herbe d'autrefois
à la moëlle substantifique...*

AVRIL

*Rose frileuse à demi close,
sous ce soleil d'avril mi-clos,
dis-moi, quelle est l'idée de rose
qui va paraître sous ta peau?*

TOMBEAU DE L'ÉTOILE INCONNUE

*Les étoiles en vol de nuit
se parachutent
et flamboient telles des fusées.
Mais il y en a d'autres qui tombent
en vol de jour,
et personne, hélas, n'en sait rien.*

*Le jour on ne voit que colombes
briller au ciel qui va et vient,
et tourner l'ombre des vautours
contre les nues filant à voile...*

*Et pourtant il y en a qui tombent,
y en a toujours,
de ces pauvres, pauvres étoiles!*

I filosofi che non servono

Corrono, oggi, per chi professi filosofia, tempi difficili e pieni d'insidie, non disgiunte, s'intende, da possibilità dorate, solo che uno si lasci sedurre dagli inviti delle nuove sirene. Le quali vanno intonando i loro incantamenti in molti luoghi del mondo, mentre in altri le seduzioni già trapassano, o son trapassate, in pressioni minacce e costrizioni. Sembra che dall'età di Talete le servette di Tracia si siano evolute parecchio: allora i filosofi che ricercando le leggi di natura finivano in fondo a un pozzo, erano solo motivo di riso; più tardi, ai tempi di Socrate, quando davan fastidio li acquetavano con una buona tazza di cicuta. Oggi, al contrario, sono oggetto di cure e attenzioni molteplici e raffinate: tutti sono desiderosi di utilizzarli col maggior rendimento possibile. Benchè la confraternita non sia numerosa, soprattutto se non vi si includano i più o meno larvati disertori, sembra tuttavia che quei quattro gatti urtino i nervi di un pubblico sempre più vasto per la loro caparbia ostinatezza nel mantenere viva l'esigenza di uno spregiudicato ragionar sulle cose, in una critica che si fa norma di vita, in un'indagine che a null'altro obbedisce, se non a regole ben definite di processi logici chiaramente riconosciuti. Così, da ogni parte, si domanda una filosofia edificante, costruttiva; e si vuole un servizio della filosofia, intendendosi con ciò una filosofia al servizio di scopi ben definiti, ad essa prescritti da superiori autorità. E intorno si sente discorrere, non più di filosofie vere e false, ma di filosofie sane o dannose, di filosofie profittevoli o perniciose, consone o meno allo spirito nazionale, e così via. Della verità, del bisogno umano di una verità senza aggettivi e senza iniziali maiuscole, si lascia che parli sulle scene Calvero, rivolgendosi agli uomini semplici. Nel frattempo i vari enti, che tendono a dirigere il mondo, a organizzare la cultura delle nazioni, a orientare la vita dell'uomo secondo linee precise, e sotto insegne nuove o antiche, esigono ciascuno la propria filosofia fatta su misura. Nè chiedono che i filosofi, ossia i tecnici della ragione, discutano i principi, e rendano conto delle guise del loro nascimento, e nè facciano palesi i sensi riposti, e il loro convenire o meno alla condizione dell'uomo in una situazione storica concreta. Al contrario, presentati quei principi come dogmi intangibili, ai professionisti si domandano soltanto le dimostrazioni di quei dogmi; nell'atto stesso in cui al filosofo si chiede l'opera sua, lo si avverte con garbo che la verità *vera* è stata stabilita in precedenza, e che egli dovrà solo farla trionfare. Nè a caso si nota sempre più spesso il bisogno di aggiunger qualche aggettivo che adorni la nuda verità, e ci rassicuri sulla qualità del prodotto che ci viene offerto già confezionato.

Nel fascicolo dello scorso dicembre di una autorevole rivista a carattere internazionale, si può leggere un articolo in cui, sottolineandosi la funzione sociale della filosofia, si invitano i pensatori a non chiudersi esclusivamente in aride ricerche logiche, ma ad impegnarsi nel definire concetti pratici, quali « libertà » o « democrazia ». Solo che, nell'atto in cui questo innocente invito vien rivolto, si sottolinea, a buon conto, che vanno escluse a priori, perchè è ovvio che risulterebbero assurde, tutte le posizioni implicanti una valutazione positiva di certi orientamenti, eliminati senz'altro in partenza. Ove quel che più colpisce, non è tanto una condanna, quanto il modo di essa: una chiusura pregiudiziale che impedisce il colloquio; una chiusura rara a trovarsi anche nei più rigidi teologi medievali, che accettando il metodo razionale lo portavano fino in fondo, e non arretravano di fronte a nessuna gravità di conseguenze. Dai nuovi apologisti, a cui si domandano costruzioni molto più dimesse, si vuole alla fine solo una modesta propaganda. Il servizio sociale della filosofia, o almeno *questo* preteso servizio sociale, si riduce all'avvilimento ancillare di quella che dovrebbe essere una indagine critica autonoma, senza confini; perchè la prima, e veramente positiva funzione del filosofare consiste proprio in un processo liberante, che dissipa l'errore della parzialità proposta come totalità, e spezza le situazioni cristallizzate che impediscono il cammino degli uomini. Cosiffatti asservimenti della filosofia sono qualcosa di molto più grave dei sermoni edificanti, che vediamo invocati quale autentico filosofare in altre attualissime pagine. In realtà un discorso persuasivo orientato in un senso determinato, e fondato su una precisa cognizione della psicologia dell'uomo, e dei mezzi atti ad operar su di essa, ha il suo significato e la sua giustificazione. Ma pretendere di valersi di una ragione contraffatta, chieder delle « ragioni » e inaridirne la fonte: questo ha veramente qualcosa di diabolico.

Purtroppo l'aspetto più grave di certe richieste è l'equivoco in cui non di rado si muovono. Senza dubbio l'istanza più valida del pensiero moderno da Bacone a noi è stata una forte accentuazione del carattere « mondano » e « pratico » del filosofare. Aperta o nascosta, circola dai tempi dell'umanesimo una svalutazione del sapere contemplante a favore del sapere operoso: svalutazione che del resto non è nuova nella cultura occidentale, se può di continuo appellarsi a Socrate in Grecia, alle origini del pensiero cristiano, e, più tardi, a certi temi del francescanesimo. Lo scopo dell'uomo, il suo compito terreno, non consistono in un'impossibile conoscenza definitiva della verità assoluta; suo dovere è l'opera rivolta a migliorare le condizioni del mondo, a porre ordine e pace dov'è confusione e conflitto, a lenire le sofferenze, a far trionfare la giustizia, a conquistare la felicità per tutti mediante la vittoria sul male e il dominio della natura. All'anelito verso la solitaria contemplazione di forme oltremondane, la meditazione oppone un richiamo preciso alla effettiva condizione umana: alla lotta e al lavoro terreni, di cui la ragione logica è lo strumento essenziale, il mezzo proprio dell'uomo per obbedire a quel dovere, di cui il ragionamento non fonda, ma riconosce la validità. Tuttavia, se la ragione riconosce, perchè la ritrova alle proprie radici, la supremazia della pratica,

è ancora la ragione la misura suprema dell'operare. E la filosofia ha quest'unico compito: esaminare e criticare le varie « ragioni » proposte, riportandole alla misura fondamentale.

La lotta contro la filosofia « inutile » per una filosofia umana, la « praticità » della filosofia, il suo tono « civile », ben lungi dall'essere invito a una funzione ancillare del filosofo, significano rifiuto delle questioni verbali e dei problemi che nella formulazione stessa dichiarano l'impossibilità delle soluzioni. Significano conoscenza dell'uomo concreto nella natura e nella storia, senza cui l'azione non può essere che cieca, vana e parziale. E tale filosofia serve all'uomo proprio perchè non asservisce la ragione a una parte, ma col mostrare e denunciare tutte le chiusure e le parzialità, pone l'esigenza di oltrepassarle; e col mostrare la nostra limitazione, mentre tende a sciogliere nella comprensione i contrasti, invita all'opera senza promettere paradisi impossibili, ma senza disperare dei miglioramenti progressivi. Ugualmente sdegnosa di aristocratici e sicuri isolamenti, come di profittevoli servizi ben retribuiti, cosiffatta filosofia serve agli uomini proprio nella misura in cui non si fa serva di nessuno, perchè essa è la ragione medesima che guida ed orienta l'umanità, e che non può, di fronte a nessun appello, per alto e nobile che appaia, rinunciare, sia pure per un istante, alla sua funzione critica.



ANNA BANTI

LE DISGRAZIE DI MÍCCIOLI

Si diceva alla Corona, quartiere periferico di operai e piccoli impiegati: « a Míccioli, gente da non fidarsi »; per parlar chiaro: ladri. Eppure da Míccioli provenivano parecchie famiglie sistematine, collo zerbino alla porta di casa, e i figlioli alle scuole secondarie. Qualcuna ci aveva una mamma o una zia, coraggiosa vecchietta che si guadagnava ancora il pane e non chiedeva nulla a nessuno; quelle parenti venivano poi buone la domenica se c'erano ragazzi da contentarsi, invece del cinematografo, di una bella girata in campagna, e la campagna era questa strada polverosa che infilava Míccioli, stretta fra case piccine da non starci in piedi. Fuor da ogni uscio, se il freddo non era insopportabile, c'era una seggiola o un panchetto e ci sedeva una donna. Ci sedeva per modo di dire, ogni cinque minuti si alzava, ora per il fuoco, ora per l'acqua: perché a Míccioli l'acqua in casa non c'è e bisogna attingerla alla fonte, sul sagrato della chiesa. Questo andirivieni divertiva i ragazzi che non avevano mai visto donne sgambettare così alla svelta come a Míccioli, e le vecchie parenti al pari delle altre. Finiva che sui panchetti sedevano loro e le vecchie, in piedi, raccontavano la storia di questa o di quest'altra vicina, zeppa di disgrazie incredibili. Immancabilmente, presto o tardi, la protagonista della storia veniva a passare, col secchio dell'acqua in testa o una paletta di brace accesa, presa a prestito, e per i ragazzi era uno spasso questo trovarsi tra gente che tutta si conosceva e si chiamava per nome, mentre alla Corona chi sta al terzo piano sa appena quanti figli ha la sposa del primo. Come si sentivano cittadini, i ragazzi della Corona. Raccontavano a loro volta degli spettacoli del centro, il varietà al teatro tale, l'opera al teatro tal altro, come se ci andassero ogni sera, e la città fosse lontanissima, irraggiungibile per quelli di Míccioli. Potevano anche sballarle grosse, gli ascoltatori erano soltanto donne, e che donne. Inverno come estate vestivano tutte allo stesso modo, non sapevi neppure di che colore, e avevano sempre le gambe nude, gambe gonfie o secche come stecchi, ma tutte con le vene varicose grosse come corde e colla pelle a squame. Raramente un uomo compariva, e allora non si fermava mai a chiacchiere, ma infilava l'uscio, e la donna dietro, per accudirlo. Nel gruppo delle vicine allora passava, come si dice, un angelo, e anche dopo qualche minuto, il discorso non si riaccendeva colla vivacità di prima. Buona sera, buona notte. I ragazzi della Corona riprendevano la via di casa.

Nei giorni feriali nessuno va a trovare i parenti a Míccioli, e forse i ragazzi non sanno che le donnette di lassù scendono tutte in città per lavorare. Ognuna avrebbe

il suo mestiere, ma anche avere un mestiere, e da quello non partirsi, può essere un lusso, tanto è vero che le donne di Miccioli di mestieri ne hanno a mezze dozzine. Sanno cucire, rammendare, ricamare, ma soprattutto resistere al lavatoio e alla tavola da stiro per giornate sane, come pure andare a mezzo servizio, tre ore qua, due ore là. Quando tornano a casa, la sera, non sanno dove buttano i piedi per la stanchezza, mentre poi tocca a loro a far da cena, cominciando dal fuoco e dall'acqua, e a tirar su i letti, se la mattina non hanno avuto tempo di rifarli. I mariti, chi ne ha, se li trovano sulla porta, appoggiati allo stipite, che fumano mentre loro si allontanano verso la fonte con un secchio per mano. Alla fonte si ritrovano a gruppetti, ma non hanno voglia di parlare neanche per lagnarsi; semmai una dice: «fammi scappare, Giovanni ha fame, poveretto, è lì che mi monda le patate». Le altre pensano: fortunata la Argia, ma dicono soltanto: «buona notte». Dai secchi pieni l'acqua trabocca e infradicia le ciabatte, la strada è tutta buche e quando si è cariche è un miracolo non inciampare. Qui sta il punto: a Miccioli gli uomini poco lavorano, son sempre disoccupati, non c'è un mestiere che gli piaccia. Così è sempre stato, si direbbe, ci deve essere un destino per Miccioli tanto più che se un uomo riesce giudizioso, eccotelo a letto con mali brutti e finisce infermo per il resto dei suoi giorni. «Meglio dunque averli da mantenere quando son sani», ragionano le donne. Una in fila all'altra le casette dove si gela d'inverno e si soffoca l'estate. Una dietro l'altra le donne, la mattina e la sera. Così Cesira e Virginia, e Nella e Vincenza e Linda, amiche per modo di dire perché si fanno compagnia colle disgrazie e questo è il loro modo di volersi bene.

Mariti, figlioli e figliole sembrano comuni a tutte, tanto si somigliano, ma ognuna vede nei suoi un'eccezione e compatisce segretamente le altre. Le ragazze e ragazzine son quasi tutte buone e laboriose, ma di loro le madri non si gloriano come di aver messo il figlio a bottega, finalmente, che lo vanno a scampanare per tutta la frazione. Poi viene la mattina che il ragazzo non si alza e dice che ci ha ripensato, non gli piace fare il falegname. La madre si stringe nelle spalle e se ne va al suo mezzo servizio, la sorella si siede al telaio. Vengono le scolare — si tratta della Gigliola, la più brava ricamatrice di Miccioli — due quindicenni pallidine che hanno, suppergiù, gli stessi guai della maestra. Tutte e tre usano le medesime frasi per lagnarsi del freddo, del caldo, e le medesime facezie per farsi un po' di buon sangue. E tutte e tre guardano di sottocchi, senza alzare la testa (una canticchia, quasi incaricata dalle altre due) quando viene a passare Corrado, il ragazzo della maestra Gigliola che da cinque anni la lascia e la piglia, né si sa quando possa sposarla, anche se volesse, senza mestiere né lavoro. Lo mantiene sua madre Vincenza, pantalonaia che guai chi glielo tocca, un ragazzo così istruito e delicato di salute, lei dice.

Da marzo a fine ottobre le ricamatrici lavorano in istrada, davanti alla porta della maestra, coi loro telai, i loro cuscinetti e certi grembiuloni bianchi perché il lavoro rimanga fresco: ogni tanto una si alza e va a stropicciarsi le mani colla polvere di magnesina, per togliere il sudore. Hanno i loro mali fedeli e ci tengono come a titoli di nobiltà: mali da donne e da povere, ghiandoline infiammate, anemia, mal di capo e di stomaco, che curano colle iniezioni del dispensario e coi rimedi dei

vecchi, infuso di chiodi, decotti di erbe e qualche amuleto prestato dalla comare. Ma né il dispensario, né gli amuleti hanno potuto guarire la Gigliola dalla sua sordità, una malattia che si è portata dietro dall'infanzia e ogni tanto la riduce alla disperazione, facendola dare in deliri e convulsi: perché lei pensa che per questa infermità Corrado non si decide a sposarla. Bisogna vederla, batte la testa al muro, casca in terra, straluna gli occhi e poi rimane lì, dura dura, mentre tutto il vicinato le si affolla in casa e la madre, se c'è, strilla come una dannata, dà in ismanie anche lei: e la devono tenere. Chi porta caffè forte, chi camomilla, chi vino chinato e uova da bere, ma qualcuna mormora che mamma e figliola sono matte; prova, Cessira da giovane, che ogni tanto beveva l'inchiostro e l'infuso di capocchie di fiammiferi. Poi tutto ritorna come prima, la Gigliola si rassegna e ricompaiono fuori dall'uscio le seggiole delle ricamatrici.

Come sia nata e si giustifichi, fra queste donne laboriose, la fama di Miccioli, borgata di ladri, è una cosa che si spiega appunto colla loro passione di risparmiare agli uomini il peso e i pensieri della famiglia come le fatiche del bracciante: a forza di ciondolare in cerca del lavoro estroso, qualche pasticcio vien fuori. Ma si tratta, in sostanza, di sgarri da poco, rubarizi di polli e conigli, al massimo di qualche maialetto, piccoli contrabbandi rustici e quasi beffe mangerecce fatte ai contadini: dalla finestra di casa al campo è un salto, e i poderi non sono cintati. Come si fa a distinguere la burla di un ragazzo dalla birbonata di un giovanotto? Le mamme sono troppo stanche e la notte dormono sodo, del resto son sempre loro a metter fuori i soldi per il trench e per la giacca sportiva. Che bel figliolo la domenica, non pare un signore? Che Dio lo benedica. Se poi in settimana capita la visita del brigadiere, niente paura, è un galantuomo e le conosce per donne oneste che nelle case dove praticano non è mai mancato uno spillo. Gli offrono una sedia e a lui passa la voglia di fare tante domande e s'incanta a guardare le ragazze che ricamano, come sono brave. Chi poi arrivasse a farle confessare il fondo della verità, troverebbe che per le donne di Miccioli tra furto e ingegnoso commercio non c'è nessuna differenza e il commercio è cosa da uomini. Spesso, infatti, dopo anni di tirocinii saltuari e di giornate vagabonde, si sente dire che qualcuno mette negozio e compra casa e lambretta: non a Miccioli, naturalmente; e la madre e la sorella non partecipano alla sua fortuna, rimanendo nelle loro catapecchie, squallide come prima e come prima affamate. Gli basta di sapere che il figlio e fratello si tratta bene, insieme alla sua moglie cittadina, e appena si fermano a salutarlo quando passano davanti alla bottega. Colle vicine non se ne vantano, quel successo non le riguarda.

A Miccioli quasi tutte le ragazze son disgraziate, poche si maritano, anche se non patiscono l'infermità della Gigliola. La loro storia è sempre la stessa, le madri la conoscono in anticipo e non si illudono. Persino la figliola di Vincenza non fece eccezione, eppure non s'era mai visto una giovane più coraggiosa, tanto che aveva voluto studiare e le toccò metter gli occhiali su quei begli occhi celesti. Ebbene, anche lei cominciò a rincasare tardi e la riconobbero, rincantonata con un giovanotto in un anfratto della stradetta: questa è la maniera di fare all'amore, per le ragazze di Miccioli, che nessuno le piglia sul serio e le chiede in casa. Così portò

alla madre il suo guaio, ci fu un bambino di più a saltellare sul sagrato della chiesa, uno dei soliti bambini pallidi colla pancina gonfia: e lei, debole di vista, dovette adattarsi a incollare scatole, lavoro miserabile e discontinuo. Gigliola, antica fidanzata di suo fratello, le regala ogni tanto una combinazione, un pagliaccetto, quasi per mostrarle che la stima una signora. A Miccioli le donne non hanno fortuna.

Ida, quando ci venne a stare, disse che lei della cattiva sorte se ne rideva. Era una vedova vistosa e strafottente, con tre bambini piccoli: e subito le riuscì di mettere il maschio in collegio, un ricciolino biondo che pareva una femminuccia. Lei s'industriava a comprare e vendere, e a vederla camminare nel mezzo della strada colla fronte alta e gli occhi decisi, le operaie di Miccioli non sapevano che pensare. « Le disgrazie non mi fanno paura » era il suo motto. Le sue stanzucce erano sporche e allegre, c'erano sempre in giro ritagli di seta chiara, sciarpe, scarpine da ballo, se una ragazza raccoglieva di terra un nastro, lei diceva: ti piace? e glielo regalava. Per anni, fu lei a combinare merende e scampagnate e anche qualche balletto. Miccioli non pareva più la stessa. Le sue belle bambine avevano una vivacità signorile e per nulla ti abbracciavano: solo che tutte e tre, madre e figlie, davano un po' da pensare per quei loro occhi un tantino pazzi che guardavano in faccia la gente come volessero mangiarsela. In quella casa c'era il grammofono, la radio e fino il ventilatore per l'estate, colle striscie di carta velina di tutti i colori.

A sedici anni, già Tina e Gina uscivano tutti i giorni, ben vestite coi tacchi alti: andavano a scuola di taglio, dicevano. Le donne di Miccioli non sono angeli e, si capisce, non risparmiavano i commenti salati. Ma nella conclusione di quei discorsi (« beate loro che possono, che sanno, che hanno il coraggio ») c'era, oltre il sarcasmo, una punta di sfida collettiva alla miseria. Poi Fiorenzo uscì di collegio, non più biondo e riccioluto, ma uomo di pelo rosso, così sparuto che a incontrarlo sul crepuscolo faceva impressione. Che non lavorasse era naturale, ma dava noia quando rifiutava di unirsi ai pochi giovani della borgata per il cinema e altri spassi da uomini. Le sorelle, contro al costume di Miccioli, lo tenevano basso, sgridandolo come buono a nulla. Non avevano peli sulla lingua, lui rispondeva per le rime, ma contro due donne inviperite non ce la faceva: la madre stava al fornello senza intervenire, ma fuori di casa dichiarava che l'avvenire del figlio era assicurato, un grosso mercante senza famiglia stava per associarselo, per farlo padrone del fondaco. Con tutta la loro esperienza, le vicine la credevano. Beato chi sa e può, beato chi ha il coraggio.

La fine della guerra fu un gran tempo per i giovanotti di Miccioli, le loro inclinazioni si avvantaggiarono del pubblico disordine che le giustificava e, per così dire, le teneva a battesimo. Tuttavia le astuzie dei traffici fra alleati e civili indigeni non sarebbero arrivate ad addolcire la dura vita delle donne, se la casa della vedova Ida non avesse provveduto per tutte. Impresario di mercato nero Fiorenzo, accolite prontissime madre e sorelle, nessuno di loro emigrò, anzi a Miccioli fiorì per opera loro una centrale di contrabbando che propriamente faceva lievitare le povere case. Mercanzie stravaganti si accumulavano un po' dappertutto, jeeps, dodges e motociclette frenavano sobbalzando dinanzi alla porta dell'Ida, sempre socchiusa, e da cui Fiorenzo entrava ed usciva vestito di nuovo, vera lana, vero cuoio e certi scarponi a doppia suola che era pronto a rivendervi per pochi soldi se ne avevate voglia.

Gli amici americani erano gentilissimi con tutte, i bambini sgranocchiavano caramelle da mattina a sera, l'Ida cucinava e metteva in tavola a ogni ora del giorno, pagando ai contadini, per uova e polli, qualunque prezzo. Tina e Gina, si capisce non avevano una sera libera, sempre a ballare nei locali del centro, e gli amici le riportavano a casa in macchina. D'accordo, non era una bella cosa, ma le scatolette alleate Fiorenzo le distribuiva come sigarette, né c'era persona a Miccioli che non fosse fornita di un buon pastrano e di un bel paio di scarpe. Senza contare la facilità con cui, per quel filone, le donne potevano ottenere lavoro alle mense, in lavanderia, ben pagate, ben nutrite. Quell'inverno, a Miccioli, tutti si rimisero in carne.

Ebbene, il maldestino della borgata ebbe il sopravvento, tanta abbondanza non doveva curare: e chi avrebbe riconosciuto Fiorenzo un anno dopo, spalle curve, calzoni sfrangiati, che andava ogni mattina al dispensario per le iniezioni, e dopo a far la fila per il sussidio. Lo misero in sanatorio, lui non voleva starci e tirava piatti e bicchieri dietro le suore, fece anche lo sciopero della fame. Talchè la Ida se lo dovette riprendere in casa mentre aveva finito per acconciarsi ad un mezzo servizio, senza più iniziative e fierezza, dopo la scomparsa delle figliole. Quando anche lei cominciò a deperire, il medico glielo disse senza complimenti che aveva un brutto male, sicché con questo figliolo, matto per dover morire, non sapeva come fare a custodirlo ed era tutto un maledirsi, fra lui e lei. Ché trafelata, correva a casa a fargli la minestra e lui a letto, a occhi chiusi, rifiutava la scodella e pretendeva bisticche. Finché un certo giorno Fiorenzo si alzò e tossendo e ciabattando, colla febbre, usciva di casa, a volte non lo vedevano per due o tre giorni, dormiva nelle capanne sulla riva del fiume, con le donnacce.

Sicché quando si lesse sul giornale che l'annegata di Ponte Garibaldi era la povera Ida che s'era buttata giù, di notte, sotto la pioggia, per disperazione, la notizia non destò meraviglia a Miccioli, ormai il ricordo dei suoi grandi occhi allegri e animosi non contrastava con quel che ognuno sapeva delle sue disgrazie. Ancora una volta le donne dissero che aveva avuto ragione, « beata lei che ha saputo, che ha potuto, che ha avuto il coraggio ».

Miccioli è sulla via del poggio, quando si arriva in cima si gode una bella vista sui due versanti della collina; a sinistra la città trapunta di campanili cupole e torri, a destra la valle verde e quieta, in mezzo un bel casale rosato, lontano i monti placidi, coi vetri dei paesini come diamanti. E' questa, d'estate, la passeggiata delle ricamatrici, e ci si trattengono fino a notte per vedere accendersi tutta la pianura che pare una luminaria, una festa. Qualcuna si mette a cantare, ma non le canzoni moderne, piuttosto gli stornelli antichi imparati dalle nonne, vissute e morte contadine, in montagna. Il preferito racconta che « andò al bosco la contessina ed al castello mai più tornò - mai più tornò ». Pare una sciocchezza, ma quando l'eco di questo rimpianto incontra il sussurro dei grilli di prato e vi si spegne, sembra a ogni ragazza di possedere i segreti del bosco, del castello, e di un bell'amore che non tradisce.

CARLO BO

LETTURA DI PAPINI

In letteratura, come del resto nella vita, si tende sempre a fare coincidere la giustizia con le nostre abitudini e con le reazioni determinate dal gusto e dalla moda. Una riprova di questa 'legge del comodo' l'abbiamo con Papini o meglio con il giudizio che di solito diamo dell'opera così vasta di Giovanni Papini. Sono ormai cinquant'anni che Papini lavora, se lasciamo da parte i primi articoli, i due primi articoli dello scrittore apparsi nel 1902 e che riflettono altre ragioni e interessi diversi da quelli letterari: sono cinquant'anni da quando Papini ha cominciato a fare programmi sulla sua rivista *Leonardo*. Ricordate come ne parla nell'*Uomo finito*: « *Si voleva fare un giornale assolutamente diverso dagli altri e che fosse per tutti i versi, anche nella veste, inattuale. Carta a mano scura e scabra invece di carta bianca e liscia: incisioni in legno fatte da noi medesimi invece dei meccanici zinghi e degli impersonali reticolati; figure e simboli invece di firme: nomi poetici e sonori invece de' nostri cognomi oscuri e disarmonici. E tutti quanti d'accordo si lavorava perchè il giornale uscisse fuori bello, ricco, originale, sorprendente in ogni sua parte. Non c'era più divisione del lavoro: si videro poeti che scrissero di filosofia: filosofi che cominciarono a incidere il legno: eruditi che esposero liricamente le loro metafisiche; pittori che si provarono a far critica e teoria. Vi era un rimescolio gioioso, un capovolgimento instabile, una furia nervosa come se tutta la vita di ognuno e di tutti stesse per ricominciare; come se l'umanità uscisse allora da un sonno di secoli o da un castigo divino e ci fosse l'universo da ricostruire. Qualche soffio dello Sturm und Drang passava tra i nostri capelli mentre si stava chinati sopra le bozze e i disegni o si vociferava in piedi, col viso acceso, sulla grandezza dell'arte, sul genio di Michelangelo o sull'esistenza della materia. E quando s'usciva, giù, nel cortile buio, s'accendevano le zuffe e le finte battaglie, ch'eran necessarie per buttar via il di più di forza che quell'agitazione metteva addosso a tutti noi. Ogni arma era buona: i fioretti, i bastoni, i pugni. Si facevano orribili assalti di scherma che a volte finivan col sangue e s'andava a casa colle mani peste e il viso graffiato, felici e frementi come se anche il corpo avesse diritto di prender parte alla festa dello spirito.*

Ma finalmente l'attesa finì. Dopo aver parlato, gridato e lavorato per due mesi interi il primo numero andò in macchina e una sera tardi, dopo le sette, giunsero su per le scale buie del palazzo i primi pacchi del *Leonardo* a noi che si aspettavano a gloria, inquieti e silenziosi. Era il quattro gennaio del 1903 ».

Quando Papini scriveva questa pagina dell'*Uomo finito* aveva già percorso la prima parte del suo cammino: nel 1912 infatti lo scrittore si era già lasciato dietro le spalle molte esperienze, forse le più audaci, le più coraggiose e cominciava una stagione di meditazione e di assestamento che si sarebbe conclusa qualche anno più tardi nella conversione e nella *Storia di Cristo*. Guardiamo un po' da vicino questi anni della prima formazione: anni di grande lavoro, *Leonardo*, poi la *Voce*, infine quella bellissima rivista che è durata un anno ed è stato il frutto della sua collaborazione con Amendola, *L'anima* e i libri: a cominciare dal primo, uno dei libri più singolari della nostra letteratura e così rivelatore per la storia dello stesso Papini; il *Tragico Quotidiano* del 1906 e sempre di quest'anno *Il crepuscolo dei filosofi*, del 1907 *Il Pilota cieco*, del 1911 *l'Altra metà* e le *Memorie d'Iddio* e la *Vita di Nessuno*, del 1912 *Parole e sangue*, *24 Cervelli* e finalmente nel 1913 *Un Uomo finito*. Se uno guardasse con qualche attenzione al numero delle idee messe sul mercato da Papini, agli scrittori che ha fatto conoscere, insomma a tutta la parte di feconda eccitazione intellettuale che ha scatenato, gli verrebbe fatto un bilancio intero e sicuro, sarebbe, cioè, costretto a fare quell'esame di coscienza che a proposito di Papini siamo soliti a tralasciare o a tirare giù. Ma ecco che abbiamo toccato un altro punto centrale della questione: Papini è uno di quegli scrittori che obbligano a un commercio di natura sentimentale, generalmente al momento dell'incontro suscita nel lettore una condizione amorosa, un modo di trasporto, una correzione sentimentale che per forza di cose non può durare e si aspetta quindi il momento del riscatto, della liberazione: ora riscatto e liberazione avvengono nell'ambito dell'ingratitude e si è portati a sostituire alla passione l'oblio, alla partecipazione un rifiuto netto, basato sull'ingiustizia. Se si facesse per ognuno di noi, dico per tutti quelli che sono venuti dopo Papini e hanno imparato qualcosa da lui, un bilancio del genere si vedrebbe che la parte del nostro debito è infinitamente superiore alla parte d'errore e d'incertezza che abbiamo potuto derivare dalle sue parole ma anche questo è un segno vivo per stabilire la forza del suo carattere. Papini è un introduttore, a Papini interessa la verità legata al senso della novità, Papini è un inventore quotidiano, instancabile, attento. Che cosa non ci ha fatto conoscere! Da Unamuno a Ungaretti, da Serra a Slataper, è tutta una provincia intellettuale e culturale che ci ha messo di fronte e non conta ripeterci: Papini non ha fatto questo, Papini non ha detto questo, Papini non ha concluso nulla, la verità sta in proposizioni contrarie e opposte: Papini ci ha messo davanti molti libri, molte persone, molte cose, Papini ci ha dato — almeno per molti anni, per trent'anni almeno, fino a quando, cioè, non è stato toccato da preoccupazioni d'altro genere e anche per lui non è cominciato il tempo dell'ordine a tutti i costi — ci ha dato, dicevo, il bisogno di cercare la verità. Anzi questo bisogno quotidiano di inventare un pretesto per i suoi lettori l'ha portato a non insistere su certe cose, a restare nell'ambito dell'accenno e della semplice illuminazione e si capisce che un tal modo di studio fulminato abbia dato i suoi frutti maggiori nella mitica Italia fra il 1900 e il 1915: quella è la grande stagione di Papini, la stagione dei fermenti e delle sollecitazioni. E per completare il quadro va detto che tali fermenti il Papini li ha trovati e scoperti in diversi campi: nel saggio, in poesia, nella fantasia e forse anche per questa difficoltà di seguirlo in luoghi così diversi

riesce più difficile fare un bilancio e mettere bene in chiaro quello che gli dobbiamo. Egli stesso si è molte volte lamentato di questo comportamento della critica che tendeva a isolarlo su determinate isole della letteratura, trascurando così quello che era il suo tempo naturale di collaborazione intera. Eppure non sarebbe difficile fare una antologia dello scrittore che ne mettesse in luce tutti questi aspetti così contraddittori in superficie e in realtà legati fra di loro verso una pronuncia unica. Comincerei con lo scrittore di fantasia del *Tragico Quotidiano* e sarei sicuro di ritrovare questo filone molti anni dopo con *Gog* e con *Il libro nero*. Ricordate *Colui che non poté amare*, la favola dell'incontro di don Giovanni con Giovanni Buttadeo, detto l'Ebreo Errante?

«Sotto la maschera della mia leggenda c'è forse un sorriso, un amaro sorriso, ma dentro il mio cuore non c'è che l'angoscia sempre rinnovata delle mie disillusioni. Io sono ormai vecchio e non saprò mai cosa sia l'amore. La donna ch'io cercavo non m'è venuta incontro in nessun cammino e quando la vecchiezza è venuta ed ho avuto bisogno di riposo e di cure non ho trovato che una povera serva che abbia voluto il mio nome. E ora don Giovanni vive tra i suoi ricordi morti le sue speranze inutili e non ha altro piacere che quello di accendere il suo focolare con qualche lettera appassionata e profumata. L'Ebreo Errante stava ancora per trarre qualche sua filosofica conclusione dalle parole di don Giovanni ma in quel mentre un piccolo uomo ossequioso, tutto vestito di nero e con un neo sulla guancia sinistra, venne ad annunciarci che la birreria si chiudeva. Don Giovanni trasse dalla sua borsa una larga moneta d'oro ma il piccolo uomo la guardò e la rifiutò. Era un doblone di Spagna del 1662. Giovanni Buttadeo, più pratico, cavò di tasca una monetina di argento, la fece suonare sul tavolo e tutti e tre insieme uscimmo sulla piazza già deserta, ridendo rumorosamente senza alcun ritegno ».

In questa pagina c'è uno dei modi preferiti dal Papini, quello della verità rovesciata: Papini è rimasto fedele fino all'ultimo a questo procedimento, per cui la verità sta esattamente dall'altra parte dell'apparenza, quasi si dovesse stabilire un equilibrio supremo fra la cosa come ci appare e il rovescio della cosa, che è in fondo sempre un procedimento di sollecitazioni e di provocazioni. Si direbbe che a Papini abbia sempre dato noia il mondo nelle sue diverse sistemazioni e da questo punto di vista si può benissimo dividere la sua vita in due grosse stagioni: in un mondo felice e organizzato si è avuto un Papini provocatore verso una specie di anarchia mentre dopo la guerra e in un mondo che non avrebbe più trovato i suoi equilibri fittizi Papini cambia campo, predica la necessità dell'ordine, rinnega il suo passato e invoca per tutti il rispetto dell'autorità. Se in un primo tempo i suoi autori sono stati Dostoevskij e Nietzsche, dopo il '20 avremo il ritorno a Carducci e ai Padri della Chiesa, fino a concludere tutta la strada nell'esaltazione di Dante (per cui, come si ricorderà, valevano tre condizioni: l'essere italiano, anzi fiorentino, l'essere cattolico e l'essere scrittore). Ma stiamo attenti a non servirci di queste indicazioni in un senso esclusivo e assoluto: per Papini ha sempre ragione una forma dialettica della verità, in realtà i suoi punti fermi devono essere stati pochissimi e gli stessi dagli anni dello *Sturm und Drang* fino a queste ultime stagioni di apparente conformismo. C'è stata, sì, una festa di nomi, c'è stata, sì, una lunga stagione di inquietudini, di fermenti e di

sollecitazioni in tutti i sensi ma la provocazione valeva soprattutto per gli altri, altrimenti il Papini sapeva benissimo sin da principio a che cosa voleva arrivare, sapeva soprattutto quello che voleva per compiere la sua storia d'uomo. Ciò che invece conta — secondo me — è il clima che nasce da questi continui mutamenti, da sbalzi di umore, da questa lotta fra lo stroncatore e l'esaltatore, insomma dai giorni dell'uomo che vuole essere un 'testimonio': ora appunto in queste fratture gli è capitato sovente di cedere a un senso alto di nostalgia, di trovare per via naturale quella poesia che aveva affannosamente inseguito sui pretesti dell'arte d'eccezione e d'avanguardia. Allora quando Papini è raggiunto da questo segreto pudico di malinconia ci dà le sue cose più belle e per questo non è possibile fare una storia della poesia del Novecento lasciando da parte il suo nome o libri come *Opera prima*, *Giorni di festa*, *Cento pagine di poesia* e *Pane e vino*, anche se quest'ultimo volume è un po' sacrificato da un eccesso di volontà e da un inutile senso del programma. Bisogna ricordare una pagina stupenda come *San Martin La Palma* o come *Quinta poesia*:

Al freddo sapore di mela renetta,
in lingua, per tutta la bocca
che succia ed aspetta,
ritorna negli occhi la ciocca

immobile al dolco d'autunno,
sospesa alla voglia - una frasca
di verde cognato a Vertunno
distesa nel latte di vasca.

Mela renetta che mordo,
in questo riposo di festa,
adagio, come un ricordo
di dolcezza manifesta.

Una mi basta: nel gusto
di quell'istante, di quel morso,
rivedo all'ombra obliqua del fusto
passare il blu come un chiaro discorso.

Tutto abbandono in disparte.
Figliolo di terra ed erede
d'incontrastabile parte
il Dio mal creduto mi vede.

Mia la foglia che strappo odorando
le dita - ma più la discesa
che rifarò, tra poco, pensando
a me, sotto l'aria che pesa.

Mia tutta, la campagna, in quel sapore
che maturatamente si distrugge e si disfà,
mio l'odore, l'aftore
dell'imprecisa immensità.

Nessuno godrà quel che presi
con la docile calma de' minuti,
masticando le frutta di tanti paesi
ricchi al sole e da me conosciuti.

Ma nel termine d'ogni dolcezza,
nella più persa dimenticanza,
un'acida puntura d'amarezza
rompe ogni sacra alleanza.

Io e me, nati al medesimo istante,
consegnati ad una sorte,
ritroviamo, in un ritmo andante,
passi e sussurri di morte.

Al largo, nell'ombra dell'acqua
più zitta, ove il colpo del remo
l'erba marina riasciacqua;
stretti assieme affonderemo.

Ma oggi, nell'ansia tranquilla
di questa giornata che affretta
la sera, non lascio una stilla
del sugo di sole di mela renetta.

O si legga anche *Ottava poesia*:

Quaderno bianco, principio di giorno,
conto vergine, pagina prima -
non si parli di ritorno
che in cima all'ultima cima.

Chiara di foglie tenere verdezza,
tepido odor di canto per le vie,
ricompensa alla mia grandezza
incoronata di gelosie.

Mai come in questa mattina nuova,
con nuovo cuore martello col passo
la strada, che il corpo ritrova
tra le muraglie doppie di sasso.

Marcio a spinte d'istinto: mi volto
intorno a me, padrone del deserto,
nel cavo silenzio mi ascolto
parlare convinto ed aperto.

Alla fine, e per sempre, solitario:
lieto, leggero, sigaretta in bocca:
fuor del vero e dell'ordinario
vo dove nulla mi tocca.

Ogni cosa che guardo mi faccio:
son l'ombra del muro, la luce de' lumi
il sole respiro ed abbraccio
senza paura che mi consumi.

Son di me stesso l'amato amante,
bacio labbro con labbro, mi stringo
la mano con mano bruciante,
mi posseggo intero e non fingo.

Non siamo più coppia - son l'uno
partorito dal proprio amore;
son chi non cerca nessuno,
sazio appena del suo furore.

Perduto in un sollievo di fantasia,
non c'è, per lo sguardo, orizzonte,
sopra la terra fatta mia,
tutta rinchiusa nella mia fronte.

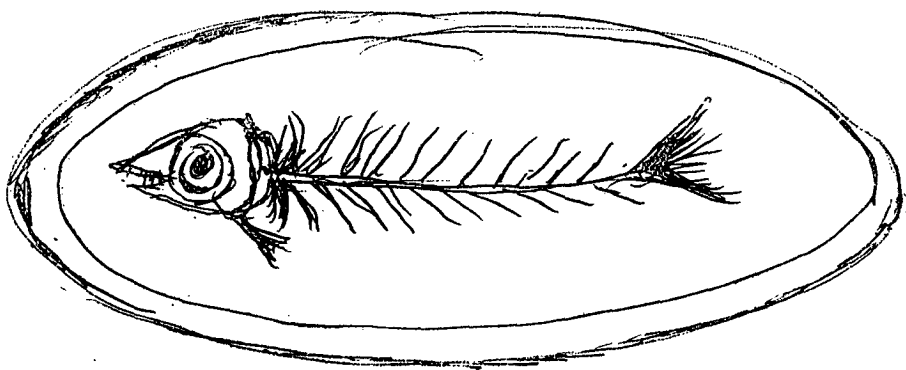
Carezze d'aria dal cielo al mio viso,
ardente di sommossa volontà,
danno al bandito deriso
l'ultimo tocco di maestà.

Ma quando al finire del giorno
ritrovo, stracco e freddo, la fossa della strada,
nella mezzombra lilla del ritorno
sono il povero triste a cui nessuno bada.

O si scelga ancora dai libri di prosa, dall'*Uomo finito*, dall'*Uomo Carducci* (coll'immagine del Carducci intravvisto alla Nazionale di Firenze...), tutto per il bilancio che ci interessa. Ma forse l'unico bilancio vero ce l'ha offerto proprio Papini: leggiamolo dall'ultima pagina dell'*Uomo finito*, una pagina che porta la data del 1912; a quaranta anni di distanza sapremo se è vero, se Papini gli è rimasto fedele, insomma giudichiamolo sulle sue parole:

«Eccomi qua: mi sono aperto e sparato: ho messo a nudo visceri e nervi come in tante tavole di anatomia. Se vorrete potrete far conoscenza col più vero me stesso e salvarvi dai giudizi precipitosi. Qui dentro non c'è la mia biografia ma c'è il corso esatto dei miei avvenimenti interiori. Tutto il resto dell'opera mia trova qui la sua spiegazione e la sua chiave. Non è questa un'opera d'arte: è una confessione a me stesso e agli altri. Qui imparerete a conoscere il misantropo sentimentale e ingiuriatore che è riuscito, se Dio vuole, così profondamente antipatico a tanta gente. Vi dò nelle mani il mio spirito, vi squaderno i documenti e le difese. Su questo e con questo voglio essere giudicato. Io seguirò a fare, a lavorare, con voi, accanto a voi, ma un periodo della mia vita s'è chiuso e voglio che si tenga conto di questo mio disordinato sfogo in cinquanta capitoli... ».

Fermiamoci qui, e diámogli atto di una cosa: Papini ha continuato a lavorare, ha lavorato per noi, anche quando eravamo dall'altra parte, anche quando la nostra verità negava quella sostenuta da Papini. E' su questo punto che mi sembra di dovere insistere: davvero è possibile dimenticare tutto questo lavoro, anche se a volte è apparso frutto di uno 'sfogo disordinato'? Non lo credo, non credo che sarebbe giusto da parte nostra: Papini è stato il testimonio più vivo fra noi, il testimonio che eccita la nostra passione e scatena risentimenti, impeti d'ira, ribellioni. In una letteratura che tende alla morte, allo stagno, alla ripetizione accademica, come la nostra, sarebbe stupido da parte nostra sottovalutare un esempio simile, anche se, come abbiamo detto, a volte tale esempio si è apertamente contraddetto e negato. Un bilancio quindi che esige la nostra gratitudine e siamo contenti di dirlo oggi a Papini che ha superato i settant'anni e continua a lavorare, oggi che si compiono i cinquant'anni dal suo primo manifesto al tempo del *Leonardo*.



CARLO IZZO

La poesia di Emily Dickinson

Un giorno — non importa quanti anni fa — mi trovai a leggere :

*Assaporo un liquore mai distillato,
Da boccali scavati nella perla;
Tutte le tinozze del Reno
Non donano un alcole simile!*

*Ebbra d'aria io sono,
Una baccante della rugiada,
E nei giorni senza fine dell'estate
Esko barcollando da cantine di liquido azzurro.*

*Quando gli osti scaccino l'ape ubbriaca
Dalla porta della digitale,
E le farfalle rinuncino alle loro stille,
Io berrò anche di più.*

*Finchè i serafini sventoleranno i cappelli nevosi,
E i santi correranno alla finestra,
Per vedere la piccola viziosa
Appoggiata contro il sole.*

E qualche pagina più avanti :

*Spazza con scope multicolori
E lascia i brandelli qua e là;
Oh, massaia dell'occidente a sera,
Torna indietro e rispolvera lo stagno!*

*V'hai lasciato una festuca di porpora,
V'hai lasciato cadere un filo d'ambra;
E ora hai cosperso l'oriente
Di cenci smeraldini!*

*E ancora s'adopera con le scope variopinte,
E ancora svolazzano i grembiuli,
Finché le scope dileguano in stelle,
E io mi ritiro.*

I versi erano di un'americana, nata nel 1830 a Amherst nel Massachusetts, una cittadina di appena duemila abitanti; e morta nella medesima cittadina nel 1886. Dall'età di ventisei anni in poi, che è come dire per ben trent'anni, non era mai uscita di casa; dall'età di ventisei anni in poi non aveva mai smesso di vestire sacerdotalmente di bianco; dall'età di ventisei anni in poi aveva scritto a parenti, amici, conoscenti, lettere stupende, lasciando negli ultimi tempi ad altri di vergare l'indirizzo sulla busta, quasi schiva di esporre persino la propria mano di scrittura a occhi profani; e versi, aveva scritto, tanti mai versi, oltre mille e cinquecento brevi poesie, delle quali cinque soltanto vennero pubblicate, anonime, e più o meno a sua insaputa, nel corso della sua vita: quattro in modesti giornali di provincia, e una quinta in un'antologia. Il nome della poetessa era Emily Dickinson.

*Il trambusto in una casa
Il mattino dopo la morte
E' lo zelo più solenne
Che si spieghi sulla terra.*

*Si spazza bene il cuore,
E si ripone l'amore,
Che non occorrerà più usare
Fino all'eternità.*

La mia ammirazione fu piena e senz'ombre; e commisi l'errore di credere che nessuno potesse discordare sostanzialmente da me: i motivi dell'ammirazione, l'analisi critica di essi, potevano variare da lettore a lettore, ma l'ammirazione... a parer mio, l'ammirazione, no. Dimenticavo che perfino Dante ha avuto i suoi detrattori; e l'imperdonabile frase del Voltaire, dimenticavo, di un uomo come il Voltaire, quando, pur con la sua limpida intelligenza, pagò lo scotto al gusto del suo tempo definendo William Shakespeare « *un barbaro non privo d'ingegno* ».

Il primo dispiacere me lo dette Edith Sitwell, la quale, nel suo volume *Aspects of Modern Poetry*, così definisce Emily Dickinson: « *Quel pessimo poeta* », e basta, senza aggiungere parola, senza più ritornare sull'argomento. Forse la Sitwell lamenta in Emily Dickinson la mancanza di quella acuta percettività dei sensi, la quale, a parer suo, è attributo necessario della poesia. Con tutta probabilità, il motivo cosciente del giudizio della Sitwell è quello; ma un motivo più profondo, radicato nella natura stessa dell'intellettualissima scrittrice, è, io penso, che la Sitwell è incapace di scindere la poesia dalla letteratura, e una poesia ridotta all'essenziale, scabra, dove l'immagine anche più ardita è sempre pienamente « significato », e mai meramente decorativa, produce in lei un'impressione d'indigenza. Le menti deduttive, o intuitive fortemente miste di elementi deduttivi, rimangono sempre perplesse di fronte ai fenomeni di pura intuizione: nel loro intimo si sentono sempre più vicine al Goethe che a William Shakespeare, anche se questo, per la Sitwell, inglese, è certamente dir troppo.

Le mie sgradevoli sorprese, tuttavia, continuarono: ed ecco James Southworth venirmi a dire che « *Emily Dickinson non potrà mai avere un posto fra i*

poeti maggiori, ma rimarrà tra i più cospicui minori... »; ecco il Quinn affermare di rincalzo che in lei « il timo e la maggiorana della forma non si trasformano nel miracolo del miele »; ecco Yvor Winters incredibilmente asserire che « sprovvista di qualsiasi sottigliezza, la Dickinson ha la maldestra pesantezza di chi non è abituato a un mondo composto di cose fragili; quando cerca di essere leggera, fa pena »; ecco Cecil Day Lewis sostenere — e sembra un'eco delle parole della Sitwell — che, a giudicare dalla Dickinson, « la poesia originale può essere cattiva poesia ».

E io allora a rileggere :

V'hai lasciato una festuca di porpora,
V'hai lasciato cadere un filo d'ambra;
E ora hai cosperso l'oriente
Di cenci smeraldini;

a cercare di persuadermi che tante, e spesso così aspre, riserve critiche, potevano anche essere una sorta di timidezza, adombrare il timore che l'entusiasmo suscitato dalla scoperta postuma delle poesie della Dickinson — venuta in grande onore soltanto nel nostro secolo — fosse stato eccessivo, e occorresse ridurlo alla giuste proporzioni. La stessa Sitwell, e proprio nel libro citato più sopra, attribuisce a timidezza dei critici il successo del W. H. Auden della prima maniera. Ecco le sue precise parole: « Il significato delle liriche di W. H. Auden è spesso così oscuro da rendere impossibile la comprensione, e proprio questa oscurità, io penso, ha sgomentato certi critici timidi, al punto di spingerli a un'ammirazione eccessiva ».

Bene, questo genere di « timidezza » ammesso che la Sitwell abbia ragione, andrebbe nel caso di W. H. Auden, a tutto beneficio dell'autore; ma c'è l'altra « timidezza » critica, quella che mi sembra possa andare a discapito della Dickinson: la « timidezza », intendo dire, di chi tema che motivi estranei agli elementi oggettivi possano influire sul suo giudizio, e si tiene studiosamente guardingo, e getta cenere sul suo fuoco, versa acqua nel suo vino; e si sente giusto e « superiore », quando in verità è soltanto timoroso di dire in pubblico quello che pensa in privato. I critici americani, quali il Southworth, il Quinn, il Winters, citati più sopra, possono temere di essere accusati di campanilismo, ad esempio; mentre la Sitwell e il Lewis, inglesi, possono invece temere di essere giudicati « sentimentali », o « contenutisti », o succubi d'una maggioranza assai meno dottrinata e raffinata di loro. Perché i giudizi nettamente positivi sono tutt'altro che scarsi: per lo Spiller, americano, la Dickinson è « non già un'aggraziata compositrice di aforismi, ma un'interprete dell'esperienza universale »; per il Chase, anche americano, la poesia della Dickinson « fu scritta nella speranza di trovare un giorno la frase magica, una qualche fusione rivelatrice, di parole come « meriggio », « vampa », « turchino », « circonferenza » e « recesso », che non è dir poco; per Louis Untermeyer, ancora americano, « la poesia della Dickinson, a volte ellittica, a volte così concisa da riuscire cifrata, è una sorpresa continua; le metafore diventano in essa epigrammi, gli epigrammi dramma compatto; il gioco e la passione vi si fondono e sublimano in pensiero puro »; e Mario Praz scrive: « questo clima di leggenda aurea, rivis-

suta da una fantasia simbolista, soverchia, per la sua intensità patita, ogni maniera fin di secolo, e accompagna al firmamento in cui per sempre s'inciela il Piccolo Fiore del Trascendentalismo americano ». Ancora « timida » appare invece la reticenza dell'americano Snyder, il quale, per esprimere quello che evidentemente è il suo pensiero, ricorre al doppio filtro di due giudizi altrui, e scrive: « *Mettere l'opera della Dickinson all'altezza di quella di Elizabeth Browning può essere una lode troppo elevata, e tuttavia, quando Conrad Aiken* » — poeta americano d'ottima fama — « *la definì "forse la migliore prodotta in inglese da una donna"*, un critico inglese scrisse sullo *Spectator* di Londra: "sono in disaccordo soltanto con il forse" ».

Evidentemente « timido » anch'io, sono giunto alla conclusione cui volevo giungere, per bocca altrui, ricorrendo non a un doppio, ma addirittura a un triplice filtro. Più esplicito e coraggioso Giuseppe Marotta, il quale, scrivendo su un popolarissimo settimanale di aver fatto nella mia *Poesia americana contemporanea* « scoperte meravigliose » si riferiva soprattutto, e forse esclusivamente, alla Dickinson. E in verità, non sono meravigliose di freschezza, squisite di grazia tutta femminile, queste due perfette quartine?

*Le mattine son fatte più miti,
Le noci più brune;
La guancia della ciliegia è più soda,
La rosa è fuor dalle mura.*

*L'acero porta una sciarpa più gaia,
Il campo una gonna scarlatta.
Per non essere fuori di moda,
Mi metterò un gingillo.*

Vi sembra un madrigaletto? Ma la grandezza della natura la si può misurare dalle volute d'una conchiglia quanto dall'ampiezza dell'oceano. Quello che conta è che la vivacità mimica dei due ultimi versi, « *Per non essere fuori di moda — Mi metterò un gingillo* », è altrettanto naturale e vera che una conchiglia: poesia, e non letteratura. Né si capisce davvero, rileggendo questi versi, in base a quali elementi, Yvor Winters abbia potuto affermare, come ho citato più sopra, che « *la Dickinson ha la maldestra pesantezza di chi non è abituato a un mondo di cose fragili* », e che « *quando cerca di essere leggera, fa pena* ».

Quali, ora, le radici, quali i motivi fondamentali della poesia di Emily Dickinson, nella quale non è del tutto eretico vedere la più grande poetessa che le letterature anglosassoni possano vantare?

Abbiamo visto che Mario Praz la ha definita « *Il Piccolo Fiore del Trascendentalismo americano* ». La prima parte della frase è un cavalleresco omaggio, e faremmo torto al Praz se le attribuissimo il valore di un meditato giudizio critico: bisognerebbe altrimenti chiarire che la spregiudicatezza della Dickinson, nei toni ironici, era spesso tutt'altro che dolce; e che è sorprendente, nella Nuova Inghilterra del secolo scorso, leggere in una sua lettera che « *tutte le sere i suoi genitori*

invocavano un'eclissi che chiamavano "Padre Nostro" ». Sulla seconda parte della frase del Praz è invece necessario soffermarsi.

Il trascendentalismo americano, difficile a definirsi come orientamento filosofico, kantiano nelle origini, panteistico e individualistico nelle manifestazioni concrete, fu soprattutto un fenomeno che oggi chiameremmo di « evasione ». La realtà circostante era ancora troppo esile nell'America ottocentesca per soddisfare alle esigenze degli spiriti più evoluti, i quali portavano in sé una tradizione culturale, che, dallo Shakespeare al Milton, al Swift, al Wordsworth, aveva dato fondo a esperienze letterarie tra le più alte che mai siano state. Di qui i tredici anni di isolamento di Nathaniel Hawthorne; di qui il ritiro del Thoreau tra i boschi; di qui lo sgomento cosmico del Melville; di qui la reclusione volontaria di Emily Dickinson. Si è parlato, per lei, di un amore infelice per un pastore evangelico già ammogliato e con prole; recentemente si è accennato a un attaccamento abnorme per una donna; altre ipotesi si sono fatte e si potranno fare: tutte verosimili, tutte possibili, e tutte tangenziali. La verità della vita e dell'arte di Emily Dickinson non va ricercata negli elementi esteriori, ma nella disparità — lampante, violenta, dolorosa — tra l'ampiezza del suo mondo interiore e la meschinità del mondo esterno. Qualunque amore di Emily Dickinson sarebbe stato infelice, perché è sempre infelice l'amore del grande che dà tutto, e riceve così poco in cambio; qualunque ambizione letteraria soddisfatta, sarebbe stata poca cosa per lei, perché, come ogni artista vero, la Dickinson avrebbe sempre mirato a una mèta più alta che non fosse lungo il suo braccio; e qualunque vasta metropoli avrebbe finito con l'apparirle sordida e meschina. Ma Amherst era peggio; ma un padre, avvocato e uomo politico di una certa rinomanza, che va al concerto, e quando gli esecutori s'inclinano al pubblico che li applaude, dice ad alta voce: « Buona sera, signori! », e quando gli esecutori si ritirano, sempre ad alta voce, commenta: « Sì, sì, può bastare! »; ma un padre e una madre che la domenica siedono in gran pompa in salotto, sfogliando solo quei giornali che essi siano ben certi non contengano alcunché di carnale: « Ricordati di santificare le feste! »; ma parenti, i quali esprimono la speranza che tutti i giovani che fumano prendano fuoco, e quando Emily « rispettosamente » osserva che ne deriverebbe un immenso incendio, la fanno tacere indignati; tutto questo, che Emily racconta nelle sue lettere con un umorismo assai vicino al sarcasmo, tutto questo era certamente peggio. Emily Dickinson rivisse la tragedia del Leopardi, senza nemmeno tentare l'avventura della fuga dal « borgo selvaggio ». Aveva ventidue anni quando accadde l'episodio che doveva decidere della sua vita. Lo racconta lei stessa in una lettera al fratello Austin: « *Questa sera mi sono messa il berretto, ho aperto disperatamente il cancello, e, per un attimo, la lotta in me è stata terribile... credo che mi abbia tenuta indietro una forza invisibile, perché rientrai in casa senza aver commesso alcun male!* ». Forse voleva soltanto fuggire di casa e raggiungere il fratello a Boston, o chissà mai chi altri, uomo o donna che fosse, chi sa dove; o forse aveva addirittura in animo di uccidersi. Un'ipotesi val l'altra, e sono tutte d'importanza assai relativa. Non fu certo un'improvvisa respiscenza morale ad arrestare Emily Dickinson sulla soglia del cancello che s'interponeva tra lei e il mondo. Chi ha nel sangue la mo-

rale della libertà, non conosce altra morale; ma la libertà che Emily Dickinson cercava non era quella che la porta di casa poteva schiuderle: artista, poeta, poteva trovarla soltanto in sé stessa, la sua libertà: e tra le due, quella delle strade del mondo o della morte, e quella dello spirito e della vita dello spirito, scelse quest'ultima: scelse, fatalmente, il suo destino.

L'episodio fornisce la chiave che consente di entrare nel mondo poetico di Emily Dickinson, che è come dire nel segreto del suo linguaggio: perché il suo linguaggio ha una qualità d'innocenza, negata a chi logora forme e parole nella trafila della conversazione quotidiana. Le sue parole più trite e comuni suonano sempre come fossero pronunciate per la prima volta; e le sue parole più rare, o usate con significati inediti, non sono mai in lei inintelligibile cifra, ma espressione al tempo stesso fieramente individuale, perché venivano da una creatura fuori del mondo, e universale, perché quella creatura fuori del mondo era stata toccata dalla grazia della poesia.

Portatemi il tramonto in una tazza...

« *In quale secolo si sono scritte queste parole, sotto quale latitudine?* », scrissi nell'introduzione alla mia *Poesia americana contemporanea*; e continuai: « *Èra della poesia, paese della poesia* ». Mario Praz, in una sua recensione, confermò indirettamente il mio punto di vista, citando, in luogo della mia retorica risposta, analoghi movimenti fantastici di due poeti vissuti a ben duecento anni di distanza l'uno dall'altro, e in due paesi diversi: il mistico inglese del seicento Henry Vaughan: « *Vidi l'eternità l'altra notte come un gran cerchio di luce infinita* », e Arthur Rimbaud: « *J'ai embrassé l'aube d'été* ».

Solamente nel vuoto che la Dickinson creò intorno a sé era possibile presentare, fuori e oltre il tempo, toni che suonano novecenteschi, non tanto, forse, perché veramente vicini a noi, ma perché partecipano di quella qualità « eterna », che è propria della lirica pura, nella quale ogni tempo si riconosce. Il tono, ancora una volta alla Rimbaud, con un anticipo di qualche decennio, e in una casa-eremo d'oltre Atlantico, mi sembra innegabile in versi come questi:

*C'è un certo taglio di luce,
Nei meriggi d'inverno,
Che opprime come il peso
Degli accordi d'organo in una cattedrale.*

*Celeste ferita c'infligge;
Non troviamo cicatrice,
Solo un intimo divario
Nel luogo dei significati.*

*Nulla può esso insegnare a nessuno,
E' il suggello, disperazione...
Una sofferenza imperiale
Mandata a noi dall'aria.*

*Quando scende, il paesaggio si tende in ascolto,
Le ombre rattengono il fiato;
Quando svanisce, è come la lontananza
Nell'aspetto della morte.*

A chi creda, infine, di poter demolire la Dickinson negandole la concretezza indispensabile alla poesia, come fa il Southworth quando scrive: « *Non capì il significato del mito di Anteo, invincibile finché rimaneva a contatto con sua madre, la Terra. Nessun poeta può trascurare questo mito. L'assenza di questo continuo contatto con la Terra le impedisce di comunicare, almeno a me, il senso della profondità* », risponderò che versi come « *La piccola viziosa appoggiata contro il sole* », o « *V'hai lasciato una festuca di porpora* », o quelli appena citati « *C'è un certo taglio di luce — Nei pomeriggi d'inverno* », ecc., mi sembrano tutt'altro che sprovvisti di intuizioni dei sensi: non solo, ma ove si pensi al genere di vita condotto dalla Dickinson, mi sembra anzi segno d'una sua sensibilità « fisica » d'altissimo grado, il fatto che ella sapesse dare alle astrazioni d'una esperienza quotidiana ridotta allo squallido binomio kantiano tempo-spazio, tanta consistenza corporea. E in verità, chi guardi il suo ritratto più noto, non può non rilevare, accanto ai grandi occhi sognanti, la forte carnosità delle labbra e delle narici. Valga un esempio:

*Quando la notte è quasi compiuta,
E l'alba così vicina
Che possiamo toccare gli spazi,
E' tempo di ravviarsi i capelli

E preparare le fossette del riso,
E stupirsi d'aver dato peso
Alla vecchia mezzanotte svanita
Che c'impaurì solo un'ora.*

Chiesta per Emily Dickinson l'investitura della grandezza, contro l'opposta opinione di qualche critico di dubbia sensibilità, o, come s'è detto, timoroso di eccedere nella lode d'una figura cui mancano alcuni tra gli elementi esteriori che conferiscono imponenza alla gloria, è ora necessario definire il carattere e, naturalmente, anche i limiti, di quella grandezza. E' ovvio che la grandezza di Dante o di William Shakespeare è di tutt'altro ordine: sconfinata, quella, lungo la verticale che dalla terra conduce al Cielo; sconfinata, questa, lungo l'orizzontale che abbraccia l'intera esperienza umana nella coscienza e nel tempo. Forse, quando chiedo per Emily Dickinson l'investitura della grandezza, altra espressione dovrei usare, diversa da « grandezza »: definirla « poeta di prim'ordine », per esempio. Qualunque espressione, d'altra parte, è buona, sempre che sia ben chiaro che mi rifiuto di mettere Emily Dickinson nella schiera dei poeti che si sogliono chiamare « minori ». Se una definizione di poeta « minore » è possibile, direi che è « minore » il poeta il cui gesto è costantemente meno ampio di quello che gli sarebbe consentito dal suo ambito spirituale; o il poeta il cui gesto è spesso troppo ampio, e va enfaticamente oltre i confini spirituali dell'individuo: poeta « minore » del primo

genere, per dare un esempio, il Metastasio; poeta « minore » del secondo genere, il Monti. Emily Dickinson, no: Emily Dickinson si muove sempre entro i limiti della sua pur grande anima — alla quale la morte e l'eternità e il bello e la grandezza della natura erano perennemente presenti — senza mai perdere di statura, né di grazia. E sa andare dall'ampio gesto di questi versi:

*Le sole novelle ch'io abbia
Sono rapporti quotidiani
Dall'Immortalità.*

*Le sole visioni ch'io veda,
L'Oggi e il Domani
Forse l'Eternità.*

*Il solo ch'io incontri
E' Dio... Unica strada
La Vita... Attraversata questa,*

*Se altre novelle vi sono,
O più mirabili visioni,
Ve lo dirò;*

alla crudezza, che definirei sarcasticamente realistica, di questi altri, i quali sembrano scavare nel granito il ceffo d'un dittatore:

*Un viso privo d'amore o di grazia,
Un viso odioso, duro, vincitore,
Un viso con il quale una pietra
Si sentirebbe a suo agio
Come con una vecchia conoscenza,
Gettati la prima volta insieme;*

all'incanto di questo proponimento, adulto, e al tempo stesso puerile:

*Ch'io non sciupi quel sogno
Con una macchia d'aurora,
Ma così disponga la mia notte meridiana,
Che esso ritorni.*

E non è certo « minore » il tono di questa definizione di che cosa la Dickinson intendesse per « poesia »; sono parole che si trovano in una sua lettera: « *Se leggo un libro, ed esso mi dà un tale senso di gelo in tutto il corpo che nessun fuoco può riscaldarlo, allora so che quella è poesia. Se ho l'impressione fisica che mi si scoperchi il cranio, allora so che quella è poesia. E' il solo modo che io conosca di avvertirne la presenza. Ce ne sono altri?* ».

Dovrebbe essere ovvio che quanto sono andato dicendo non va riferito alla intera opera della Dickinson. Si tratta, come s'è detto, di un'opera tutt'altro che esigua nella quantità, e data alle stampe, con devota e tuttavia discutibile mancanza di discriminazione, da discendenti più ammirati che serenamente critici. L'antologia s'impone; ed è su quella che qualsiasi discorso critico si deve basare.



GRASS: VERNATI: Figure



ENZO FRASCINI: Composizione

Quanti tra i suoi mille e mille versi, avrebbe Emily Dickinson consegnati alle stampe, se il doloroso e nobilissimo senso di non essere stata all'altezza del compito, al quale la natura l'aveva tuttavia chiamata, non l'avesse fatta addirittura desistere dal tentare una scelta? Per quanto grande la responsabilità, quella scelta è dover nostro di farla; e mi auguro che Alfredo Rizzardi, che ne va preparando una per la « Fenice » di Guanda, scelga con adeguata sensibilità. Sta di fatto che quando Cecil Day Lewis afferma che una trentina soltanto tra le poesie della Dickinson sono degne di sopravvivere, può anche avere — sia pure con severità eccessiva — ragione. Che importa? Per quante centinaia di versi è immortale il Foscolo? Per quante il Leopardi? Ma quando il Lewis conclude il suo scritto affermando perentoriamente che la Dickinson fu « *il poeta che non divenne mai artista* », voglio sperare che faccia eccezione almeno per le trenta poesie che presceglie, e riconosca che in quelle almeno l'istinto nativo operò il miracolo in tutta la sua intelligenza, aggiungendo all'autenticità dell'ispirazione, un'arte magari inconsapevole. Vogliamo dire arte di poeta e non di poeta-artigiano? Diciamolo pure. Nel vero ci sembrano comunque essere Emilio e Giuditta Cecchi, quando scrivono: « *Si direbbe che la Dickinson sente, nella maniera più acuta, la responsabilità d'ogni parola, anzi d'ogni sillaba, in quanto la parola e la sillaba sono cariche di potere conoscitivo: sono, a così esprimerci, strumenti che non devono venire adoperati senza il concorso d'una altissima competenza morale* ». E, pur affermando essere la Dickinson « *Troppo istintiva e immediata* », Emilio e Giuditta Cecchi subito aggiungono: « *Anche se, nel margine, il manoscritto d'alcuna tra le migliori composizioni reca grappoli di dieci o dodici parole che, fino all'ultimo, stettero per sostituirla un'altra prescelta* ». Né vanno dimenticate le parole, da me riportate più sopra, del Chase, là dove dice che la poesia della Dickinson « *fu scritta nella speranza di trovare un giorno la frase magica, una qualche fusione rivelatrice di parole come "meriggio", "vampa", "turchino", "circonferenza" e "recesso"* ». Chi ha ragione? Chi torto?

Emily Dickinson morì a soli cinquantasei anni. Poco prima della morte mandò a due cugine un biglietto — sono le ultime parole di suo pugno che ci restano — sul quale aveva scritto il titolo d'un romanzo contemporaneo, assai caro così a lei che alle destinatarie: *Called Back*. Alla lettera: « *Richiamata* ». Come dire, lei, che non aveva accettato il verbo calvinista dei padri: « *Mi vogliono di ritorno a casa* ».

Non quelle, tuttavia, le sue veramente ultime parole. Tali mi sembra debbano piuttosto considerarsi i versi premessi oggi — confessione e preludio tematico — al volume delle sue poesie:

*Questa è la mia lettera al mondo
Che non mi scrisse mai,
Le semplici cose che Natura mi disse
Con tenera maestà.*

*Il suo messaggio è affidato
A mani ch'io non conosco:
Per amore di lei, dolci concittadini,
Giudicate teneramente di me.*

(dal Terzo Programma)

NICOLA LISI

Il rabdomante e l'allievo

Un rabdomante, mentre cercava l'acqua, di tanto in tanto voltavasi all'allievo; il quale, dal fascio delle cannuce che portava sottobraccio, ne sfilava una e la rizzava in terra. Con ciò il rabdomante, sempre, alla fine del lavoro, aveva la soddisfazione di vedere, come disegnato, l'andamento dei suoi sepolti corsi d'acqua.

Una volta, in un bel campo piano, le cannuce, a cerchio, risultarono disposte: il rabdomante spiegò che, dunque, l'istinto l'aveva guidato sopra il limite di un lago. Sicuro di sè, per darne, a coloro che erano presenti, la riprova, andò in mezzo, tenendo, fra le mani, la bacchetta arcuata al punto che fosse pronta per scattare; ma essa come legno morto stava ferma.

L'allievo, che pativa pel maestro, di nascosto, sconfinava il lago, levando le cannuce.

Il contadino e il mostro

Un contadino, che portava sulle spalle un carico di fieno, vide farsi avanti una bestia, che aveva della pecora e del cane.

Perchè non gli venisse dietro, era indeciso se lasciare sul sentiero o il fieno o il pane di cui aveva piena la saccoccia. Non certo - pensava - l'uno e l'altro assieme: temeva di irritarla con un cibo che non le fosse confacente.

Si attenne al suggerimento datogli dalla parte più evidente: la testa, che era di cane.

Buttò per terra il pane; ma la bestia, vi fece breve sosta: la zampa davanti un po' in sospenso; in posa, dunque, pecorile.

Allora il contadino lasciò il fieno, indietreggiando per veder cosa accadeva.

Anche del fieno la bestia si mostrava insoddisfatta: l'ardita testa in aria dimostrava, ancor più, quanto in lei potesse il cane.

Il contadino così si rese conto che un mostro il beneficio non lo frenava: a salvaguardia di se stesso salì in cima a un albero, dove stette di vedetta.

Il mostro, proseguendo pel sentiero, si allontanava, quatto quatto, come un'ombra che passasse.

Saggio, prosa poetica, prosa d'arte, poemetto in prosa

Saggio, prosa poetica, prosa d'arte, poemetto in prosa. E non c'è nessuno oggi che non ne sappia qualcosa, per poco che abbia esperienza, non foss'altro, di cose nostre, di cose di casa; ché certo la letteratura di quest'ultimi trenta e quarant'anni ha contribuito ad arricchire gli esempi di queste quasi categorie. Basterebbe rifarsi ai fogli letterari, alle terze pagine dei quotidiani, alle riviste, specie d'avanguardia, o di tendenza. Farci dunque mente locale, e conosciamo gli scrittori di saggi, di prosa poetica, di prosa d'arte, di poemetti in prosa; e i libri a rinforzo, raccolti da quei fogli o da quelle pagine.

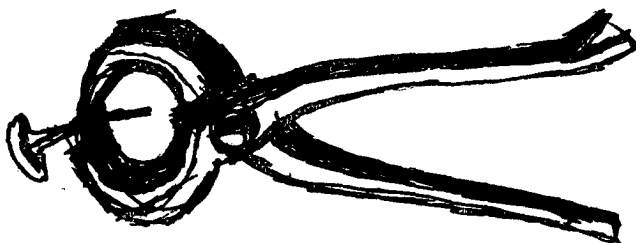
Cecchi, un tre anni fa, nella rivista « Immagine », ci diede come uno specchio di questo portato così vivo della prosa contemporanea, risalendo alle fonti, ai primordi; e non per nulla gli ha dato ora il suo luogo adatto nel libro più suo (Corse al trotto e altre cose, ediz. Sansoni 1952) che per l'appunto presenta i più vivi esemplari di queste forme predilette. Ma come stanno insieme (dico, queste forme, e così dicendo mi sposto, è chiaro, sul problema generale, dove rimarrò); in che rapporto tra loro; e se il saggio è il saggio, che cosa gli è più distante, aberrante, rompe cioè quell'equilibrio che è particolarmente suo?

Chi abbia letto quel capitolo cecchiano sull'argomento, sa a chi è risalito egli per ben definire il saggio: a Montaigne nientemeno. E per parlar di lui ha chiesto lumi a quegli che ci ha lasciato la definizione e descrizione più geniale, più vera, dico al Sainte-Beuve. Uno che conosca e abbia i sette volumi del Port-Royal, cerchi nell'ultimo, che lo occupa intero, l'indice, e troverà quanto basta e avanza per capire che cosa è il saggio di Montaigne, come sta insieme, in che consiste.

Quel misto di discorso, suo e d'altrui (voglio dire il continuo e folto citare, in tutto funzionale, da cui cioè si sfrena e s'arma la sua prosa). E gli cerchi la forma opposta. Non la troverà che nella prosa poetica, nella prosa che ha rinunciato a esser prosa, e s'è legata mani e piedi alla poesia, non si è però innalzata alla poesia. La prosa poetica, insomma, non è la prosa con un tanto di poetico, come piaceva a Leopardi, ma un travestimento in forma non sua. Si dica quel che si vuole: non si troverà nulla di più opposto al saggio, per impianto, tessitura, qualità, tono. Non è prosa d'arte (lo dice la definizione stessa, con quel tanto di fino e consapevole che la parola « arte » sottolinea e avvalorà; non è il poemetto in prosa, che è cioè poesia in una forma più libera, nella forma della prosa).

Data dunque per vera questa contrapposizione, se non è un abbaglio della superbia, io vedo la prosa d'arte come quella che sta nel giusto mezzo tra questi due estremi; e crea, a mano a mano che si sposta verso l'un termine o l'altro, le sue varietà (non più quintessenza del saggio, sua forma segreta, ma dipendente dal saggio, sua soggetta; non più fiore d'intelligenza e di chiarezza, ma intorbidata dai modi un poco enfatici, corrivi, che sono della prosa che in tutto ha abdicato all'esser prosa, in una ibrida forma).

E il poemetto in prosa che cos'è? Sta, io direi, al di sopra d'un grado di quel giusto mezzo che è la prosa d'arte: non secondo la definizione (che ne racchiude l'essenza), poesia che ha tolto i modi alla prosa, investendoli del suo fiato. A stare sempre sul piede di casa, lo scrittore che offre tutti insieme gli esempi di questo regno quadripartito è Ugo Foscolo. Di saggi ne ha scritto uno, uno solo, quintessenziato (quella Notizia intorno a Didimo Chierico di gloriosa memoria); e tentò il saggio, proprio alla maniera di Montaigne, d'un nuovissimo amalgama, nelle Lettere scritte dall'Inghilterra. Credo si possano trovare nell'Ortis primo e secondo esempi di prosa poetica; come credo ci sia qualche fiore raro, rarissimo, di poemetto in prosa. Il poemetto in prosa egli lo spiccò dalle radici dell'anima, come una prima forma di poesia, una forma piena; il saggio fu l'ultima sua espressione bella.



LEONE PICCIONI

Carriera di Romano Bilenchi

Non di rado Romano Bilenchi è ritenuto un autore poco fertile, non vario, limitato nella scelta degli argomenti e degli oggetti capaci di destare la sua emozione poetica, e poi sempre impegnato ad insistere su quei pochi, cercando di ricavarne approfondimenti continui. Che può essere un aspetto vero per lui, forse il più appassionante, sebbene la carriera di Bilenchi, ferma ormai da dieci anni, registri, tra il 1931 ed il '48, ben dieci tra nuovi libri e diverse edizioni, che coincidono con epoche assai varie della sua ispirazione, dimostrando così il compiersi graduale di continue conquiste. Chi mettesse oggi a raffronto *Vita di Pisto* del '31 con *La Siccità* non sarebbe forse in grado di riscoprire una stessa paternità, la quale invece, per gradi, può risultare da una storia puntuale della sua carriera letteraria. Essa si svolge, infatti, su un piano di assestamento di grande coerenza, e con notevole linearità.

Dieci tra libri nuovi ed edizioni diverse: *Vita di Pisto* è del '31, del '32 la *Cronaca dell'Italia meschina* (due libri che non entrarono nel circolo vivo dell'arte di Bilenchi, e perciò quasi dimenticati), *Il Capo-fabbrica* del '35, *Anna e Bruno* del '38, il romanzo *Conservatorio di Santa Teresa* del '40, del '42 *Mio cugino Andrea* (che riprendeva i racconti di *Anna e Bruno* con alcune aggiunte del '37, ma senza quel più lungo ed impegnato « romanzo breve ») e *Dino e altri racconti*, nuova edizione del *Capofabbrica*, del '41, '44 e '48 le tre edizioni della *Siccità*.

Bilenchi partì da « strapaese »: *Vita di Pisto* fu edito dal « Selvaggio », la non dimenticata rivista di Mino Maccari, suo compaesano di Colle Val d'Elsa: in quel periodo Maccari fu un po' il maestro di Bilenchi. Le pagine di *Vita di Pisto* risultano così l'equivalente di certo spirito scanzonato e pungente delle illustrazioni di Maccari, di certi suoi improvvisati versetti che vanno dritti al segno (come improvvisatore di versi Bilenchi lo cita proprio in queste pagine). Ma Bilenchi non possedeva spontanee doti di « humour » (lo spirito maccariano) da risultare, o da limitarsi in un simile equivalente: passata questa epoca « strapaesana », finito l'entusiasmo, in tutto il rimanente dell'opera di ricerca narrativa di Bilenchi, raramente si troverà, tra pagine serratissime, uno spiraglio di ironia o di sorriso (e potrebbe anche essere un suo limite).

Pisto vive all'epoca di Mentana e di Monterotondo, è un personaggio della realtà, un avo di Bilenchi ma anche una specie di vagheggiata autobiografia, di quel periodo puntuale. Né qui si va troppo per il sottile: paesano l'ambiente e

paesane sono le avventure (beffe, soprattutto, e liti e sotterfugi), ma di sfondo c'è l'epopea garibaldina. Il risultato è quello di un rapido bozzetto, e ne emergono personaggi vivi da Pisto (Bardi Giuseppe) al Buzzi, Pracca, Musino, Gonnellino, l'Ersilia, insieme ai signorotti del paese più volte burlati e scornati. Anche il paesaggio, asciutto e in rilievo, ha una luce di immediata evidenza. « *Questo libro* — avvertiva una fascetta editoriale tipicamente maccariana — *è andato a ruba nel Massachusetts: trenta edizioni in poche settimane, crisi di gabinetto e sommosse. Costa lire sei* ».

Tra i capitoletti più felici si ricordano « Amore e calcina » (una beffa-vendetta di sapor boccaccesco), « I bicchierini alla colligiana » (descrizione di una gita in città, a Firenze, con pochi centesimi in tasca), « Il finto prete » (altra burla), « 84 anni », le ultime pagine: il gaudente, il coraggioso, l'eroe Pisto ha oramai ottantaquattro anni, e la morte se lo piglia. Le sue ultime giornate passano meste ma piene di ricordi di gioventù: « *La camicia rossa la voglio addosso alla bara. Lascio il berretto rosso a mio nipote, perchè se lo metta, se ci fosse la guerra, con la Camicia Nera* ».

Ai suoi sinceri entusiasmi politici di quel tempo — caratterizzati anche da certo sapore di « fronda », con atteggiamenti moralistici contro i profittatori e con alcune accentuate inclinazioni sociali — Bilenchi pagò un non piccolo tributo con la *Cronaca dell'Italia meschina* ovvero *Storia dei socialisti di Colle* del '32, apparsa presso la collezione del « Bargello ». Un libro curioso, tra il documento e la polemica, con tante riproduzioni di vecchi giornali, di fac-simili di schede elettorali, di figurine ecc. ecc. da renderlo editorialmente molto pregevole. Fu pubblicato nel '33. E' la storia delle accanite lotte elettorali combattute a Colle dai socialisti, capeggiati da un certo « Papa » e sempre vinte senza contrasti nè serie preoccupazioni, fino all'epoca della guerra di Libia, quando i liberali, facendosi forti di tante piccole beghe locali, scandalucci ed altre vivaci polemiche, riuscirono ad aver la meglio. Un centinaio di pagine dove lo scrittore, mutatosi in cronista, si impegna di rado: lo « strapaese » qui è soffocato dalla polemica politica, ma serve ancora a mettere in luce l'ambiente piccolo, sebbene considerato un po' esteriormente, ancora slittando verso il bozzetto. Quando si pensi che tanti successivi racconti di Bilenchi si varranno sempre come scenario di questi piccoli paesi, si vedrà chiaramente la differenza tra quei tempi di stile, altri intenti, altri interessi: allora diverranno centri X (e cioè centri per quel personaggio o quella vicenda, simboli sebbene reali), ora risultano per indugi da cartolina, per tipici disegni vernacoli. Acquisteranno altro smalto, altra luce, fatti più veri ed intensi, scabri e carichi di tensione emotiva, come sono.

La *Cronaca* fu preceduta da una prefazione di Camillo Pellizzi (prefazione punto profetica), rivolta contro i cosiddetti (ed allora bersagliatissimi, ma gli unici, in definitiva, che siano usciti con le ossa sane da quel marasma) « letterati puri », inneggiando, di contro, al Bilenchi « scrittore impurissimo ». E « impurissimo » probabilmente sarebbe rimasto, restando in quella cerchia ed in quei programmi di « strapaese » e di polemica politica: uno spirito bizzarro, degno, certo, di men-

zione, ma niente di più. E oggi invece Bilenchi, per il suo successivo lavoro, si ricorda come uno dei pochi scrittori del nostro '900.

Infatti quegli entusiasmi gli passarono presto. Date di composizione rivelate più tardi stanno anzi a dimostrare che già in quegli anni 1931-'33, lavorava ad altri racconti, che davano libero corso alla sua vena narrativa ed a quei suoi precipui interessi, approfondendo i quali riuscì ai risultati più alti e persuasivi. Infatti la maggior parte dei racconti apparsi nel '35 in *Il Capofabbrica* (edizioni di « Circoli ») furono scritti nel '30-'31: ce lo rivela una nota in calce a *Dino e altri racconti* (Vallecchi '42) dove furono raccolti proprio quegli stessi capitoli, sebbene ora con sostanziali variazioni di forma. Rimase escluso un solo racconto, quello, appunto, che dava il titolo a quella prima raccolta. *Il Capofabbrica* non fu probabilmente riprodotto nel '42 perchè in quel tempo Bilenchi aveva in parte rivedute le sue idee politiche. Quel racconto era infatti ancora troppo legato alla polemica di partito: contiene le affermazioni più scoperte ed oggi più stridenti, anche se vi prevalga uno spirito equilibratore, e non privo di mordente critico (ecco ad esempio la riprovazione dell'episodio di aggressione ad un antifascista). Ma siamo di fronte ad un racconto ben costruito ed importante a dimostrare gli interessi di Bilenchi. Ed ecco, subito, il tema del contrasto: in famiglia ed in fabbrica l'odio e la difficile pacificazione, i malintesi, i risentimenti, le questioni di danaro, le finali amicizie e solidarietà tra persone di ceti diversissimi: temi perenni per il suo lavoro di scrittore.

Ed abbiamo già gli elementi per una storia importante e precisa da tracciare: la storia del suo farsi di scrittore. I primi racconti di questo nucleo narrativo sono del '30-'31 — appaiono insieme a cose più tarde nella edizione del '35 — profondamente modificati, con visibili progressi stilistici, si ripresentano alla nostra attenzione nel '42. Date, nella carriera di Bilenchi, sufficienti a racchiuderlo tutto.

Ma a quei primi racconti l'autore non dava « *altro valore di una materia* » ed è « *questa materia, di cui ancora gli preme l'inquietudine, che ha voluto riordinare* » (avverte) nella più recente edizione. Ma in *Dino e altri racconti*, e almeno in due occasioni, ben più e ben altro che semplice « *materia* », sebbene in quel senso di estrema semplificazione, di nudità, di concretezza (rendere delle cose la loro essenza e la loro presenza, in breve ed in maniera, vorrei dire, tattile) si avvii più tardi il meglio della sua ricerca. Filo conduttore per quasi tutti questi racconti la presenza di un nome, di un personaggio: Marco (restava anche come figura principale nel « *Capofabbrica* »); motivi tematici che si collegano tra loro: odi tra parenti, appunto, un senso di fazione, ma anche strette solidarietà, affetti bellissimi, non pochi tratti di una toccante umanità.

« La fabbrica » è la storia di una famiglia, della volontà di predominio e della avidità di fratelli in lotta fra loro, senza riposo, fino alla morte. E si afferma già il senso della casa, come manifestazione del primo stadio di possesso e di potere: molte famiglie della fantasia di Bilenchi (e forse della realtà toscana, fiorentina), sebbene in lite interna, abiteranno grandi edifici in appartamenti diversi, ma vicini, allo stesso piano, o con appena un soffitto che li divida, e lotteranno in perpetuo gli uni per cacciare gli altri, e questi — più poveri, più umili — per

resistere nelle loro posizioni. « La fabbrica » comincia con una nota cupa e secca : un bambino affoga in una gora vicina alla fabbrica (ricorderete in *Vita di Pisto* : « *Da quando in una di quelle nere gore morì un bimbo, la Ferriera...* »). Un senso di maledizione non abbandona quelle pagine.

Nel « Nonno di Marco », invece, ecco una situazione che sarà ripresa dalla « Siccità » : la solidarietà tra il nonno ed il nipotino (già indicata in una parte della « Fabbrica ») contro la nonna, il padre e la madre. Dopo mangiato, rosso in volto per la difficile digestione, il nonno si porta nello studio il nipote, e se lo tiene con sé a ore. Lo ammonisce : « *Marco, odiale queste persone. Saranno anche per te dei nemici. Saranno gelosi. Godranno se ti vedranno star male, ladri diffideranno di te, cretini soffriranno per la tua intelligenza. Di' a tutti le loro bruttezze in faccia... Io prego Dio d'una grazia sola: che mi faccia crepare senza sofferenze per non dar loro questa soddisfazione. Dopo vattene Marco, altrimenti diverrai un essere come loro, cattivo, pettegolo, invidioso. Vedrai: quando sarò morto, tua nonna sposerà mio fratello e venderà i miei libri.* »

(Chiama la moglie : « *landrona* », ed in *Vita di Pisto*, per l'allegria Ersilia ecco « *Landronaccia* »).

« *Il nonno morì all'improvviso mentre sedeva sulla poltrona dello studio. Si fece sanguigno in volto; le mani gli sdruciolarono giù dai braccioli della poltrona e il corpo s'accasciò... Poi ebbe un sussulto. Dalla bocca uscì un fiotto di sangue. Cadde disteso sul pavimento: il sangue prese a sgorgare lentamente e presto si formò una larga pozza. Il solo Marco s'inginocchiò, con gli occhi rossi e la gola serrata, presso quel corpo; i ginocchi nudi gli si macchiarono di sangue. Ringraziò Dio per non aver fatto soffrire il nonno e per non aver dato soddisfazione ai parenti. Dopo fu ribelle e aspro con loro.* »

Questa secchezza, e di qui una chiusa interpretazione della vita e degli affetti, predomina ancora in Bilenchi. Via via si andrà sciogliendo : dopo la ricca esperienza del *Conservatorio di Santa Teresa*, una situazione analoga si risolverà nella *Siccità*, con il ritorno del ragazzo all'affetto dei genitori. Ma su questa linea (rancori, ed anche sinceri affetti, insieme al primo avvedersi di come una posizione unilaterale o preconcepita non serva mai al possesso dell'integra realtà) sono ancora « *Due vedove* » e « *Le nonne* ». Più strano e periferico per l'ispirazione di Bilenchi « *I pazzi* » (un piano di ricerca che avrà anche altri esempi, ma senza mai fruttificare meglio), fino a « *Dino* » e alla « *Mamma* », che sono i due primi certi risultati dell'arte di Bilenchi.

Il bambino della maggior parte dei racconti precedenti si è fatto adolescente : la sua natura sessuale comincia a manifestarsi tumultuosamente. Ecco « *Dino* », il figlio di un mercante che vive sui monti « *tra i folti boschi di castagni e di lecci* » : « *aveva le gambe fini, il torace grosso, la testa grossissima* ». Per lui il padre ha sognato, a scelta, tre carriere : o il sarto o il padrone di ristorante o il dottore. Per fare da grande il dottore va a scuola in città, ma prima passa un'ultima estate ricca di esperienze sessuali, insieme al cugino Aldo, che « *gli aveva insegnato ad attendere le ragazze sui viottoli solitari, a baciarle, gettarle sull'erba, toccar loro il corpo agile e asciutto e poi lasciarle andare sorridenti o irritate* ». Ad Aldo,

anzi, portò via una elegante signora di Roma in villeggiatura sui monti e in cerca di avventure (« *attratta dalla inesperienza di Dino riversò su di lui i suoi desideri* »). Ma viene il periodo della scuola in città, la diffidenza dei compagni per Dino, con la sua aria campagnola, fino a che il ragazzo Marco non si avvicina a lui. Le esperienze sessuali di Dino paiono gran cosa agli amici tanto più ingenui, e Dino, anche in città, non può rinunciare a quella sua natura, ma sospira l'estate per far ritorno ai suoi boschi. Porterà con sé anche Marco, cui ha promesso avventure eguali a quelle che ricorda. Ma non potrà mantenere nulla. Più tardi Aldo, il cugino tanto amato nell'infanzia, muore all'improvviso: Dino corre accanto al suo letto e si riappacifica con lui, dopo lungo dissidio. E subito decide di farsi prete. Negli altri compagni, in Marco, resta un misto di irritazione e di curioso mistero: « *Passarono molti anni. Un pomeriggio sui Lungarni a Firenze (Marco) se lo trovò dinanzi improvvisamente. Dino era da molto tempo a Firenze dove aveva finito gli studi e dove si era stabilito. Aveva già detto messa. Anche Marco era a Firenze a studiare. Dino doveva tornare da una passeggiata in campagna, era pallido, polveroso e teneva in mano una mazzetta strappata a una siepe. Si fermò quando scorse il vecchio compagno di scuola, ma Marco finse di non vederlo. Poi quando fu passato si voltò incerto: il prete camminava diritto guardando il fiume. L'aria perfino parve triste a Marco e le persone gli parvero fantasmi. Quella tunica sventolava come una bandiera di morte. Il nicchio era un po' all'indietro e la mano che reggeva la mazzetta appiccicata alla persona. Questa fu l'immagine di Dino che Marco portò a lungo nella memoria* ».

Ha toccato qui Bilenchi un ricco percorso sentimentale presentandoci figure, età, moti impulsivi assai intensi, e cominciando ad assegnare a certi gesti o fatti, naturali e spontanei, un sapore di novità, di determinazione: quello che è il carattere proprio del simbolo, la sua ampiezza corale. Ha anche costruito un vero racconto, rapido ma ricco, asciutto e concreto, con assoluta evidenza. Nessuna giustificazione dei fatti (così come si producono), nessuna coerenza negli avvenimenti, ma anzi rovesciamenti rapidi, eppure una necessità continua, un flusso scorrevole che subito persuade e mette a tacere ogni altra curiosità di indagine (l'eventuale indagine — dico — del diverso punto di vista).

Non meno felice *La mamma*: qui Marco, studente in città, lontano dal suo paese, si ammala, e dovrebbe curarsi, far vita calma, fuggire le donne, ma la sua prepotente natura non glielo consente. La madre verrà a vivere con lui, a curarlo, a vigilarlo, ma sotto i suoi stessi occhi Marco elude la vigilanza cercando lunghe ore d'amore. Finirà col lasciarci la vita, fra molte liti, prepotenze, indugi e languori d'amante: vivissima la sua figura, e quella della madre, premurosa e dolente, e quella della giovane Lina. (« *Un telegramma chiamò la mamma a casa... Marco rimase con Lina. Non si saziava mai di scoprire il suo corpo e d'averla. Ora, sicuri di non essere sorpresi dormivano insieme. Improvvisamente Marco fu ripreso da acuti dolori alla schiena, giù in basso... Dovette abbandonare le poche ore di scuola e starsene a letto. Lina lo curava e giaceva con lui* »). Vivissimi i contrasti che sorgono tra la dolce mestizia e l'affetto materno e l'inquietudine del ragazzo.

Il Bilenchi che s'è citato, rapido ed asciutto, essenziale, ridotto ai puri fatti o colori o elementi del paesaggio, dopo averli sfrondata di ogni sovrabbondanza e di qualsiasi compiacenza, è quello che ci risulta, dall'edizione del '42. Altra cosa la sua prosa dell'edizione di « Circoli » 1935: le correzioni apportate furono abbondanti; varrebbe la pena di esaminarle con calma: sono tutte intese a stringere sempre di più il periodo e la vicenda, tutte per scorciare, sintetizzare, intervenire anche nella punteggiatura, abolendo i molti « a capo » di prima. I maggiori interventi sono per « La fabbrica » e « Le due vedove » (ridotto di molte parti non necessarie). Quasi sempre riescono a trasformare il risultato complessivo.

Ma prima di quel 1942 Bilenchi doveva percorrere altre tappe (tutte le tappe) del suo lungo ed elaborato percorso narrativo.

Anna e Bruno, edito da Parenti nel '38 raccoglie sette racconti del '32 e l'ultimo e più lungo (« Anna e Bruno », appunto, uno dei più perfetti esempi della narrativa di Bilenchi) del '36. Tutti scritti (tranne « Anna e Bruno » e con l'aggiunta di altri due capitoli) che riappariranno con poche variazioni di carattere formale in *Mio cugino Andrea* (Vallecchi '42).

Qui si pone un piccolo problema di cronologia: nella raccolta *Anna e Bruno* il racconto « Mio cugino Andrea » figura del '32 (*I primi sette racconti di questo libro sono stati scritti nel 1932; l'ultimo, « Anna e Bruno », nel 1936*); nella raccolta successiva, invece, cui dà il titolo, appare come del '36 (« *Mio cugino Andrea* » è stato scritto nel 1936 « *Il processo di Mary Dugan* » e « *Un errore geografico* » nel 1937; gli altri sei racconti nel 1932). Ma poichè, di quei sette racconti è quello che nell'ultima edizione appare più rielaborato e corretto, con aggiunte e revisioni, è da ritenere che la data di rielaborazione ('36) sia stata successivamente ritenuta per definitiva. E' tuttavia un procedimento nuovo per Bilenchi, il quale per i racconti di « Dino » (s'è visto) ancora nel '42, e dopo la prima edizione del '35, insisteva sulle date di origine, 1930-'31, malgrado i successivi progressi della elaborazione.

Pietro Pancrazi a proposito di *Anna e Bruno* che recensì ormai quindici anni fa, accorgendosi della sensibile vena del nuovo narratore, propose due autori come modelli per la ricerca di Bilenchi: Tozzi e Moravia. A noi sembrano inaccettabili entrambi (ma per Tozzi occorrerebbe più impegnata dimostrazione), ma tanto meno il secondo, che tuttavia ci interessa di più. Niente hanno a che vedere le opere di Bilenchi e di Moravia, questi sempre più preso, come ha dimostrato il suo recente sviluppo, da uno spasimo sensuale, in possesso di una chiave unilaterale di interpretazione della realtà; mentre Bilenchi resta sempre più netto e concreto con tagli precisi, scorci brevi, caratteri sui quali mai si consente un indugio arbitrario. Ma è un accostamento che può suggerire, in maniera molto indiretta, un denominatore comune, sentito poi diversamente da entrambi e svolto in modo personalissimo: l'esempio di Kafka. Moravia ne ricavò una spinta alla ossessione, alla costruzione ascendente, per giri sinuosi e torbidi, complessi imprecisati, senza mai dedicarsi ad un'opera di semplificazione e di chiarimento, di riduzione della materia, insistendo sempre, invece (fuori del sentire kafkiano) sul sesso e sul peccato reale, con

indugi compiaciuti ma freddi, sì che oggi appare incapace di novità, condannato alla monotonia, tanto precisi e ripetuti appaiono i suoi gusti di scelta, ed anche quanto a situazioni sentimentali e umane. Preso in questa fatale meccanica ecco anche i suoi modi farsi più sciatti, il suo impegno non tale da convincere appieno. Bilenchi vi ha trovato, invece, pur nella sua assoluta limpidezza di concezione e di stile, un rischio, un'audacia nuova, una forza intatta nel rimanere sempre sullo spartiacque del simbolo, della allegoria, senza mai concederglisi, però, sempre rispostandosi al reale, ma dando a quelle cose, persone, paesaggi, elementi (siccità, miseria, vecchi, giovani, case, parenti) una concreta possibilità di affermarsi perchè riassuntivi di generali esperienze del mondo e della vita (destino, ereditarietà della colpa, « fazione » come legge di una più lacerante pena).

Qui il Bilenchi maggiore, quello misterioso e magico pur nella realtà. Perchè incidenza di forte rilievo e novità assume in Bilenchi il modo di prodursi della ispirazione, la sollecitazione perenne all'invenzione poetica. Con la narrativa di Bilenchi ritorna a vivere un'età: l'infanzia, ma torna a vivere in un presente, in viva attualità, in marcata evidenza. E' fenomeno che via via, sulla pagina, si produce, si amplia. Non è l'infanzia dell'evocazione consueta, non è l'età d'oro, non suggerisce nè richiede quel gioco di rimandi, quelle complicazioni (ed amplificazioni felici — del resto —) della ricerca del tempo passato, così come si produce nei più tipici scrittori di memoria. La memoria qui si esercita su un solo piano, su una sola dimensione, non è sollecitata a costituire rapporti con le altre età (loro assenza, o loro ricordo, con i riferimenti ai paralleli e diversi stati dell'animo).

E non è tutto. L'infanzia che rivive non è neppure tratta da un diario, ha tale parvenza di autonomia da parere sempre libera anche dal riferimento autobiografico. E sembrerebbe arrivare a suggerire riferimento più esteso di quello che possa contenere l'età dell'uomo, l'età del personaggio. Infanzia — sembrerebbe allora — del mondo, stadio, età di una generazione, con quel cogliere sentimenti primi, originari, puri, vorrei dire (per chiarire del tutto questa assenza totale di ogni compiacimento letterario) elementari.

Questo l'aspetto originale di Bilenchi, che lo differenzia dal tipo della prosa evocativa (eppure, quanto, talora, confortata da risultati perfetti) di quegli anni.

Altre volte Bilenchi resta un efficace narratore; ma non si apre a questi sintomi di maggiore estensione: nella raccolta *Anna e Bruno* sarà il caso del « Bambino » e di « Terzetto » che si collegano alla vena sperimentata nel primo volume di racconti con « I pazzi ». Un posto a parte meritano anche « Una cena » e « La casa », il primo con una atmosfera d'incubo e di mistero che si produce all'improvviso, entrando in una casa, mentre fuori regnava l'aria più quieta e paesana che si possa immaginare (un'idea che dovrebbe piacere a Landolfi), il secondo sempre costruito sui risentimenti che straziano la vita di una famiglia, sulla miseria, sulla superstizione, sui vani tentativi di ribellione alla sorte, fin troppo secco nelle sue cinque paginette scarse (« *Ora ognuno portava le notizie di fuori e quando tutti e tre si trovavano insieme non si rimproveravano più l'un con l'altro e non inveivano più contro la casa. Con aspra soddisfazione*

dicevano: « Gino è fallito; a Mario è stata tagliata una gamba; a Remo è morta la moglie ». Quasi che le disgrazie altrui giustificassero le loro »).

Più impegnati « Il capitano » e « Un delitto ». « Il capitano » è la storia di due studenti che vivono in una pensione e delle vicende dei loro impossibili amori, visti da un osservatore casuale (questo capitano, un po' strambo e in là con gli anni). E' un racconto ben costruito, condotto da una certa distanza, ma con indugi sentimentalistici un po' convenzionali e non rispondenti alla migliore originalità dello scrittore. « Un delitto » ha una parte iniziale stupenda: gli esami di un ragazzo e l'improvviso contrasto con i professori, il viaggio in treno per tornare a casa, la paura di confessare la bocciatura ai genitori, le sue distrazioni ma l'improvviso ritorno di quella preoccupazione. In questa descrizione di stati d'animo dell'infanzia e dell'adolescenza Bilenchi è davvero maestro, e sempre vi tornerà, scoprendo ogni volta nuovi approfondimenti, nuovi segreti filoni. Per quel suo procedere della fantasia che s'è descritto, in queste situazioni delle prime età, Bilenchi riesce a valutare e a rendere esplicite le amplificazioni drammatiche che proprio in quegli anni possono risultare da cose di tanto piccolo peso. E nelle parole dello scrittore risuona anche ora quella tale presenza, quel « back-ground » di fatalità, che riesce ad esaltare il quieto riferimento.

Ma la seconda parte di « Un delitto », sebbene sentita come conseguente variazione di quell'inizio, mentre descrive il delitto al paese, le figure di Dino, che uccide la madre ed il fratello, e di Varna, la donna di strada, acquista un sapore da romanzo d'appendice, che non riesce ad essere annullato dalla presenza, in certo modo ironica dell'altro personaggio, il ragazzo.

Ma qui, ecco altre due belle, fra le maggiori prove di Bilenchi: il lungo « Anna e Bruno » (estensione ideale per la sua emozione narrativa) e « Mio cugino Andrea » (insieme alla « Siccità », a « Dino » ed a certe parti del *Conservatorio*, certo, i segni più raggiunti dello scrittore, quelli che non andranno dimenticati, resteranno).

« Anna e Bruno », del '36, segna una nuova fase di interessi in Bilenchi: il maggior frutto successivo sarà *Il Conservatorio di Santa Teresa*, romanzo che non si sarebbe altrimenti innestato nella ricerca del nostro scrittore (sarà iniziato nello stesso anno e concluso nel '38): del resto questa linea di ricerca non si è mai spenta in Bilenchi e si sa che il suo lavoro degli ultimi anni è stato per ampliare « Anna e Bruno », al fine di ricavarne un nuovo ampio romanzo. « Anna e Bruno » di questa vena la più felice e perfetta esperienza.

E' una storia, che si snoda per una quarantina di pagine, dei rapporti di un bambino, Bruno, con la mamma, Anna, ancora giovane e bella. Si svolge in campagna in una villa, a contatto con uno scenario (le prime passeggiate, il viale dei tigli) risonante ed adattissimo a punteggiare e a colorire questa attenta storia di un percorso sentimentale. Tanto Bilenchi è prima rapido, offrendo sempre i risultati di una penetrazione psicologica (quindi interi lati del carattere e della personalità, senza mai descriverne la presa di contatto e le variazioni di percorso)

quanto qui invece indugia fino a ripetere due, tre, dieci volte la stessa operazione di scavo. In questa vicenda (Anna che resta vedova, la gelosia del figlio nei confronti degli altri uomini che la vorrebbero risposare, l'ultima decisione di rinuncia ai propri desideri presa insieme e serenamente sia da Bruno che da lei), il punto di vista che prevale è quello del bambino, sebbene il racconto sia narrato in terza persona. Ogni fatto (e dunque la sua proiezione, la sua estensione), ogni personaggio, il senso segreto dello stesso paesaggio appaiono così come si svelano a Bruno, unilateralmente, con una loro parziale verità. Non di rado Bilenchi raggiunge pagine calibratissime, sorrette da una serrata emozione: si veda l'inizio (le passeggiate di Anna col bambino nei primi anni dell'infanzia, le corse, le gare tra loro: « *Bruno aveva incominciato ad amare Anna, sua madre, per una strada di campagna.* »), l'episodio del battesimo, la morte del padre, Anna che si risente giovane ed esce al passeggio (come già prima: « *La donna, appagata dal fatto che la sua bellezza veniva notata da tutti, non si curava del ragazzo, neppure sembrava che si fosse accorta di lui, intenta com'era... a rispondere ai saluti...* »), i vestiti che sceglie, la vita che torna a manifestarsi in lei e che atterrisce Bruno, il cui affetto si vena anche di una vera morbosità (« *Bruno giungeva al culmine della sua inquietudine... Soffriva moltissimo* ») e gelosia (« *Anna si disperò, chiamò Bruno a testimone dell'innocenza delle parole dette quella sera, ma il figlio fu implacabile verso di lei e la accusò apertamente* »). Fino a quella soluzione finale, a quello sciogliersi, chiarirsi immediato: « *Egli tacque sempre. Ma prima di coricarsi la seguì in camera sua col fermo proposito di incoraggiarla a rimaritarsi; quando fu per parlare ella lo prevenne: « Stai tranquillo non riprenderò marito » e gli dette a baciare il ritratto del babbo. La mamma sembrava agire meccanicamente senza essere ispirata da alcun profondo sentimento. Bruno però fu preso da una contentezza tale che lo portò al sacrificio: « Se credi di dover dir di sì a quell'uomo fallo pure; io ti seguirò e sarò sempre buono ». Poi con le lacrime che stavano per liberarsi andò a letto »).*

Nella semplicità dei fatti e mezzi espressivi sta — s'è visto — il segreto vero della felicità di questo Bilenchi. Una sorta di crisma purificatore è nelle sua penna in questi momenti di perfetto equilibrio, di stato di grazia: come un mondo chiuso che non ha bisogno di altre aggiunzioni, né le sollecita, appagato della sua interezza. Anche gli aspetti morbosi o malati di cose e di personaggi, non appaiono in luce di caso eccezionale o diverso dalla normalità: rientrano in un giro fatale e umano, e cioè puro, castamente geloso (questo sì), un poco raro e segreto, come partecipe di un sigillo inconfondibile e irripetibile. Il resto del mondo non preme, non si affollano problemi, se non quelli che chiaramente si snodano sotto i nostri occhi coi fatti stessi della vicenda (sebbene previsti e controllati in ogni sviluppo), e sono come uno specchio di amplissimo riflesso. In questo Bilenchi è narratore nuovissimo. Il suo rischio è, peraltro, perenne: una insidia sempre tesa ove si spezzi quell'equilibrio, ove si cada in una costruzione ripetuta o meccanica, non imposta da uno stato di grazia.

Aspettiamo ora con grande interesse la nuova e tanto più ampia edizione di *Anna e Bruno* cui Bilenchi lavora: ci auguriamo soltanto che la maggiore

estensione (se mai verrà) non debba risultare di pregiudizio alla intensità del racconto che qui ci commuove e ne costituisce tutta la forza.

« Mio cugino Andrea » ripubblicato più tardi nella raccolta cui presta il titolo appare molto modificato, con intere aggiunte, e acquista di tono, di coerenza stringente, di rapidità emotiva. Anche ora sono due adolescenti a reggere i fili del racconto: uno che narra, l'altro, Andrea, il cugino, con la sua grande abilità, il sorprendente fascino che esercita sul compagno, sebbene maggiore d'età, e la sua inafferrabile natura (*« Era un ragazzo, proprio un ragazzo, più giovane di me di quattro anni, e io ne avevo sedici. Buffo era: buffo nella persona, nei gesti, nelle parole; troppo alto per la sua età, più alto di me di parecchio, aveva le gambe lunghe e nude, tutte d'un pezzo, e la vita che pareva gli incominciasse sotto le ascelle »*). I loro rapporti diretti sono, una volta di più, complicati dalla presenza dei parenti non in buona armonia tra loro. Andrea lamenta di continuo la miseria dei genitori e — abilissimo — riesce sempre a portar via danaro alla nonna e agli zii (*« Dieci volte si avvicinava alla porta sorridente e cordiale come se fosse lì senza secondi fini, ma semplicemente per una visita; dieci volte tornava indietro finchè non trovava il momento giusto per dare sfogo alla sua disperazione, per lanciare la sua richiesta; e non andava via senza aver ottenuto quanto desiderava »*). Zii e nonna, però, i quali subito dopo si sentivano ingannati e presi in giro, pentiti della loro dabbenaggine, giacchè era loro motivata convinzione che la famiglia di Andrea si scialacquasse allegramente quegli aiuti. Ma il cugino maggiore parteggia per Andrea e crede nella sua sincerità: alla fine, preso da un dubbio improvviso, se ne allontanerà (*« ...ma per la strada mi venne il dubbio che Andrea avesse finto davvero. Mi compiacqui allora delle spietate parole del babbo. Vidi Andrea in fondo alla strada e non seppi come avvicinarlo »*).

Riassunto così il racconto potrebbe sembrare portato avanti con una serie di riflessioni e di indagini psicologiche, e invece è tutto fatto di episodi, fatterelli, avventure (le burle alla nonna, le imprese in campagna, lo spavento per l'incendio al cinematografo) e di battute divertenti, con quest'aria limpida e furba della prima giovinezza, con certi precoci ripensamenti, incredibili malinconie (*« La mia vita fu tutta solitudine, tristezza e dolore. Infine la gelosia scacciò ogni altro sentimento e desiderai d'essere ancora amico d'Andrea... »*), un immediato senso di oppressione che subito dilegua nei nuovi giochi, nelle nuove avventure (*« Il suo grido — Zia Memmaaa, Memmaaa — che saliva precedendolo su per le scale mi eccitava fugando tutte le mie tristezze, tutte le tristezze della casa e del mondo; era l'annuncio strepitoso d'un'allegria ben nota e mai goduta fino in fondo, l'invito a meravigliose, imprevedibili imprese »*).

Un racconto che potrebbe essere preso a modello per l'arte di Bilenchi: uno di quelli (se non il più risolto) che meglio la caratterizza.

« Il processo di Mary Dugan » e l'« Errore geografico » sono del '37, e restano in quella stessa scia di « Mio cugino Andrea » (specie il primo) e di « Dino » (specie il secondo): felici realizzazioni seppure meno sorprendenti, un po' più

scontate: anche qui adolescenti, compagni di scuola, scherzi e avventure, simpatie ed antipatie, l'ambiente della scuola.

Si veda il personaggio principale dell'« Errore geografico »: il ragazzo che non vuole essere scambiato per « maremmano ». La sua avventura nasce d'improvviso per una strana deliberazione (ad una spiegazione del professore, in classe, vuol dare una conferma e s'inventa una cosa — ricorda l'inizio del « Delitto »). Finirà all'esibizione, vicino alle Cascine a Firenze, di una compagnia di butteri: una pietosa prova, e qui ricominceranno anche per il ragazzo le accuse di « maremmano », i rimproveri per i suoi calzettoni di lana pelosa. Ancora una volta *« con le lacrime agli occhi cercai di spiegare il gravissimo errore che commettevano a credere che G. si trovasse in Maremma... Mi voltai. Stavo in mezzo a uno dei viali che portano alla città. La gente mi veniva dietro a semicerchio. Piangevo. Forse era da parecchio che piangevo. Mi staccai dal gruppo e mi appoggiai a un albero. Lontano, sul greto del fiume, intravidi i miei compagni che correvano in direzione opposta a F. Dovevano andare a vedere il toro (fuggito dalla corrida) che si era buttato nell'acqua »*.

Con questa nota opaca, di stizza e sconforto di un ragazzo che si sente offeso, si chiude l'ultimo breve racconto di Romano Bilenchi.

Si è già detto delle note morbose e malate di personaggi e di cose dei racconti di Bilenchi. Spesso i ragazzi dei suoi libri si presentano ammalati nel corpo o nell'anima: Bilenchi sa tuttavia riportarli ad un piano di accettazione umana, non si compiace mai della particolarità di una situazione. Così si dilegua (nei casi felicemente risolti) ogni sospetto di crepuscolarismo, ogni eventuale decantazione, o pietismo.

Conservatorio di Santa Teresa scritto tra il 1936 e il '38, e pubblicato nel '40, è un romanzo di trecentosessanta fitte pagine. Una misura, non solamente insolita, ma sorprendente per gli interessi e le doti di Bilenchi che si sono viste fin qui: la sua rapidità bruciante, il suo ridurre ad una estrema semplificazione, il suo dare piuttosto descrizioni finali degli avvenimenti, che cause o ragioni, la sua forza di rappresentare in rapidi tratti un completo e ricco carattere.

Ma si osservi: le quaranta pagine di « Anna e Bruno » potranno divenire appunto trecento e più, dopo l'attuale lavoro di ampliamento di Bilenchi, così come questo *Conservatorio di Santa Teresa*, poteva nascere come più breve bozzetto della durata di « Anna e Bruno ». Sono, insomma, due tessuti drammatici, due canovacci in strenuo rapporto tra loro: l'ampliamento non sarebbe che un maggiore indugio sui particolari, una più spiegata attenzione al diario, ma dunque tutto un capovolgimento dei mezzi espressivi e della loro utilizzazione. Due prove, insomma, che hanno molti rapporti tra loro: un tono nuovo conquistato tutto in una volta (1936).

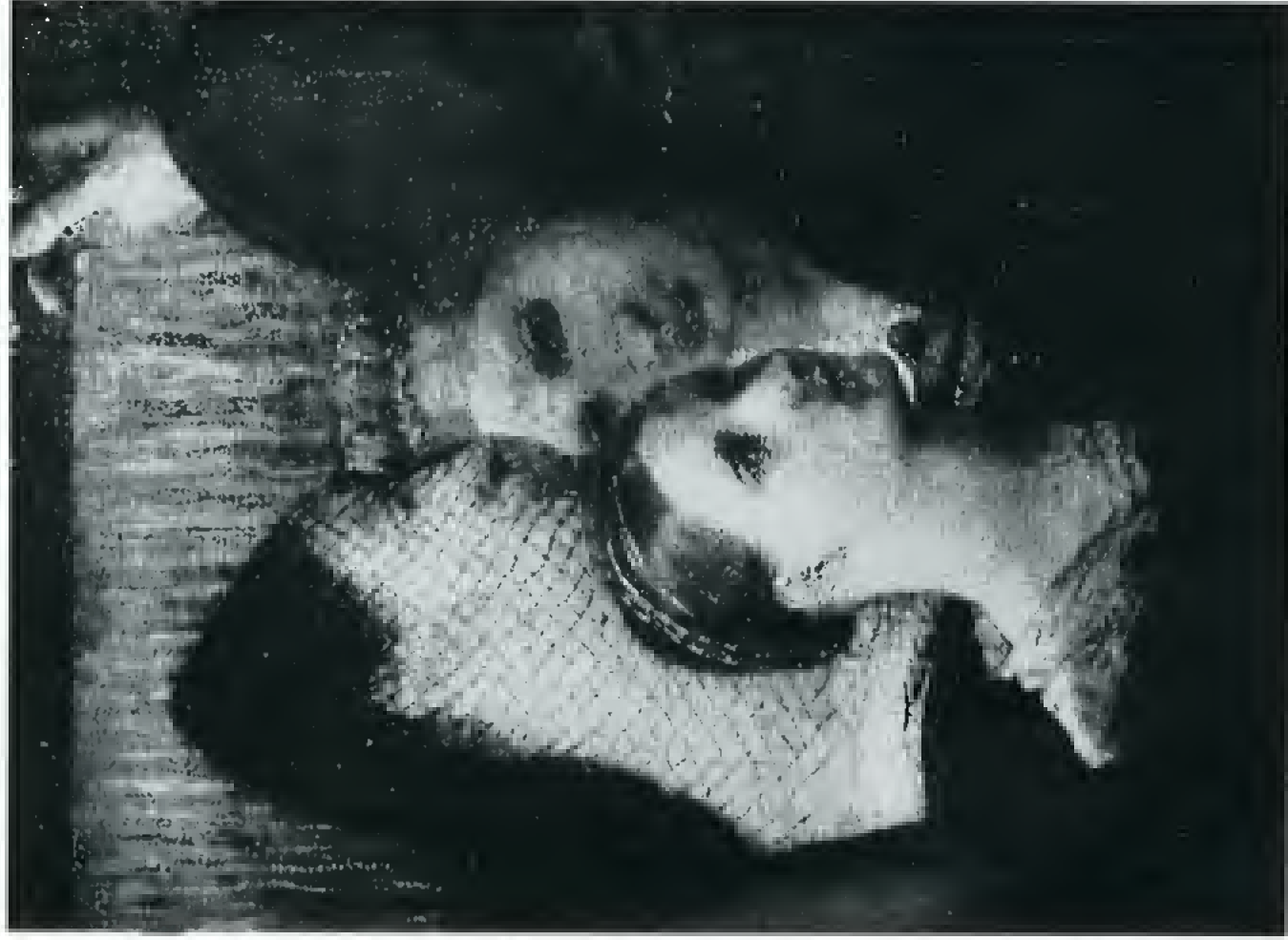
E si potrà subito notare una particolarità del *Conservatorio* (serve a dare ragione di quanto detto precedentemente): un così lungo e particolareggiato distendersi del racconto costringe di necessità a dare sviluppo ed a prendere in

considerazione molti elementi di vario rilievo (i più importanti e determinanti, e quelli di entità minore che, in un più stretto racconto, sarebbero stati eliminati). Ebbene qui hanno tutti eguale rilievo. Abituato com'è, in tutta la sua narrativa precedente, a soffermarsi solo su quei fatti o rilievi sostanziali al fine di comprendere quella particolare porzione di realtà, Bilenchi anche ora dà eguale rilievo a tutti quei diversi elementi. Così, leggendo, capita di affrontare un episodio che è nuovo e che è sorretto da un tono di grande interesse, quasi ci si potesse aspettare qualche chiave importante per penetrare un significato recondito. Ci si avvede alla fine che, superato il puntuale racconto, è un episodio che non avrà più peso. Nè così abbiamo segnalato un difetto; anzi abbiamo indicato il tono continuamente alto, serrato, interessato di questo lungo romanzo, prova ampiamente matura dello scrittore.

Ma ecco un'altra nostra impressione (nè altro vuole essere): il Bilenchi delle precedenti prove possedeva la dote rara di agganciare alla lettura, di risultare immediatamente sulla pagina, dando un sapore nuovissimo e pieno di effetto alle cose perchè sapientemente disposte, costruite, collegate. Un racconto di Bilenchi va letto, non si può rinarrare a voce: a ripensarlo non è mai tanto suggestivo come quando ritroviamo sulla pagina quello stesso percorso che determinò la nostra prima emozione. Di fronte al *Conversatorio* accade invece una cosa diversa: certi capitoli che paiono un po' frettolosi, cresciuti su un tono solo, con qualche sospetto di monotonia, si colorano, a ripensarli, di luci piene di risonanza sentimentale. Hanno come un magico sottofondo, hanno una forza di definizione, a distanza. I capitoli sulla scuola di Santa Teresa, per esempio, gli studi, le amicizie tra bambine e bambine, i primi amori e le prime infedeltà, la presenza del mondo dei grandi, le stagioni che si susseguono, gli scandalucci del Conservatorio: mi tornano in mente e non so se pagine più belle siano state scritte su questa felice, ma inquieta età.

Ma si dovranno notare alcuni scompensi nella struttura complessiva del romanzo, incertezze di linguaggio e di sviluppo drammatico, ripetizioni ed indugi eccessivi. Insieme a pagine assai belle sulla campagna, il fiume, la neve, la scuola, risultano anche qui in modo straordinario i personaggi (che sono talora l'ampliamento di quei « caratteri » che Bilenchi aveva subito imposto fin dai suoi primi racconti).

Sergio, il bambino, potrebbe essere Bruno di « Anna e Bruno », o Marco di tanti altri racconti, insieme ai suoi compagni; elementi nuovi invece le bambine della scuola, ed in specie Nilde (ritorneranno, in un identico episodio — la recita — nella « Miseria »); il padre di Sergio, Bruno, con quel suo carattere scontroso, rivoluzionario che poi si adatta ad andare a far la guerra e torna ferito, non è certo tra i personaggi più risolti, insieme ai suoi amici Giulio e Carlo. Ma si vedano Marta, la madre, e Vera, la zia, freschissime e vive figure femminili. Ricordano Anna, del racconto citato, Vera per la forza giovanile e la bellezza, Marta per la fermezza e la quiete del carattere. E qui un posto a parte spetta a Clara, una giovane e bellissima insegnante di Sergio: le pagine sul muto amore del bambino per questa ragazza sono tra le più belle. Situazioni, insomma, non



Elemosina di S. Antonino (part.) Venezia - chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo

Dalla Mostra di Lorenzo Lotto in corso a Venezia



La pace (1952) Pannello decorativo (4,70 x 10,20) per una cappella abbandonata a Vallauris
Dalla Mostra di Pablo Picasso conclusasi di recente a Roma

dissimili da altre già incontrate in Bilenchi; ed ecco anche i contrasti in famiglia, le liti tra il padre, la nonna e le due donne. Ma qui hanno un diverso sapore. Fin qui un tema così presente all'attenzione di Bilenchi era dato per cosa già acquisita, ferma e costante, che si ripeteva inevitabilmente ed assumeva così un tono fatale fino a divenire un elemento di necessità, da non potersi contraddire. Ma ora tali contrasti si vedono sorgere alle radici, spesso per motivi assai futili (pettegolezzi o considerazioni sul passato), e perdono di efficacia, rinunciano a quella loro prima più estesa ampiezza di simbolo.

Il tema principale della vita in campagna, delle attenzioni per il bambino, della scuola, della partenza per la guerra del babbo, e del dolore della madre, è variato due volte, con le due estati trascorse al mare da Sergio con la zia. Corrispondono a due amori di Vera: passeggero il primo per Antonio, un prigioniero di guerra ungherese concentrato in quel posto di mare; più profondo il secondo per il giovane Edmondo che dovrebbe sposare. Del primo Sergio sarà geloso e patirà grandemente (ricordate la situazione di Bruno verso Anna?: anche in quel racconto c'è la vacanza marina e i nuovi incontri maschili che atterriscono il ragazzo); per il secondo invece prova simpatia, ed è contento di quel matrimonio (ma s'è fatto grande, ha già sperimentato su sè medesimo la prima delusione d'amore). Ma Edmondo, in una avventura un po' macchinosa e poco coerente quanto a tono col resto del libro, muore in una rissa. Seguirà l'ultimo capitolo sul dolore di Vera, di grande compostezza e misura.

Il percorso sentimentale del bambino è (si può dire) tutto qui: in questo essersi fatto grande, più buono a sue spese, più esperto, meglio preparato ad accettare la sorte di sofferenza di questa vita. Un transito eguale avverrà, press'a poco, dal nipote del racconto « Il nonno », a quello della « Siccità »: morto il vecchio, là il bambino si chiude in un grande rancore contro gli altri parenti; nella « Siccità » invece, partito il nonno il piccolo riesce — com'è proprio della vita — a sciogliere la sua diffidenza, il suo umore per riavvicinarsi al padre ed alla mamma.

E gioverebbe insistere su rapporti tra « Anna e Bruno » e il *Conservatorio*, indicare quegli elementi scoperti contemporaneamente e poi volti a sviluppi diversi, con la maggior minuzia, le continue esaltazioni del romanzo: il paesaggio, ad esempio. In tutte le prove precedenti ben poco spazio Bilenchi aveva concesso alla autonomia del paesaggio. Sussisteva sempre sensibile, ma come una presenza sottintesa, in quel blocco unico e solo che egli sapeva trarre anche da una situazione varia o mutevole. Con le due prove del '36, ecco che l'aria della giornata, il senso delle stagioni, gli elementi particolari del paesaggio, della campagna, si accampavano con senso più autonomo, costituendo uno sfondo precedente ed ideale per accogliere e dare risonanza (spesso ritornando, via via, al rango di attore e protagonista) alle vicende umane che interessavano. Nel *Conservatorio*, poi, una cura più minuziosa, anche nel descrivere, nel respirare l'aria di quel paesaggio.

Inoltre in quel racconto lungo ed in questo romanzo, ecco trascorrere velocemente prima, ora col quieto ritmo proprio della vita, le varie epoche della

prima età: dall'infanzia alla adolescenza. Si compie il lento processo di maturazione, l'accamparsi in questa vita, per gradi, della personalità di ognuno, con le prime dirette esperienze. Bruno, sia pure a malincuore, contraddice tutte le sue precedenti angosce, con quel timido invito alla madre a risposarsi; Sergio, che più ha sofferto partecipa sinceramente al dolore della zia Vera.

Nel *Conservatorio* Bilenchi ha sperimentato, con risultato certo persuasivo, il metodo intimista della narrativa, il suo lento processo psicologico, ed è arrivato al segno, non una volta sola. Ma trovandosi tutto ad un tratto a dover disporre di una diversa soluzione di stile, di un altro linguaggio, altro ritmo, altri movimenti sintattici, Bilenchi ha dovuto spesso improvvisare; non aveva precedenti interni che lo avessero portato a quel possesso completo, a quella maestria e conoscenza dei propri mezzi, ormai dimostrata ampiamente in tante altre prove. Di qui gli squilibri di stile, il rapporto, ora meno stringente, più lento, tra oggetti ed emozioni poetiche.

E si può forse affermare che per Bilenchi meglio si presta a risultati più perfetti, alle più toccanti emozioni, un'altra misura: quella del racconto, sia pure disteso, ampio tanto da sfuggire al pericolo di una certa arida secchezza che nella estrema brevità lo tenta.

Ma con il suo rapido procedere, con la sua fermezza, coronamento di tutta la sua esperienza, Bilenchi ha scritto il suo capolavoro, che difficilmente potrà mai eguagliare: « La Siccità ».

Dal '41 al '48, tre edizioni della *Siccità*. La prima, presso « Rivoluzione », comprendeva quattro racconti: oltre alla « Siccità » ed alla « Miseria » del '40, « Il processo di Mary Dugan » e « L'errore geografico », del '37, poi sistemati — come si vide — in *Mio cugino Andrea*. I due soli racconti del '40, con pochi ritocchi formali, appaiono in una seconda edizione, presso Vallecchi, nel '44; con nessun ritocco, infine, nel '48, nella piccola collezione narrativa di Bompiani, « Pegaso ».

Sono due capitoli che potrebbero essere uniti tra di loro: narrano, il primo di una ricchezza improvvisamente perduta, il secondo dei « colpi vibrati l'uno dopo l'altro, uno più violento dell'altro, dalla miseria ». O, per ampliare, da una parte la fatale sorte di infelicità o di agguato proposta dalla natura; dall'altra quella stessa sorte che è propria della società.

Ma la perfezione della « Siccità » non è mai raggiunta dalla « Miseria ». Sebbene felice, ma spesso troppo divagante ed estesa, non sufficientemente stretta intorno al nucleo ispiratore, la « Miseria » finisce per tendere troppo al « bozzetto », al caso tipico e particolare. Ma le sue parti più raggiunte (il rimpianto per la casa perduta, la dignità serbata dalle due donne cadute in povertà, le sofferenze del bambino) appartengono senza dubbio al miglior Bilenchi. Più convenzionali e, appunto, da bozzetto, le parti finali sulla recita e sul furto alla protettrice ed odiosissima vedova.

La minor felicità, il minore stato di grazia potrebbe farsi risalire alla impossibilità di fare ora appello a qualche presenza che abbia forza di simbolo immutabile (in « Anna e Bruno » l'amore; nel « Conservatorio » un'età), sia del destino o del nucleo fatale intorno al quale ruota il personaggio. Nella « Miseria » paiono prevalere i casi particolari di una vita, manca la natura, insomma, come fonte di ispirazione e di raffronto. E Bilenchi non aveva, non ha mai posseduto inclinazione ed efficacia (per sua e nostra fortuna) in una eventuale polemica sulla società. Anche la società nella sua narrativa di un tempo era un blocco, era una presenza immutabile, come gli odi e i contrasti, come l'amore o la stessa natura. E la polemica può essere legata, invece, — si sa — ad una considerazione mutabile della società, contrapponendo a soluzione reale, soluzione possibile o (com'è da noi) polemica, appunto.

Altra cosa la « Siccità »: racconta di un vecchio che si è ritirato dagli affari, ricco abbastanza per fare di testa sua contro il parere della moglie e dei parenti. Egli trova un alleato soltanto nel nipotino, che è lo storico della breve vicenda (*« Cercavo il modo di fargli comprendere la mia devota ammirazione, quando egli mi si era avvicinato con gioia, come a un nipote nato proprio allora e da tanti anni atteso. Aveva avuto inizio in quei giorni la nostra vera amicizia; ed era tanto chiara e inaspettata... Non parlavamo che delle piante, del terreno, delle stagioni; ed ero stato subito così penetrato da quei discorsi che i miei pensieri erano divenuti ben presto quelli della gente di campagna »*). Il nonno investe i suoi soldi in un podere sulla collina toscana, ma viene la siccità, il sole imperversa, i raccolti vanno alla malora e il vecchio, per sfuggire ai rimproveri aspri dei parenti, lascia la casa. Il nipotino resta nemico dei suoi (*« Avrei voluto che il sole uccidesse uno dopo l'altro la nonna, il babbo e la mamma »*), ma solo per poco: un incendio (il pericolo) lo familiarizza di nuovo con i genitori e scioglie quella sua interna tensione (si accorge che il babbo *« era alto, magro, senza cappello, pettinato come me, ancora molto giovane. Ci somigliavamo molto. Lo aveva sempre detto anche il nonno. Ed era quella la cosa che mi piaceva di più in me e in lui »*. *« Ero stranamente ancor più tranquillo di prima, come se avessi distrutto anche l'ultima inquietudine. All'improvviso mi prese la speranza che la mattina avrei, come una volta, trovato le piante umide e verdi »*).

Ma bisogna vedere come Bilenchi, da precedenti interni ben noti, renda subito l'ambiente di quella casa e delle « fazioni » dei parenti; e poi come si addolcisca a descrivere il rigoglio di quella fertile campagna (quasi una bellezza viva che anticipi la sorte di distruzione e di morte, goduta con accorato rapimento, ma fermo, concreto, penetrante), e poi il sole fermo, la siccità, la disperazione della gente, una insinuata superstizione.

Ecco ad esempio: *« Ma un giorno d'inverno in cui io e il nonno ci eravamo recati lungo il fiume poco lontani dalla città, in un luogo a me sconosciuto e bello per gli alberi altissimi, bianchi e ordinati nella loro disposizione tanto che in estate dovevano formare un insieme di vialetti dritti e riparati dal sole, un contadino ci aveva parlato di una disastrosa piena venuta due anni prima e poi d'altre piene ancora che avevano portato la morte in quella zona »*. Basta questo

annuncio, questa ossessione, perchè: « *L'acqua da cui ci eravamo allontanati, si era fatta oscura, gli alberi bianchi si proiettavano contro il cielo che s'incupiva con fredde, dolorose movenze. Avevo dovuto lottare a lungo perchè la certezza che la campagna era bella non mi abbandonasse. Mi ero attaccato ai ricordi più amorosi, alle immagini dei luoghi più riparati e tranquilli, ai discorsi del più bonario ottimismo. Ma una folle paura aveva finito per prendermi al pensiero che qualche misteriosa forza della natura stessa... potesse guastare quella efficiente meravigliosa armonia... Ormai non avrei più potuto fare a meno delle gite al podere, alle ville, alle fattorie, non avrei più potuto dimenticare le valli pianeggianti e quelle profonde, i frutti, i fiori, gli alberi giovani, irrequieti, che il nonno spesso paragonava a me. Meglio sarebbe stato se non avessi mai conosciuto alcuna di quelle cose... ».*

Ma eccoci alla siccità: « *Il sole, insorto sulle maledizioni, s'impadronì di tutto. Un terribile mostro si era installato in cielo e di lassù aveva conficcato i suoi tentacoli nella terra. Uccideva le piante, si accaniva contro gli animali e gli uomini. La morte aveva battuto prima i dintorni della città, subito spogli d'ogni vegetazione, rovesciandosi poi, come un'onda gigantesca, sulle colline e dilagando ancora nella distesa dei prati e dei campi. Sulle colline c'era il podere del nonno. Andammo io e lui a visitarlo. Le piante secche, i frutti neri, appassiti ».* Ed in città: « *Dalla terrazza udivo i rumori della città. Donne eccitate parlavano nella strada accaldate come in pieno giorno. E notte veramente non era mai. Un debole ma penetrante chiarore permaneva soffuso nell'aria ».*

Così la « Siccità » si pone come il coronamento del lavoro e della ispirazione di Bilenchi: insistendo sui suoi temi è qui giunto al massimo della penetrazione, della profondità, ed insieme anche al massimo della chiarezza, della semplicità, a quella tanto difficile facilità. Qui confluiscono le varie esperienze di Bilenchi, qui fruttificano anche ricerche che poterono parere nuove in lui rispetto alla sua vena fondamentalmente affermata. Poiché se la « Siccità » pare porsi in rapporto diretto con l'ispirazione di racconti come « Dino », « Il nonno di Marco », « Mio cugino Andrea », non è da credere che i risultati ottenuti in « Anna e Bruno » o nel *Conservatorio*, qui restino marginali. Intervengono anzi a modificare certo precedente gusto di secchezza, risultano determinati in questa finale compiutezza e felicità. Da dove verrebbe, altrimenti, questa attuale vittoriosa presenza del paesaggio? Da dove un senso più umano, meno chiuso, meno settario negli affetti e perciò più comprensivo ed aperto (una sorta di finale carità di rapporti), se non dalle mirabili conclusioni di quelle prove?

Ma trionfante è qui, e finalmente tale da risultare globale, definitoria per l'arte sua, la sua prosa. Procedo lenta, come bloccata, roccia viva che non si scheggia, ma fluente: una pietrosità fluente. Mirabile è in Bilenchi questa bloccata agilità. Ed è una prosa stagionata, nata antica, nata senza tempo e senza data, e tuttavia acuta, stuzzicante.

Quest'effetto complessivo di unità, fusione, concisione necessaria (mai più, ora, una divagazione, una decantazione liricizzante, mai il gusto del frammento,

della inserzione da mosaico, tipica del suo tempo), risulta, è naturale, dalla sua sintassi, non preziosa, non peregrina, ma schietta e nativa, senza mai essere sciatta, o semplicemente trascritta da modi popolari, oppure occasionali. Uno stretto giro sintattico, il suo, controllatissimo. E parallelamente ecco la scelta dei vocaboli, sempre eletti con un particolare intuito di coerenza, e di esattezza e incisività, anche ora in un felice rapporto tra vena nativa e popolaresca e ampiezza tradizionale, senza mai scadere nel vernacolo, nel tipico dialettale. Risulta dalla « Siccità » uno scrittore di rara perfezione e magia.

E come si potrà dunque parlare di « realismo » per Bilenchi? In tutta la sua esperienza narrativa, nei risultati felici, Bilenchi non ha mai seguito uno solo dei procedimenti, degli accorgimenti (quanto a connessione degli avvenimenti, e dunque a costruzione del racconto, e quanto a funzione del linguaggio, del dialogo, del ritmo narrativo) cari alle tecniche realistiche. Potrà avere ingannato il risultato spesso ottenuto di una evidenza netta e concreta, da potersi toccare con mano, sì che gli oggetti del suo narrare appaiono più che reali. Ma è in questo « plus » che giocano le doti vere dello scrittore, quella partecipazione di una presenza simbolica, quel suo puntare su un largo risultato poetico e corale; e l'oggetto o il sentimento prescelto ed espresso, pare stare per tutti gli altri sentimenti od oggetti, legati tra loro da un raccordo tonale.

Dalle sue ultime prove sono passati dieci, dodici anni, e tanti avvenimenti sono accaduti, tanti momenti drammatici ci hanno toccato e talvolta modificato in profondo: tanti idoli sono caduti, ed una parte è toccata anche ad una certa cosciente revisione di tanti valori letterari. L'opera di Bilenchi ne è uscita malgrado certi equivoci interpretativi, non solo intatta, ma forse rafforzata, agguerrita, straordinariamente viva anche per questa età, e dunque anche per le successive. Invecchiando, la sua prosa stagiona e si fa, come certo vino, più limpida ed essenziale. Se ne sono accorti i giovani che fanno esperienza, i narratori d'oggi che lo hanno ritrovato come modello e ne cavano, ne potrebbero cavare, i più salutaris risultati. Perchè Bilenchi può essere davvero un esempio, indicare una via da percorrere, senza perdersi dietro a formule o a decantazioni troppo minute e periferiche, che non avranno mai portata di « esempio », anche se potranno in singoli casi personali risultare convincenti. Bilenchi ha avuto il merito di proporre un suo mondo poetico in tutto coerente e concluso: la sua vena (sia pur magra e scarna), le sue intenzioni (siano pur delimitate e precise) si sono appieno svelate, senza colpi di scena, senza precoci mutamenti, senza smentite.

Dispiace però parlare di Bilenchi, giovane e vivo e vivace, come di un autore già concluso, che già abbia fatto tutto, un classico da consegnare alla storia delle nostre lettere, come se non avesse altra strada da compiere, nuovi risultati in progresso da raggiungere. Ma passano gli anni e non si hanno da lui altre prove: a una a una tutte le varie voci si sono rifatte vive. Bene o male con tutto quanto

era successo, tutti hanno cercato di contribuire al fermento di idee da noi in pieno corso, ciascuno portando il peso delle dirette esperienze, dandoci il tracciato di quel particolare modo di reagire di fronte alle cose ed alla nostra vita. Bilenchi è, oramai, l'unica voce rimasta muta.

Dicono: durante la guerra ha perso l'intero manoscritto di un suo nuovo romanzo; sta riscrivendo *Anna e Bruno*; è totalmente preso in un giro di impegni politici e giornalistici. Ragioni che per la sua figura di scrittore non bastano a persuadere. O forse anche lui ormai sa di stare nella storia delle nostre lettere; forse qualche impaccio oggi lo impigrisce; forse sa di aver concluso il suo messaggio nel modo migliore dodici anni fa con l'esperienza perfetta, conclusa, irripetibile della « Siccità ».

Sono passati dodici anni, ma è difficile darsi ragione che, forse, questa sua vena di narratore, quel rapido procedere della sua ispirazione, quei netti percorsi della sua solida fantasia, quella fermezza di stile, non debbano tornare a prodursi nuovi.

E così parlano di una sua, desolante « siccità ».



Il tempo

Come rigano l'aria le rondini
e non ne è incrinato il cielo,
come specchia il lago le nuvole
e non s'intorbida l'acqua;
così noi fugacemente turbiamo
col nostro passaggio il tempo:
ma tosto si ricompone la sfera
limpida, e ritorna uguale.

Come i morti

Noi, come i morti
come i morti dietro le soglie
del tempo,
che lungo i pallidi prati
a due a due si accompagnano,
come i morti ci amiamo.
Senza gioia è l'incontro
tra noi,
come un distacco,
ma sereno è l'addio come un incontro.

LALLA ROMANO

I Paesi dell'Approdo

PIERO BIGONGIARI

La Marca di Sanseverino

L'aria mi avvertì subito del cambiamento, gli alberi avevano una forma diversa, un diverso modo di raggrupparsi sugli sproni e di emanare luce: dentro di loro il colore si è fermato e coagulato, gli ulivi sono assorti e scuri, poco ramificati. Avevano mietuto, e grandi distese giallocalcinate davano al paese un senso di ricca desolazione, la terra era ricoperta da un velo di cenere; un paese come quello, così ciclico e sicuro, è impossibile ingannarlo; non è possibile non essere quello che si è: il sangue può ribellarsi, ma la ribellione è subito circoscritta, domata, definita; il paese ti espelle, ti denuncia, ti sta a guardare, come un palcoscenico che echeggi delle esclamazioni solitarie di Amleto.

Lo splendore delle Marche è fermo, sugato dall'aria che ne emette la capacità di durare più che di ferire: uno splendore nero, immobile, dentro le cose. Sono le cose che hanno acquistato il peso del loro colore.

E pure i marchigiani, coi loro liquidi dialetti dove ogni tanto sibila un'intonazione più aspra, godono fama di covare sorde e secolari stranezze che a un tratto, dopo aver lievitato su quella terra così ferma, esplodono; ma sono valvole di sicurezza di una sapienza secolare e conservatrice, che sgretolandosi ha costituito un paesaggio più forte degli individui.

Sono stato quindici giorni nelle Marche, a mezza costa, col mare lontano che entra coi suoi effetti luminosi nell'interno, senza farsi vedere; ma ogni tanto, dov'è più rosso il vapore che vela uno sbocco di paese, una vela minuscola si scopre in fondo a un gioco lento di valli, ed entra dentro, si stampa in cuore con una fitta leggera. Perchè della geografia ho un senso fisico, non sono di quelli per cui ogni paese è come una scatola che li difende da qualsiasi variazione, e andare nelle Marche per me ha voluto dire anche affrontare un pericolo, spostarmi sensibilmente sulla terra. Là avevo dell'Italia un'idea diversa dal solito, sentivo i luoghi che avevo lasciato, e quelli in cui ero, frammischiati in un gioco che i secoli rendono lento ma non meno inesorabile. Non sono una regione di passaggio le Marche, hanno abbastanza consistenza in sé da essere una regione perfettamente individuabile, eppure hanno anche questa funzione di tramite tra il Nord e il Sud, un tramite più riparato, dove le urgenze si sfocano, dove penetrano lentamente, naturalmente, le influenze che le poleis italiane si trasmettono con ogni mezzo. Nelle Marche ho capito geograficamente, sul terreno, che cosa significhi questo passaggio di civiltà; che cosa è civiltà: qualcosa che supera gli uomini e le loro idee definite, e lo spirituale che ha trovato il suo corpo fisico, una facoltà di espansione che va sui

carri dei viandanti, sulle tele dei pittori, ha come stazioni di riposo gli affreschi delle cripte, fruscia nel sibilo addolcito dei dialetti che s'incrociano, si distinguono o si confondono. Il contadino marchigiano, se gli domandi come sta, ti risponde: « Bene, e la parte? »; io sono rimasto colpito da questo senso di formula a cui può arrivare il linguaggio; egli altro non vuol dire: « e da parte tua? »; ma questo rispetto o questa cortesia divenuti un simbolo linguistico, confesso che mi hanno incantato come una foglia caduta dall'antro di Sibilla. I contadini danno ancora il tu romano; Venezia scendendo lungo l'Adriatico, sulle coste o sul mare, ha acceso fuochi di gotico internazionale; la pittura toscana attraverso l'Umbria e le gole dell'Appennino è penetrata, e intanto già trasformandosi chilometro per chilometro, a Assisi, a Foligno, a Fabriano, fino a confluire e significare qualcosa nel gotico venuto più scialbo dall'Adriatico: tutto questo non può non dare l'idea che la civiltà ha una geografia, è un concetto, come si suol dire, verticale ma anche orizzontale. Ogni forma ha la sua determinabilissima patria. Ai secoli, questa terra sparita, corrisponde la terra, questi secoli che non scompaiono. Ho vissuto a Sanseverino molti giorni: ebbene, so che il paese romano che gli è padre, Settempeda, era venuto alla luce in mezzo ai campi, e poi i campi lo hanno di nuovo colmato, tanto è superiore ai concetti la profonda etnicità di questa regione abituata a fare il punto con l'Italia, ma anche a non lasciarsene intimorire. E quell'Appennino che difende le Marche e le separa dall'occidente italiano, per dar l'idea di questo occidente basta rammentare la Toscana e il Lazio, i due più grossi « fatti » accaduti nella penisola, quell'appennino arido che in mezzo all'Italia è una zona di alto silenzio, e infine quell'Adriatico che, ripeto, penetra a folate nell'interno dando al paese (lo vidi da Recanati, dal colle dell'Infinito) un senso di infinità marina e di fluida vivificazione dei suoi colli, hanno ridotto le Marche a un paese che pensa a se stesso in un modo immobile, senza scampo, con una ricchezza, direbbe un viaggiatore francese, « morne », con una gioia isolata di cui bene si possono riconoscere i confini, e che mette addosso, la sera, girando per le sue strade dove la luce ha ancora un'animazione calcinata, adesiva che è rimasta là come una coltre dimenticata, un senso di solitudine invalicabile, uno sconforto maschio ma non perciò meno vivo. Ogni cosa, immersa in se stessa, ha una propria destinazione dinanzi alla quale non resta che cedere: la grande piazza ellissoidale di Sanseverino mi accoglieva sotto i suoi portici — perché anche Sanseverino ha il suo, ricurvo, Listòn, percorso dalle belle e dai bulli del luogo — persuaso che nulla sarebbe potuto accadere di più grave delle vendemmie che riempivano l'aria di un'ebrietà un po' ottusa.

Che viavai di buoi per le antichissime strade dove la polvere farinosa attutisce il suono dei passi, tanto che sembra di avere ai piedi non suola di cuoio ma di feltro, e dove il silenzio è un invito a fare i conti con se stessi, per le strade che fra il Chienti e il Potenza percorrono i fondovalle, si arrampicano con larghi giri sulle colline, in cerca dell'Appennino o del mare! Il paesaggio ha, si direbbe in linguaggio pittorico, una « preparazione » di arenarie giallastre e di argille ceneri, da cui il colore non balza fuori ma viene lentamente assorbito, emanando quell'intenso e immobile struggimento.

Chi alzasse il dito per insegnare sulla carta di Toscana quanto posto vi prende la Maremma, conformerebbe una figura press'a poco uguale a quella che la Spagna fa sulla carta d'Europa. Salvo, s'intende, le proporzioni: le quali, poi, se determinano la potenza la sovranità e l'importanza, non determinano sempre l'operosità e la grandezza.

Nella faccenda della Maremma, il curioso è questo, che a darle il nome sia stato — come suggerisce anche l'orecchio stesso — il mare. Strano. Davvero curioso, poichè è bastata, per l'onomastico, una sottile striscia di mare in confronto ad essa molto limitata: quella che secondo le nozioni e la decisione di Dante era compresa tra il fiume Cecina pien di secche e d'improvvisi rabbie e l'altro, placido, fiume Chiarone; e che, al giorno d'oggi, comincia da Follonica e finisce ad Ansedonia.

Da questi punti terminali molto suggestivi (si tratta di un golfo che la mattina, col sole alle spalle, brilla più di quelli famosi di Campania, e si tratta di una misteriosa città riemmersa dalla misteriosissima Etruria), il mondo della Maremma si dilata di sotto e di sopra andando dietro dietro a cinque province: quelle di Roma, Viterbo, Siena, Pisa e Livorno.

Aver vicine di casa talmente rammentate — basta il nome per mettere soggezione; basta, a loro riguardo, di ogni uomo, il più semplice ricordo — è un grosso impegno, una esigenza di figurare bene quasi molesta. E forse questo è il perché i maremmani sembrano tanto scontrosi, forse è questo, solamente, il motivo che induce i viaggiatori foranei ad accelerare il cammino sulle strade di Maremma.

Ma non c'è la peggio del farsi distrarre dai confronti: infatti i paragoni ingannano perfino gli scaltri esteti sulla genuina beltà femminile. Onde colui che vedesse, dentro il pentagonale confine, le inanellate albe di Maremma, che si soffermasse ad osservare, qualche volta, il sole « ch'accende i monti in riva al mar Tirreno », e considerasse i fumi angosciosi della terra ferita dai ferri contadini, resterebbe stupito.

Sicché?

Sicché, il tendaggio del mistero e del pregiudizio è prontamente alzato al disopra delle città, paesi, visuali, divari, aspetti, abito cordiale della Maremma.

Tra tutti questi meriti di natura e d'abitudine, città, paesi, abito, aspetti e divari e visuali, più d'ogni cosa conta appunto l'evidenza dell'attimo cordiale: il quale è il vestibolo dei giorni di festa e dei giorni di lavoro, indossato senza infingimenti o caricatura senza impaccio o malvolere o basso scopo, poichè il maremmano non si muove prima che in lui sia nato il pensiero del saluto e il bisogno e comunione della spirituale gentilezza.

Ora, quando ci si mette in giro, non è detto che dal monte al piano tutto si abbracci nel colpo dell'occhio. Questo è difficile quanto a Cecco Angiolieri fu malagevole il disamorare.

Io potrei così disamorare
come veder Ficecchio da Bologna
o ver l'India maggior di val di Pogna
o de la val di Bocchezzan lo mare.

L'impedimento di Boccheggiano (il Bocchezzan di Cecco) è costituito dalle selve delle Merse ove nel '400 avvenne a Galgano (« uomo feroce e lascivo ») di vedere « una immagine speciosa e bellissima nell'aire ». Più che altro, l'impedimento è formato dalle colline gonfie di metalli sull'ultima delle quali, quella affacciata proprio verso « lo mare » ed in modo che dal suo sorgere al suo tramontare il sole, tutta, in qualche modo, la investe e la rende, nelle speciali pietre, come il miele, rosata, si alza Massa Marittima.

Non è facile, in questo luogo di Massa, andare e venire come altrove. Il passato a cui Massa e massetani sono restati miracolosamente fedeli, tanto si impone che le immagini delle cose e delle figure, tutta la loro armonia, perfezione d'opere cogitazione d'uomini e furezza di donne, restano stampati nella mente in modo indelebile.

Certo è raro trovarsi a passare sotto il voltone di una porta di cinta chiamata Eleonora o scambiare le parole amiche in una piazza detta del Paradiso. Come è raro scoprire testimonianze di questo genere: « Questa cappella ene edificata a onore di santa Lucia a opera delli argentieri di Massa »; da cui si ricava, primo che la munificenza non è un privilegio dispensato dalla sorte, e secondo che le bellezze esteriori rispecchiano nella faccia della città le virtù e ambizioni del popolo.

Rarità. Eccezioni. Con questo valore si presentano il gioiello del Duomo, i palazzi, le sculture di Goro e di Girollo, l'adattamento delle strade e piazze, l'abside di sant'Agostino in Cittanova, l'arditezza delle difese. Tali e tante che al momento che si vedono viene fatto di pensare che ci fossero.

Dintorno, per conseguenza della lezione fatta dagli argentieri, in un vasto bacino che si chiude marginalmente a Gavorrano e Ribolla, esiste il fervore delle miniere: spettacolare passione, specialmente quando si rapportano anche con grossolano calcolo i mezzi attuali a quelli — ormai esposti in museo — di cui disposero i devoti di santa Lucia argentieri di Massa. E qui vicino, in alto, ci sono gli oliveti di Montemassi; col fogliame che rimanda l'ultima illuminazione solare come la rimandava l'armatura d'argento di Guidoriccio da Fogliano al tempo dell'assedio.

Poi, oltrepassate le balze dolomitiche delle Rocche — Roccatederighi e Roccastrada — altri abbondanti segreti, mistici o monumentali, sono commessi a questa parte amiatina della Maremma che si va trovando. Alcuni rivelati, altri no: in Paganico, Montelaterone, Arcidosso, Le Bagnore, Casteldepiano, Santa Fiora, Bagnolo; nella incomparabile abazia benedettina dell'Anderghesca sul torrente Anso.

Tutto, dunque, del paesaggio e dell'aria istessa, tutto fa bene per favorire le coscienze.

L'Ombrore intanto dirupa portando in giù le acque, non meno chiare, non meno fresche, non meno dolci di quelle petrarchesche; conduce in pianura i cori virili dei tagliatori malinconici che cantano all'impronta, compagnie per compagnie, le imprese e gli amori dalle ottave del Tasso e dell'Ariosto, le patetiche cantiche della Divina Commedia.

Dicono che da queste prode la mòta si mòsse. Precisamente dalla mòta vergine di Maremma, dicono che prese la materia il supremo Iddio. Veramente, meglio di così il paesaggio non poteva essere preparato.

Il rimanente è notevole. O per cagione di civiltà, o di memorie, o di lavoro, o di prosperità comunale o di segno di signorie. A Saturnia le terme; a Manciano e Magliano e Pitigliano e Castiglion della Pescaia, le architetture adattate ai bisogni alle prudenze e alle glorie di particolari momenti; a Sovana, nei trapassi delle storie, la nascita di un papa che doveva inginocchiare l'imperatore; sull'Argentario l'esercizio della santità; nei piani, da foce d'Ombrone a Talamone e Orbetello e più avanti, butteri e razze di cavalli (cavalli differenti da quelli allombati di De Chirico e Sassu, prodotti puri della coppia che discese dall'Arca, cavalli della salvezza e partecipi, nell'aspetto, delle sofferenze nostre umane); a Port'Ercole, nel vecchio registro dei morti, una scrittura comune, a proposito di Michelangelo Merisio, attesta che « morse il sor Michelangiolo » e non succederà mai che uomo pietoso vada a leggerla e donna vada a lasciarci sopra un fiore.

Da ultimo, come centro dell'esistenza maremmana, per direzione, impulso e congegno, c'è da dire di Grosseto, città già tracciata da Roselle fino a Marina. Caratteri distinti e dissimili, dall'etrusco al medioevale al medico e al moderno, tuttavia capaci di confondersi e prosperare. Questo è provato, e insieme al vivere sul corso della strada maestra rappresenta la sicurezza del futuro.

Si chiude l'avventura della Maremma.

E allora, Signore Iddio che hai regolato gli antichi e regoli i nuovi tenendoli distinti per fattura dal rimanente genere umano, mantieni bella l'odorosa Maremma!

MARIO LUZI

Il Monte Amiata

Visto da Siena, il Monte Amiata è una solenne e delicata forma cinerina che affonda nei vuoti e ventosi spazi che circondano la città. Le ragazze nei collegi, gli studenti nelle aule delle scuole, quasi tutte situate sugli estremi speroni dell'abitato si fanno spesso alla finestra, pongono la fronte ai vetri e indugiano a guardarlo. Alcuni sono di là e la sua mole lontana, isolata nel celeste della profonda regione, formicola per loro di volti e di storie paesane; per altri è un mistero. Non per nulla di mezzo c'è l'immensa e irreale vallata dell'Orcia con le sue crete dissodate, i vasti seminati, le terre a riposo nel movimento continuo delle poggiate che occupano e aprono il cielo: mentre il colore della terra è di un grigio livido bruciato così rarefatto che la luce non assorbita vi si dilata sopra in vibrazioni violacee che si perdono oltre gli ultimi profili delle lontananze e accrescono il senso di vastità e di solitudine. Terra che appare come un fondale della memoria o un luogo del sogno su cui un oscuro senso esaltato percepisce il brivido d'una misteriosa ventilazione.

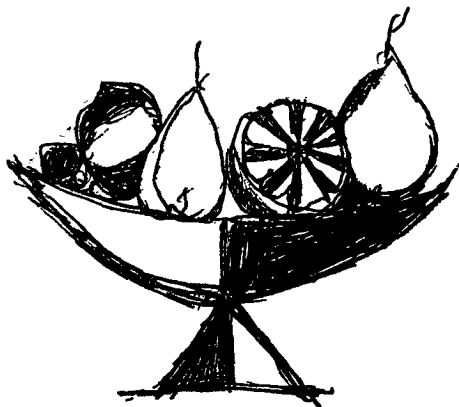
Ma il Monte Amiata è un regno assai più terrestre: il suo cono altissimo denso di faggi e giù giù di castagni si dilata in pendici dolci e anfrattuose che nel loro movimento danno luogo a conche e valloncelli dove per l'abbondanza dell'acqua si insinuano culture fitte e freschissime o per l'asciuttezza prosperano vigne e uliveti; si espande a mezzogiorno in più aridi contrafforti prospicienti la maremma

e in essi domina la grande quercia, fra toppe di più modesti castagneti, e ancora l'olivo, la vigna e, nelle pieghe ombrose, l'ortaggio. Dove la vista è limitata non si può trovare nulla di più ameno; la profonda frescura, nell'intrico verde delle piccole valli dove il paesano cura la pergola, annaffia i sedani e le insalate con l'acqua del fonticello o del rudimentale condotto, mentre più su la grande estate mediterranea picchia nel ciglione della strada maestra tutta intessuta di macchie di ombra e di sole, occupa nettamente i sensi e l'animo, rinnovando l'antichissimo tema della beatitudine e dell'otium rustico. Dove l'orizzonte è più aperto e la vista si perde nelle celesti latitudini del senese, o sull'altro versante nel desolato correre degli speroni a perdita d'occhio verso la maremma, tra i quali serpeggiano dei magri torrenti, l'Albegna e la Fiora, l'imminenza di tanto spazio induce nell'animo qualche malinconia.

Non vi sono che poche case coloniche, raramente la poca terra coltivabile strappata generalmente ai castagni o ai boschi di querce è ripartita in poderi. Più spesso si tratta di frammenti poichè nei punti più fertili tutti vogliono avere il suo e lavorarlo minutamente con grande amore, col gusto della proprietà e la passione per la terra che è proprio di questa gente che ne scarseggia. Abitano tutti nei paesi che cingono come un anello la montagna tra i seicento e gli ottocento metri o stanno arroccati sulle sue estreme propaggini: alcuni hanno anche un mestiere, fanno il ciabattino, il sarto o il barbiere, ma quando è stagione di lavori scendono anch'essi a cavalcioni al somaro verso il loro minuscolo fondo e rientrano sull'annottare carichi di panieri e di fasci d'erba. Allora il selciato dei vetusti borghi risuona di un continuo zoccolio, mentre ci si scambiano poche rudi parole di saluto, come tra gente della stessa famiglia e sottoposta alla stessa sorte. Solo dopo, a veglia, nelle grandi cucine affumicate o nella piazza o all'osteria si accende la conversazione in quella lingua chiara e forte, che tuttavia consente nei suoi modi rituali l'espressione di uno spirito vivace e sapido che è anch'esso rituale, della tribù più che del singolo. Dai loro discorsi il borgo si leva come un universo nella fitta rete delle sue parentele, nella profondità delle generazioni che si sono succedute nelle sue case grigie nella storia degli averi, nei mutamenti della fortuna delle famiglie, nelle malattie, nelle nascite, nelle morti, nei suoi vegliardi leggendari; e tutto è considerato un rito, un tributo quasi sempre triste dovuto alla vita e al tempo. E che cosa non è per esempio l'assistenza agli infermi, la veglia dei morti quando tutti, le comari, gli uomini e perfino i ragazzi sanno trovare le giuste parole del rito che ritualmente consolano con quella intrinseca pietà che non viene dal cuore, ma dalla antica e tribolata religione della specie.

Durante la mattinata o nel meriggio c'è un grande silenzio, rotto solo dal martellare del fabbro, dallo stridore della segheria, da un canto di donna; nell'ombra densa che proietta la casa di pietra scurita, senza intonaco, o il castagno o il piccolo poggio sovrastante di quella terra rossa fitta di pruni e quercioli, potete vedere la vecchia al fuso e lì accanto il somaro legato all'anello o alla stanga mentre la fonte versa acqua perenne: al sole stanno i graticci con i fichi a seccare, i vasi con le conserve, le pannocchie del granturco sulla stuoia o sul panno di tela.

Il ragazzo cresciuto in città s'incanta in questo mondo dove nulla è estraneo, dove tutte le case gli sono ugualmente aperte; e vede che le operazioni dell'uomo hanno un senso, una causa e un termine chiari e finiti tra pochi atavici oggetti e immagini, tra poche essenziali passioni sempre vive: e non vorrebbe più andarsene: mai la terra gli era sembrata così veramente terra, il vino vino, l'amicizia, la parentela così veramente amicizia e parentela nella solidale modestia di tutti dove perfino la povertà può non avere amarezza. Il ragazzo del paese sogna invece di evadere nella città come già hanno fatto tanti altri prima di lui, talvolta con un certo profitto; ma in ogni caso non potrà veramente staccarsene, continuerà a far parte del corpo vivente della comunità portandosela nel pensiero, restando nella memoria ininterrotta del borgo che tramanda tutto senza nulla disperdere. Per ora l'uno e l'altro vivono insieme la loro perfetta terrestrità avventurandosi sugli scoscendimenti, infrascandosi nel sottobosco o penetrando dai minuscoli cancelli di legno nella vigna, nel campicello dove la vasca occhieggia di sotto le frasche; e spiccano frutti per la loro merenda. Poi quando le ombre profonde si sono mosse e fatte turchine rientrano e si soffermano nella piazza, fanno cerchio anche loro intorno ai vecchi solenni che seduti sul muricciuolo o sui gradini delle scalinate sotto il cielo ancora acceso narrano storie di altre età e distillano l'antica e perenne sapienza della stirpe.



RASSEGNA DI POESIA

Sono stati pubblicati due volumi di poesia, diversi per mole e per tono, ma assai significativi nell'attuale stagione letteraria: *Un ponte nella pianura* di Carlo Betocchi, edito da Schwarz e *Pianete* di Luigi Bartolini, per i tipi di Vallecchi. Betocchi, come si sa, aveva stampato nel '47, in *Notizie di prosa e poesia*, la parte più ragguardevole della sua produzione venuta ad accumularsi durante e dopo la guerra; queste che oggi presenta, sono le anticipazioni del suo lavoro in corso. Il grosso libro di Bartolini, invece, è il compendio di ben quarant'anni di attività poetica, documentata via via in libri poi esauriti, o sparsa in riviste e giornali, di cui si è perduta traccia.

L'atteso libretto di Betocchi è un dono per chi lo conosce dal tempo ormai lontano di *Realtà vince il Sogno*, e indica chiaramente che durante questi ultimi anni la sua vena si è arricchita e si trova forse a svolte imprevedibili. Quali sono i caratteri di questa poesia? Una trasparenza piena di canto, che vuol giungere ad una comunicazione profonda d'anima e di sensi, mentre s'effonde e s'inebria dietro immagini e pensieri: un empito, possiamo dire, incontenibile di anima e di esistenza. Non è un caso che il nome di Betocchi ricorra — così spontaneamente fosse per ogni poeta! — ogni volta che si vuole riconoscere alla poesia d'oggi un volto affabile, umano, un accento di grazia, una spirituale ansietà. Alla base di tutto Betocchi c'è il senso che la realtà debba vivere nella poesia, farsi strumento dello spirito del poeta, felicità perenne senza malizia; ma questo non vuol dire per Betocchi alcun invito realistico; al contrario, leggendolo o ascoltandolo, egli ci persuade che il mondo ha perduto, in quella levità, diciamo pure in quella levitazione canora, i suoi lineamenti: quasi ci attenda in una candida profondità di

specchio, con le sue albe, con le sue nudità, con le sue distanze già divenute armoniche e insostanziali. In un brano della prosa, che introduce e accompagna i versi del libro, si legge:

«Io non sognavo, vivevo. Lottavo con le mie armi esperte tra le cose esperte che convenivano a questa parte della mia vita, e sulle mie armi inesperte accettavo l'insidia errabonda dell'amore».

Sembra quasi di ascoltare la sua poetica, la poetica della generosità, dell'adesione naturale alla musica dei sentimenti. E, con l'amore, con la malinconia soave dei ricordi, egli ci afferra in queste *Creature d'autunno*, che vorrete leggere:

*Per voi, soltanto, un verso
esiguo come i pioppi
che trasalgono dritti e solitari
in fondo alla pianura,*

*in un giorno di pioggia, al rigido
argento obbliquo della pioggia,
al freddo sentimento che risgorge,
di nuove nozze, all'acque nuove:*

*un verso irriguo, il verso acuto
e deserto di chi non sa, ma spera;
come le fredde fornaci dei mattoni*

*estive, che ora tramortiscono,
sola la ciminiera ai fili d'acqua,
e i verdi pioppi che là si smarriscono...*

Non è in un senso generico e sentimentale che s'effonde la voce di Betocchi, e nemmeno, come sembrerebbe, in uno esplicitamente religioso. La religiosità del poeta di *Un ponte nella pianura* non appartiene alle cose dette, ma al suo respiro: poco o nulla della sua poesia tende a caratterizzarsi in preghiera. Ma, alla fine, è proprio questo chinarsi e credere alle cose che ri-

vela, intimamente, l'ansia del divino. E il libretto si chiude con queste parole: « *Io credo, io amo* ».

Vogliamo ora affrontare la ricca selva del lavoro poetico di Bartolini? Se non conosciamo i tanti libri di racconti, prose, divagazioni d'arte e polemiche, che hanno reso famoso questo scrittore, diremmo che le sue *Pianete* siano una pura rivelazione. Ma esse non sono qui a completarci una immagine ben viva, bensì a proporci la figura di un poeta finora un po' in ombra, e che la critica più agguerrita dovrebbe considerare in tutta la sua complessità. Intensa, umana sino all'exasperazione, è questa una poesia di carattere, che non giuoca con le parole, ma le spende, per così dire, senza risparmio. Ecco intanto qualche esempio vivo e palpitante.

IL FIUME IN FESTA

Con non più malinconico piede

(io guarito, io risorto)

corsi le mie rive a rivedere:

Le verdi, dopo passato il Borgo, passato il

[Ponte

rividi e fu giorno di festa.

Fu una festa fra noi, beati

alberi, boschi, corvi, poeta in riva al fiume.

Lungo le rive era giornata piena e gaia.

Erano neri corvi, azzurre acque.

I corvi all'istesse acque garrivano

dall'alta spalletta del ponte; i corvi, all'are-

[nile.

E si diceva insieme: qual meraviglia,

alberi, boschi, corvi, poeta in riva al fiume!

Oggi, noi siamo qui riuniti

corvi, poeta, alberi in riva al fiume.

Domani nessuno: o altri corvi, o altre acque,

[od altri poeti.

Si badi, Bartolini non è un colorista, un sentimentale, un patito di semplicità, un nostalgico del classicismo, un idillico, un sensuale: come basterebbero, da sole, queste caratteristiche a giustificare una piechezza così luminosa di toni diversissimi, di accenti opposti, di motivi e di atteggiamenti difformi, senza l'umanità davvero sconcertante di un poeta, che ha certamente più segreti di quelli che vorrebbero trasparire? Ed è perciò che la sua arte, per corrispondervi, ha fatto ricorso a tutte le tecniche e a tutte le esperienze ma in sostanza a nessuna. Sono queste, pressappoco, unite ad un'emozione davvero unica, le prime idee che si formano alla lettura di *Pianete*. Ora, il discorso è lasciato ai critici, e ai

lettori di buona volontà. Si distingua, però, tra ciò che egli pretende di essere e ciò che egli è; tra ciò che dice nelle strane e tumultuose pagine di una controprefazione apposta al volume, e ciò che la poesia gli ha dato, e che a sua volta ci ritorna attraverso una voce incantata e felice, libera da pregiudizi, sincera fino allo spasimo.

Continuano ad uscire molti libri di poesia, curati dai nostri piccoli editori; nei maggiori, invece, da qualche mese silenzio su tutta la linea. Che si dimentichino della poesia? Ma a noi non dispiace rifugiarsi, di tanto in tanto, all'ombra delle edizioni numerate; solo così si può seguire quanto in Italia, sia pure in modo quasi clandestino, prende forma o veste di poesia.

L'ultimo quaderno della collana « Campionario » dell'Editore Schwarz ci presenta le liriche di Michele Pierri, sotto il titolo *De Consolatione*. Vale la pena soffermarci su questo poeta che, pur non essendo più giovane, mostra tanta vitalità e impegno. Pierri è nato nel 1899 a Napoli, e da molti anni vive a Taranto, dove esercita la professione di chirurgo; tre anni fa, presentato da Carlo Bo, usciva ad Urbino un suo volumetto interessante, che destava l'attenzione della critica: *Contemplazione e Rivolta*. Vi si potevano intravedere le sue qualità migliori: il tono assorto della voce, la forte tensione del discorso, come di chi si risolve d'un tratto a comunicare, attraverso un dettato frammentario e convulso, antiche e dolenti vicissitudini intime, moralità, disegni e sentimenti di giustizia cristiana. In questo tono al tempo stesso irto e denso di memoria, l'assillo di una perfezione formale, mosso certamente dalla frequentazione dei migliori testi contemporanei, e da Ungaretti in special modo. Le immagini colpivano per la loro audacia, che il ritmo del verso riportava poi ad una profonda pacatezza, quasi fosse rappreso nel respiro di un coro. Leggendo ora i nuovi versi, le nostre impressioni sulla natura del canto di Pierri si fanno più certe. Leggete questa *Cattedrale sotto la pioggia*:

*Sopra lastre d'acqua decisi,
tra rocce di respiri morti,
i trafori bruciati da preghiere
— pozzi di fuoco rovesciato in tenebre —
noi, i trampoli inerti, le ossa
che dentro le ascelle si piegano
al sudario delle scalee,
al giallo sudore erto*

al peso della bestia...

*Salgono salgono a cupole mosse
gonfiando campane la falsità dei nomi,
in allagate vertigini corali,
i nomi vergini della prima discesa
a quinquagesima, del fuoco le acque vive;
in quante lingue eterne hai forza di ridire
della pioggia, e del modo di asciugarsi,
tra i tuoi santi respiri come roccia.*

Non è poesia facile a intendersi, d'accordo: Pierri stringe in una sintassi addirittura tormentosa i tempi del suo discorso già troppo allusivo e pregnante; ma anche ad una prima lettura si resterà stupiti dallo scatto inventivo, e commossi da quell'ansia di toccare i culmini di un'emozione religiosa, attraverso la fissità quasi medievale della scena.

Qualche appunto muoveremo invece ad altre liriche della raccolta. Compiuto il disegno, capita a Pierri di indugiare nella coloritura della frase, al punto che essa ne esce come stravolta da un orgasmo, sensibilizzata al massimo, e priva di naturalezza. Lo avvicina a Betocchi, in tanti dei suoi temi intimi e moraleggianti, l'esigenza — del resto nobilissima — di saggiare le direzioni della parola, di andare un po' alla ventura dietro il fuoco della passione. In questo *protendersi* mai dichiarato ma sempre presente, diventato amore della vita, anzi dell'universo, riconosciamo la validità di Pierri, del suo intimo cattolicesimo riuscito vittoriosamente alla poesia.

Accenneremo ora ad altre raccolte e raccolte di liriche che si sono accumulate in queste settimane sul nostro tavolo. *La Meridiana* di Milano, continuando le sue eleganti edizioni, ci presenta le *Poesie* di Giorgio Orelli, un ticinese che alle prime prove si attirò l'attenzione di Gianfranco Contini e di Giansiro Ferrata. Non diremo che ci fosse da puntar troppo; la musa di Orelli è piuttosto gracile e discontinua, e liberarla del fitto velo letterario, delle tante derivazioni montaliane, è quasi una fatica. Pure, a tratti piace per una certa

freschezza sensitiva, per quei movimenti abbandonati, quasi di lunghi racconti trattenuti per un solo filo di ricordo. Ecco una delicata *Poesia del gennaio*:

*Penso l'inverno di questo paese.
Bianca stanza, orto solo, frutto nudo.
Con ansia buia un treno fugge fuori,
o fiume è che straripa, o il vento; ecco il
con tanta violenza [vento
pulisce questo cielo
che ne incupisce, leva
singhiozzi dai pollai.
Oh giorno, freddo volto che rapido ti sfai,
striato appena della nostra nostalgia!
Penso la neve sozza, il tuo inverno, mia
dove un albero chiuso dagli uccelli [anima,
canta un verde brinato, pertinace.*

Con un piglio alla Whitman si presentò, nell'immediato dopoguerra, Francesco Monterosso; ora vecchie e nuove raccolte figurano in un grosso volume, nelle edizioni de « La nuova strada »: col titolo *Canzoniere di libertà*. C'è entusiasmo e fede da vendere, in questo libro percorso da fremiti rivoluzionari, ma nessuna originalità poetica, purtroppo. L'entusiasmo non manca neanche alle minuscole edizioni del *Canzoniere*, che si stampano a Roma di mese in mese, presentando quasi sempre cose di giovani e giovanissimi al loro primo apparire. Vogliamo ricordare qualche nome: Orlando Pier Capponi, autore de *La Nave* e *La Veglia*; Gino Baglio, le cui innegabili qualità si perdono in troppe esercitazioni di gusto surrealistico; e infine Alberto Frattini, dai toni crepuscolari e intimisti. Da *Rapporto* di Baglio togliamo questa breve lirica:

*Qui dietro ho tanti mattini
ad uno ad uno strappati dagli alberi
sembrano foglie dalle pagine ardenti
segnali d'incendi
al cacciatore di rane che s'affaccia
sulla pianura.*

GIACINTO SPAGNOLETTI

ROMANZI E RACCONTI ITALIANI

La stagione letteraria, anche nel campo della narrativa, si è dimostrata ricca come di consueto in questi mesi primaverili: è questo, infatti, un periodo di preparazione perché autori ed editori si accingono alla gara dei Premi letterari. Non dico che il pensiero e la preoccupazione sia sempre confessata e aperta, ma, alla base di queste iniziative primaverili, esiste sempre un « reverente pensiero » rivolto a simili eventualità.

Così chi ricerchi tutti gli elementi per un completo panorama dei libri di narrativa (ad esempio) del momento, basterà che guardi gli elenchi dei volumi concorrenti al Premio più interessante del periodo: se il Premio è andato bene, basterà addirittura che si givi del ristretto numero dei premiati o dei segnalati. E' questo il caso del Premio Amici della Domenica (« Premio Strega »), che si assegna in Roma alla fine di giugno, mediante una votazione assai larga. Votano infatti gli « amici » del salotto di Maria e di Goffredo Bellonci; ospitale luogo di ritrovo di scrittori ed uomini di cultura. E quest'anno, nella rosa dei sei volumi ai quali si era ristretta, dopo una prima votazione indicativa, la possibilità di vittoria, si trovano L'amante fedele di Massimo Bontempelli, Animali sacri e profani di Gianna Manzini, Novelle dal ducato in fiamme di Carlo Emilio Gadda, Le libere donne di Magliano di Mario Tobino, Vesuvio e pane di Carlo Bernari e La passeggiata prima di cena di Giorgio Bassani. Quei libri appunto che bastano a caratterizzare e a garantire la bontà di questa ultima stagione narrativa italiana.

Dopo varie e contrastanti vicende, il premio di un milione, come si sa, è toccato a Bontempelli: e noi abbiamo giusto motivo di rallegrarcene perché è venuto a premiare tutta una vita spesa per la letteratura e la cultura del nostro '900, è venuto a coronare la carriera di un prosatore di cui non si potranno dimenticare alcune opere fondamentali, e per l'appunto in un momento non facile per la sua esistenza. Del suo bel libro (L'amante fedele, ed. Mondadori) parlò nel numero 5 della nostra rivista *Geno Pampaloni*, e non potremmo che richiamare ad esso.

Animali sacri e profani di Gianna Manzini (Casini editore) è una alta conferma

delle rare doti di gusto, di penetrazione psicologica, di qualità liriche e narrative della scrittrice, che ha un suo posto di primo piano nello sviluppo letterario degli ultimi venti anni. Non si dice nulla di nuovo, infatti, quando si afferma che tramite Gianna Manzini è stata condotta una esperienza letteraria, in un senso di scoperta, di approfondimento e di presa di conoscenza (anche di realizzazioni importanti avvenute fuori dei nostri confini) che ha largamente influenzato il gusto e l'ispirazione di altri scrittori. E non solo altri narratori e prosatori (donne o uomini), ma poeti ed anche critici. Non potremo dimenticare l'acume spregiudicato di certe pagine della Manzini (veri e propri ritratti critici) sul proprio lavoro, sulle proprie intenzioni, sui suoi limiti o difetti. Animali sacri e profani, è un po' il « bestiario » di Gianna Manzini, e si compone di alcuni pezzi che già fecero parte di altre illustri raccolte della scrittrice: ricordiamo « Il bove dell'Aida », « Il cavallo », « Il falco ». Si ricollegano però in modo stringente nella proposta di un mondo, che è fra quelli più validi come pretesto a quel processo di variazioni che sollecita e svolge la più attenta vena della Manzini. Era questo, dunque — può chiedersi il critico entro i suoi limiti — era questo un libro, questa una scrittrice degna del Premio? Altro che, scusatemi tanto, altro che se lo era!

Quanto a Carlo Emilio Gadda non siamo in pochi oggi a ritenere che la sua personalità è una delle più ragguardevoli, delle più certe, delle più ricche ed esplosive della narrativa italiana. Il pubblico ha avuto fin qui il torto di non accorgersi troppo di lui, ed è stata colpa anche degli editori un po' troppo marginali, delle edizioni numerate o di scarsissima tiratura, oltre all'impegno di totale lettura, di totale applicazione che Gadda richiede dal lettore. La critica invece si è ampiamente occupata di lui, ma ha forse da ascrivere a sua colpa di averlo sempre presentato come un caso eccezionale, tanto rilevante quanto appartato, insistendo piuttosto sulla sua lingua, sulla sua sintassi, che non sul suo significato nei confronti del mondo e della società. Le novelle dal ducato in fiamme possono riparare (già riparano) a tutto questo: sono uscite presso un grande editore (Vallecchi), hanno già ottenuto l'interesse più ampio ed aperto dei critici

più illustri (segnaleremo uno splendido articolo di Emilio Cecchi sul «Corriere», e l'acuta recensione di De Robertis sul «Tempo»). Si è visto, insomma, come Gadda sia scrittore che affonda nei dati più consueti della realtà le sue radici, che vive di un intenso grado di partecipazione umana, anche quando i suoi fini siano polemici o distruttori (ma non sempre lo sono, se una continua, amara sofferenza lo può spesso riscattare di tanti sintomi di «impietosità»).

Con questo libro l'incontro con Gadda sarà il più facile: esso serve moltissimo infatti alla precisazione di un «autoritratto» dello scrittore. Ed è certo che la presa di conoscenza con un narratore come Gadda è il primo passo concreto per comprendere le sue intenzioni, le sue carte, fatte soprattutto di estro, di «humour», di polemica, di sfogo e di furia — caratteristiche che si fondano su una rara capacità stilistica, una straordinaria abilità, un totale possesso delle doti tecniche necessarie allo scrittore. Racconti come «San Giorgio in casa Brocchi», «Saggezza e follia», «L'incendio di via Keplero», «Socer generque», «Una buona nutrizione» davvero si iscrivono come «esempi» della prosa del '900. Gadda con questo suo libro poteva forse più di ogni altro affermare un suo diritto al Premio: dopo un iniziale Bagutta di tanti anni fa, di fronte ai molti suoi libri ed agli infiniti premi letterari, chi più s'è ricordato di lui? (E non diciamo di quel mezzo affronto che gli fu fatto dividendo un Premio Taranto, cui lui partecipava con quel «Prima divisione nella notte» che, nel volume in parola, fa ancora superba mostra di sé). Un riconoscimento di questo tipo, insieme agli autorevoli articoli, poteva davvero essere, finalmente, il lancio vero di Gadda entro il pubblico dei lettori.

Mario Tobino ha scritto con Le libere donne di Magliano il suo libro più bello. Continui passi in avanti si sono registrati ad ogni sua nuova prova: Gazzetta nera, Il deserto della Libia, L'angelo del Liponard. L'odierno diario (Vallecchi editore) segna la sua raggiunta maturità. Tobino nella vita è uno psichiatra, direttore di un manicomio toscano, e nel suo ultimo libro ha rielaborato e cucito una serie di note, di impressioni, di ritratti ricavati dalla sua esperienza di medico. Che è stata però (ce ne danno avviso decine e decine di pagine che bisognerebbe rileggere di questo suo bel libro), soprattutto esperienza umana. Alcune

sue figure si sono fermate nella nostra mente e non se ne vanno, certe furie («nude all'alga», le internate più frenetiche), certi momenti di sosta, o di «spleen», ed accanto la vita dei custodi, degli infermieri, dei religiosi (le monache e la loro esistenza, in tratti stupendi), sul fondo vibrante della campagna e del paesaggio. E non avrà forse ragioni da vendere anche chi sostiene che un Premio dovrebbe soprattutto essere riservato ai giovani, servire di giudizio per chi comincia, piuttosto che coronare, al tramonto, una pur gloriosa carriera?

Anche Carlo Bernari con il romanzo Vesuvio e pane (Vallecchi editore) è giunto alla sua prova più matura, e si è dimostrato partecipe avveduto ed intelligente di certe esigenze realistiche odierne, senza scadere nella polemica o nella retorica, come è facile in simili casi. Forse però non si può segnalare una persuasiva e stringente compiutezza nella sua opera, pur con singole parti molto felici. Manca una totale riconnessione: si ha l'impressione che il libro guadagnerebbe da una revisione che lo sfoltisse un po', che sacrificasse, ai fini di una superiore economia, certe parti, certe inserzioni. E bisognerebbe documentarci con un più lungo discorso.

Ed alla categoria degli esordienti, nel campo della narrativa, appartiene Giorgio Bassani, anche se il suo nome circoli nel campo della letteratura odierna, anche per il suo lavoro di poeta. Con La passeggiata prima di cena, Bassani è partito bene, anche se con un tessuto stilistico un po' stanco, rado, non stringente, senza la capacità di impennate, di fertili errori che si vorrebbe specialmente in un giovane.

Ma un Premio unico ed indivisibile non poteva che andare ad uno solo, e gli esclusi dovevano pur esserci. Dovrebbero avere molte probabilità nelle altre edizioni di Premi della stagione: e ce lo auguriamo di cuore.

E ci sia qui consentita, a conclusione, una parola su quello che riterremmo il Premio migliore. Non è la soluzione migliore — certo — quella dei trecento e più votanti del «Premio Strega». La democrazia non ha a che vedere con il giudizio critico: il suffragio universale, poi, meno che mai. E tra gli «amici della domenica» non mancano certo uomini di cultura, critici, artisti, scrittori, ma ci sono anche, intorno, schiere di votanti sulla cui preparazione specifica ci siano consentite le più ampie riserve.

LEONE PICCIONI

CRITICA E FILOLOGIA

Un libro singolarmente interessante e vivo è quello che Antonino Pagliaro ha pubblicato sotto il titolo di *Il segno vivente* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1952, pp. 318). Son qui raccolti numerosi articoli d'argomento variamente linguistico che Pagliaro è venuto scrivendo, negli ultimi anni, per le terze pagine di alcuni quotidiani; e tuttavia la raccolta non risulta affatto casuale né troppo eterogenea. Nonostante, infatti, la loro compendiosità e la velocità delle allusioni e dei suggerimenti, le pagine di Pagliaro, sulla lingua e sui suoi diversi problemi ed aspetti, hanno una costante validità scientifica (si legga, dietro la facciata apparentemente « brillante » e svagata, il sottofondo agguerrito e persino polemico), non scadono mai a pura divulgazione, e soprattutto bene si amalgamano tra loro in organica armonia: brevi capitoli di un libro che, alla fine, consiste sicuramente come tale. Pagliaro, che è certo uno dei nostri linguisti più aggiornati e competenti, ragiona sulla natura del linguaggio, sulla magia della parola, sul rapporto tra la lingua e il mito, sul purismo come eleganza, sulla critica e la lettera, sulla parola e l'immagine, sul destino della grammatica, sulla retorica e la stilistica. E ragiona, espone, delucida con schietta franchezza, sempre muovendo da un angolo d'osservazione fortemente originale, senza sfoggio alcuno d'erudizione o di astratto tecnicismo; anzi, con un certo distacco ironico (spesso risolto in un contrappunto argutamente moralistico) che nasce da una personale e ben radicata convinzione che il nostro conoscere è per natura sua del tutto relativo e che relativa è, perciò appunto, anche ogni nostra scienza.

Pure di Antonino Pagliaro è un bel saggio sul canto dantesco di Francesca, apparso nell'eccellente collana di letture dantesche diretta dall'espertissimo Siro A. Chimenz, sino a questo momento per l'editore Signorelli di Roma ma d'ora in poi per il Cappelli di Bologna, nella quale son già stati pubblicati studi di Umberto Bosco, Siro A. Chimenz, Mario Fubini, Giovanni Getto, Aurelio Roncaglia, Natalino Sapegno e altri. Il saggio di Pagliaro (*Il canto V dell'Inferno*, Roma, Signorelli, 1952, pp. 36), saldamente costruito, tien conto, con molta

avvedutezza, delle varie opinioni già espresse intorno al canto famoso e contiene, fra l'altro, alcune precisazioni e nuove proposte d'interpretazione che a me sembrano non solo acute ma addirittura definitive. Si veda particolarmente quanto Pagliaro dice sulla rassegna delle antiche donne e dei cavalieri, e sul costruito sintattico del *modo ancor m'offende* e sul valore semantico dell'*offende*, recando nuova luce intorno all'intero significato delle tre celebri terzine al cui esordio sta la parola *amore*. Ma di questa lettura, che trae grande giovamento dalla coscienza linguistica del suo autore, si consulteranno utilmente anche le ricche note dove son sparse chiose intelligenti e dove fan bella prova di sé la sicura dottrina e il buon gusto di Pagliaro.

Con questa lettura dantesca siamo trascorsi dalla linguistica alla critica. Nella stessa collana napoletana, diretta da Giovanni Macchia, nella quale è apparso il volume di Pagliaro, è uscita anche un'ottima raccolta di saggi di uno dei nostri studiosi più fini ed attenti: Vittorio Lugli. La raccolta reca il titolo del primo studio: *Dante e Balzac* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1952, pp. 349), e accoglie pagine su scrittori francesi e altre su scrittori italiani, e qualche volta su francesi e italiani messi a confronto o comunque avvicinati tra loro. Gusto sorvegliato, cultura solidissima e attenzione viva ai fatti dello stile oltre che ai movimenti culturali e alla polemica delle idee, identificano in Lugli un lettore che raramente delude. Tra i saggi italiani s'impongono, per novità d'impostazione e apertura d'intelligenza critica, quello sul discorso libero indiretto in Flaubert e Verga, suscettibile d'ampi sviluppi anche su altri testi non coevi, e quello sulle due redazioni del Mastro Don Gesualdo vergiliano. Ma non si dimentichino le pagine su De Marchi e su *Fede e bellezza*, dove Lugli tende a moderare certo suo fervido entusiasmo giovanile per il romanzo tomaseiano, e quelle sul Boccaccio, Manzoni e Carducci. Ma sarebbe ingiusto che per un'osservanza troppo ligia ai limiti esterni di questa nostra rassegna « italiana », non si dicesse ai lettori che in questo volume si ragiona anche di Bossuet, Racine, De Vigny, Dumas, Proust, dell'antologia della

lirica francese di Gide e della sorte della letteratura nella Francia d'oggi.

Esaurite da un pezzo (a quando una ristampa riveduta e aggiornata?) le due eccellenti edizioni delle *Cene* e delle *Rime burlesche*, curate da Carlo Verzone per l'editore Sansoni alla fine del secolo scorso, e pure esaurita l'edizione completa delle *Commedie* procurata dal Fanfani nel 1859 per Le Monnier, nessuno s'è più dato briga di spendere tempo e fatica allo scopo di rimettere in circolazione i testi di uno scrittore così vivo e pungente come A. F. Grazzini detto il Lasca, con le cure che esso merita e con la desiderata completezza (per le *Cene* ricorderò, tuttavia, la bella ristampa del Bompiani curata da Enrico Emanuelli). Non son mancate, è vero, le riproduzioni parziali o antologiche (tra le « scelte » la migliore è ancora quella del Fornaciari), ma in quanto a lavoro filologico siamo rimasti fermi per oltre cinquant'anni, e nel caso del teatro per circa un secolo, alle edizioni critiche del valente Verzone (e a questo traguardo restiamo tuttora ben saldi per quanto riguarda le *Cene* e le *Rime burlesche*) e alla raccolta del Fanfani. Quest'ultima, però, è oggi del tutto sostituita, con grande vantaggio, dall'edizione accurata che ha approntato Giovanni Grazzini per la collana dei classici italiani di Laterza (Antonfrancesco Grazzini, *Teatro*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Laterza, 1953, pp. 632). Giovanni Grazzini è fiorentino, credo; almeno io so d'averlo conosciuto a Firenze e più precisamente, (vedi caso) nelle stanze di Palazzo Giudici, dove ha sede quell'Accademia della Crusca che annovera il Lasca tra i suoi fondatori. Ma non gli ho mai chiesto se egli discendesse, per li rami, dal bizzarro Antonfrancesco, il che aiuterebbe oggi a spiegare, in caso affermativo, il vivo amore e l'assidua pazienza che il giovane Grazzini ha posto nel curare criticamente le opere teatrali dell'omonimo fiorentino. Ma sia o non sia Antonfrancesco avo remoto del Giovanni moderno (chè certe cose non si fan solo per fedeltà di sangue, restando la « genealogia », nell'ambito della critica testuale, un aspetto della tecnica filologica e non ancora essendosi estesa alla « tradizione » familiare dei curatori...), ciò che importa è che con questo volume le commedie del Lasca (*Gelosia*, *Spiritata*, *Strega*, *Pinzochera*, *Sibilla*, *Parentadi*, *Arzigogolo*) e le farse (*Frate*, e il prologo della *Monica*) ci sono

restituite ottimamente restaurate con l'ausilio del materiale a stampa e manoscritto ancora conservatoci. Sul teatro del Grazzini ben poco è stato scritto di veramente pertinente e conclusivo. Dopo il giovanile studio di Giovanni Gentile (*Delle commedie di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, Pisa, 1896) non si sono avute che le pagine del Croce in *Poesia popolare e poesia d'arte* (e precisamente nel saggio *La « Commedia » del Rinascimento*) e i compendiosi giudizi di Mario Fubini nel *Dizionario Letterario Bompiani*, oltre alle pagine d'obbligo comprese nei vari trattati generali sul teatro o sulla commedia (da Sanesi ad Apollonio, da Tonelli a Silvio d'Amico). L'attuale ristampa potrà agevolare una nuova, meditata lettura del teatro del Lasca e promuovere qualche studio concreto e positivo. Grazzini, dal canto suo, nella nota finale al testo, oltre a ragionare i criteri dell'edizione in rapporto a quanto fatto dai precedenti curatori, ha offerto utili informazioni sulle fonti delle commedie, sulla loro fortuna e sui principali contributi storici e critici sul suo autore. E infine ha compilato un glossario che può costituire il primo passo per una ricerca sulla lingua del Grazzini.

Dopo l'edizione critica dei *Ricordi*, apparsa due anni or sono (Firenze, Sansoni, 1951), ecco una ricca raccolta di pagine di Francesco Guicciardini ad opera di Vincenzo De Caprariis, autore di un recente studio, sullo storico fiorentino, assai personale e vivacemente discusso. La presente antologia costituisce il volume undicesimo della collana di classici dell'editore Ricciardi, e accoglie scritti scelti dalle *Ricordanze*, dalle *Relazioni* di Spagna e della difesa di Parma, dalle *Storie fiorentine* e dal *Dialogo del Reggimento di Firenze*, dalle *Considerazioni intorno ai Discorsi di Machiavelli* e dalle *Case fiorentine* (Guicciardini, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. xvii-1092). La parte maggiore del volume è però dedicata alla *Storia d'Italia*, il capolavoro del Guicciardini, il culmine del suo pensiero storico e della sua attività di scrittore. La successione e la ripartizione degli scritti sono studiate e disposte in modo che il lettore possa seguire lo svolgimento complesso della personalità e della meditazione guicciardiane dai primi saggi, nei quali traspare essenzialmente la curiosità e lo spirito d'osser-

vazione del diplomatico e del politico, la sua inclinazione alla riflessione morale e alla sentenza, sino all'opera matura, dove le precedenti esperienze umane e intellettuali raggiungono la loro pienezza realizzando — al di sopra della cronaca e dell'interesse « particolare » — quella più ampia e organica visione della storia che regge e governa la vigorosa struttura della *Storia d'Italia*. Lo svolgimento guicciardiniano che questa raccolta suggerisce è lo stesso che è originalmente illustrato dal De Caprariis nel suo studio già ricordato, il quale reca appunto il titolo significativo: *Francesco Guicciardini: dalla politica alla storia* (Bari, Laterza, 1950). Fa piacere che De Caprariis, restio a riconoscere il valore e l'importanza dei *Ricordi*, si sia infine deciso a raccogliere qui, e per intero, anche queste pagine del Guicciardini, secondo il testo critico dello Spongano, a ciò indotto — per sua dichiarazione — dai consigli di Pietro Pancrazi alla cui memoria l'opera è affettuosamente dedicata.

Sempre a proposito del Guicciardini, soprattutto quello dei *Ricordi* dove il moralista è in primo piano, sembrano maturi i tempi per una ripresa dell'accostamento, niente affatto gratuito, tra lui e il grande Montaigne. Mi ha spinto a pensare a certe non superficiali affinità elettive tra i due scrittori, la rilettura dei *Ricordi* condotta di pari passo con quella dei *Saggi* di Montaigne nella bella traduzione curata, or ora, da Virginio Enrico per l'editore Casini di Roma nella nuova collana PAN dedicata ai classici delle letterature di tutto il mondo (Montaigne, *Saggi*, Roma, Casini, 1953, pp. xvr-1175). E' nota, del resto, l'importante pagina che Montaigne, nel capitolo decimo del libro secondo dei suoi *Saggi*, ha dedicato al Guicciardini perchè essa, spesso anche fraintesa, ha costituito il punto d'appoggio di molti successivi giudizi sul fiorentino. Ma Guicciardini e Montaigne andrebbero accostati non tanto per questo celebre frammento, rivolto a precisare i meriti dello storiografo e anche i suoi limiti, che Montaigne attribuiva a vizio di temperamento proclive a ritenere spenti nel mondo la virtù, il merito e la coscienza, quanto per una ricca serie di annotazioni e di pensieri dello scrittore francese, certo indipendenti storicamente dal Guicciardini, e tuttavia assai significativi nel senso che mettono in luce, qui come in molte pagine del fiorentino, una sempre

più assidua pratica di riflessione e di interrogazione interiori che toccano sovente l'universale proprio perchè risolvono l'autobiografia in un intrepido processo di conoscenza umana. Siamo, insomma, sulla medesima linea di moralismo che, traendo origine da una sperimentazione vasta e concreta della realtà, evita di decadere ad aforisma esangue o ad astratto precetto moralistico, ma progressivamente s'innalza a pacata e riflessiva facoltà di giudizio su uomini e fatti della vita, a serena saggezza razionale. Scoprire, così, la filigrana di certe riflessioni guicciardiniane nel tessuto dei *Saggi*, ritrovare nelle pagine francesi la stessa superiore calma distante, « la salute » (per dirla con Solmi) d'un pensiero che considera e supera le contraddizioni e trionfa degli impulsi incomposti, e li purifica e li solleva, potrebbe proficuamente contribuire ad intendere nel profondo la natura intima dei due scrittori, molto spesso incompresi. E non per quello che possono avere in comune per filiazione diretta e materialmente documentabile, ma per quello che di affine veramente li apparenta sia pure a distanza di tempo e in condizioni storiche diverse. Perciò l'accostamento che propongo non dovrebbe mirare ad una pura ricerca di fonti guicciardiniane in Montaigne, ma piuttosto a mostrare la sintomatica congenialità d'atteggiamenti che ciascuno dei due pensatori dimostra nelle diverse meditazioni a cui, infine, fu tratto nella romita solitudine donde si compiacque di analizzare, misurare e interpretare passioni ed eventi, ovvero la difficile e guerreggiata sorte di se stesso e di ogni altro essere umano.

Sembrerebbero davvero maturi i tempi per un nuovo discorso concreto e massimamente obbiettivo sul Foscolo critico. Or non è molto Natalino Sapegno, ragionando del saggio petrarchesco del De Sanctis, giungeva infatti a conclusioni di questo genere: « Per questa parte (*quella, cioè, relativa alla cultura e al gusto del Petrarca*) i saggi foscoliani, pur con tutti i residui che comportano di una mentalità ancora scolastica e in parte settecentesca, avevano visto, ci sembra, più addentro e suggerivano una soluzione più aderente e più fertile di sviluppo per la critica di oggi »; mentre, proprio in questi giorni, Mario Fubini, ristampando il suo importante saggio giovanile sul Foscolo critico (nel bel volume laterziano: *Romanticismo italiano*,

Bari, 1953), che già conteneva, accanto a molte restrizioni, ampi riconoscimenti della validità dei saggi foscoliani, si sente ora in obbligo di postillare, in nota, a più riprese: « Ora darei un maggior rilievo al *Discorso*, nel quale si trovano alcune tra le cose più fini e suggestive del Foscolo critico... » (p. 143, nota 65); « Quanto alle affermazioni tutte di questo passo, esse mi sembrano ora troppo sommarie e tali da non rendere piena giustizia alla critica foscoliana » (p. 145, nota 71). Non si citano qui che queste due dichiarazioni autorevoli, perchè tutti conoscono, per altro verso, l'assidua illustrazione che Giuseppe De Robertis conduce innanzi da anni per mostrare il valore singolare della critica foscoliana e tutti assistono al sempre crescente interesse degli studiosi giovani nei riguardi di questo particolare aspetto dell'attività del poeta delle *Grazie*. A rendere maturi i tempi per un riesame completo del Foscolo critico (fuori d'ogni entusiasmo antistorico, ma nella linea piuttosto d'una ricostruzione precisa delle sopravvivenze istituzionali d'un « Settecento » duro a morire e quindi delle insorgenze di una disposizione di lettura e di un gusto, e sovente anche di una vera e propria istanza storiografica, del tutto nuovi e originali), contribuisce grandemente in questo momento la edizione critica dei *Saggi e discorsi critici* (1821-1826), a cura di Cesare Foligno (Firenze, Le Monnier, 1953, pp. LXXIII-612, volume X dell'Edizione Nazionale). Son qui finalmente editi nella loro veste originale e definitiva i *Saggi sul Petrarca*, testo inglese e traduzione di Camillo Ugoni (*Essays on Petrarch: An Essay on the Love of Petrarch; An Essay on the Poetry of Petrarch; An Essay on the Character of Petrarch; A Parallel Between Dante and Petrarch*), con l'aggiunta del *Primo getto dell'articolo sul Petrarca*; gli *Scritti sul Boccaccio* (*Discorso storico sul testo del Decameron*, dedica e testo; *Boccaccio*), il primo nel testo originale italiano e il secondo nell'unica redazione inglese conservataci, senza traduzione alcuna; *Scritti minori* (*Frederik the Second and Pietro delle Vigne*; *Guido Cavalcanti*; *Michel Angelo*; *Poems of Michel Angelo Buonarroti*; *The Lyric Poetry of Tasso*; *Della Gerusalemme Liberata tradotta in versi inglesi*; *On Hamlet*), tutti pubblicati nel testo inglese (meno uno: *Della Gerusalemme Liberata* ecc., edito nella veste italiana

quale risulta dall'apografo corretto dal Foscolo) e seguiti dalle traduzioni dell'edizione fiorentina dell'800 (salvo che per *Poems of Michel Angelo* e per *On Hamlet*, per i quali è invece offerta, rispettivamente, la traduzione di Eugenia Levi e quella di Vittorio Cian). Va resa lode a Cesare Foligno per l'attenzione posta nell'illustrare, nella sua ampia e informatissima introduzione, le vicende interne di elaborazione e quelle esterne di editoria di ciascuno dei saggi qui raccolti. Foligno trae utile profitto, oggi, dalle pazienti ricerche compiute per anni e anni in Inghilterra; e certo nessuno meglio di lui poteva darci un'opera così esaurientemente e minutamente esplanata. L'indice finale dei nomi può permettere quei rapidi riscontri e collegamenti interni, tra saggio e saggio, che sovente riescono stimolanti e chiarificatori. Con questo volume, a cui speriamo segua prestissimo (sempre a cura del Foligno) l'altro di *Saggi di letteratura italiana*, il lettore ha già a sua disposizione un considerevole gruppo di pagine critiche d'eccezionale interesse, sulla scorta delle quali potrà essere iniziato quel processo di revisione del Foscolo critico a cui alludevo più sopra. Un processo di revisione che dovrebbe essere condotto, a mio avviso, in due direzioni, per quanto riguarda la definizione dei limiti e delle incidenze storiche relativi alla critica foscoliana: una, cioè, rivolta a identificare sul serio i rapporti del pensiero del Foscolo con le poetiche e la critica in atto dei settecentisti (rapporti sino ad oggi più asseriti che fatti toccare con mano: onde l'impossibilità di misurare l'ampiezza dello scarto ovvero il margine d'invenzione personale), e una rivolta a studiare l'influenza che può avere esercitato sul Foscolo l'ambiente culturale e letterario inglese (chi scriverà questo interessante capitolo per mostrarci, nel tessuto di questi saggi, la eventuale confluenza di uno spirito ancora per molti aspetti legato al Settecento italiano e di uno spirito già in parte apparentato con la saggistica inglese?). Ma un processo di revisione non potrà ovviamente fermarsi a questa esigenza d'ordine generale, ma dovrà anche misurare poi le virtù individuali d'ogni saggio, proprio sul fondamento dei « risultati » ottenuti, confrontandoli, rispetto al tema, coi risultati della critica settecentesca e con quelli della critica romantica. Si vedrà allora la vera forza, soprattutto, delle pagine petrarchesche (or ora rivendicata anche da

Sapegno), di quelle boccaccesche (di cui si sono accorti persino i linguisti quando si sono accinti a studiare il complesso « stile » del Boccaccio, i suoi rapporti con la mediovalità latina e la sua particolare natura) e di quelle, infine, tassiane (dove son spunti, per l'interpretazione « lirica » del Tasso, che i critici successivi hanno troppo a lungo trascurato). Che la critica foscoliana si collochi tra quella settecentesca e quella romantica è per lo meno ovvio asserirlo, nè in definitiva significa ancora nulla se non si decide a fissare i modi particolari di questa inserzione e le virtù personali di assorbimento e di traduzione in termini nuovi degli schemi precedenti, oltre che l'energia d'un atto critico (le sue imprevedibili risorse!), che sovente balena in intuizioni le quali guardano tanto addentro al fatto poetico da postulare dati di lettura e prospettive storiografiche niente affatto esauriti o fiaccamente raccolti dalla critica successiva, se non addirittura ignorati.

L'edizione di tutte le opere di De Sanctis da parte dell'editore Laterza di Bari, sotto la direzione di Luigi Russo, prosegue a ritmo veloce e supera, per la tempestività delle pubblicazioni e per la qualità eccellente dei testi, ogni più ottimistica aspettativa. Nel giro di due mesi sono infatti apparsi i tre volumi dei *Saggi critici* con prefazione e note di commento di Russo (*Saggi critici*, Bari, Laterza, 1953, vol. 3), i quali si affiancano agli altri tre volumi dei *Saggi critici* usciti l'anno scorso nella collezione « Classici italiani » in edizione critica (cioè con la sola « nota » filologica e senza studio introduttivo e chiose esplicative). E subito appresso hanno veduto la luce i tre volumi nuovi della *Letteratura italiana nel secolo XIX*, a cura di Luigi Blasucci (vol. I, *A. Manzoni*), Franco Catalano (vol. II, *La scuola liberale e la scuola democratica*) e Walter Binni (vol. III, *G. Leopardi*). Questi ultimi tomi fanno parte dell'edizione critica e ad essi seguiranno le corrispondenti ristampe corredate di prefazioni critiche, oltre che di note delucidative. Come già è accaduto a Russo, anche Blasucci, Catalano e Binni, risalendo alle stampe originali e ai manoscritti, sono stati in grado di apportare molti e decisivi miglioramenti al testo desanctisiano. Le note di questi tre studiosi, collocate in fondo ai volumi, testimoniano l'attenzione posta nella revisione testuale e documentano largamente la benefica opera di restauro da essi compiuta.

Nel volume di Blasucci (*A. Manzoni*) sono accolti i quattro saggi manzoniani, pubblicati da De Sanctis sulla « Nuova Antologia » degli anni 1872-73, nei quali apparve rielaborato e compendiato il corso di lezioni tenute a Napoli nell'anno accademico 1871-72; e inoltre vi figura una larga riproduzione di appunti di quelle stesse lezioni, ricavate dai giornali napoletani dell'epoca: *Unità Nazionale*, *Libertà*, *Pungolo* ed *Era Novella* (anno 1872). In un'appendice, Blasucci ha poi riunito un sunto della conferenza su Don Abbondio, tenuta a Firenze nel Circolo filologico il 25 novembre 1873, pubblicato, la prima volta, sulla *Nazione* di Firenze del 3 dicembre 1873, e appunti sulla *Morale Cattolica* e i *Promessi Sposi*, sulla *Forma dei Promessi Sposi* e di nuovo su *Don Abbondio*, apparsi nell'*Era Novella* e riprodotti da Giovanni Gentile nella sua raccolta di studi desanctisiani sul Manzoni (Bari, Laterza, 1922). Nel volume di Franco Catalano sono riunite le lezioni sulla *Scuola liberale*, tenute a Napoli nell'anno accademico 1872-73, e quelle sulla *Scuola democratica*, tenute nell'anno 1873-1874. Rivedono qui la luce, perciò, i saggi su Tommaso Grossi, sulla letteratura a Napoli, su Pietro Paolo Parzanese, Nicola Sole, Niccolò Tommaseo, Cesare Cantù, Antonio Rosmini, Vincenzo Gioberti, Cesare Balbo, Massimo d'Azeglio e sulla scuola lombardo-piemontese, per la scuola liberale; e quindi i saggi su Mazzini, Gabriele Rossetti, Piero Colletta, Giovanni Berchet e Giambattista Nicolini, per la scuola democratica. Nel volume di Binni, infine, è ripubblicato il saggio incompiuto sul Leopardi che deriva dalle lezioni napoletane dell'anno accademico 1875-76, tenute come prosecuzione dei corsi sul Manzoni e la scuola democratica (1871-74). Tali lezioni furono riprodotte, in forma rielaborata e compendiata, sui quotidiani *Roma* di Napoli e *Diritto* di Roma, fra il 24 gennaio 1876 e il 24 settembre dello stesso anno. In seguito il lavoro fu proseguito in diciannove articoli apparsi sugli stessi giornali, negli anni 1877-78. Il De Sanctis riprese e rielaborò poi tutta la materia nel 1883, l'anno della sua morte, lasciando questa stesura definitiva in un manoscritto solo in piccola parte autografo ma ovunque riveduto e corretto di suo pugno. I capitoli di questo manoscritto costituiscono i primi trentadue capitoli del saggio su Leopardi

secondo la presente edizione di Binni, a cui seguono ora altri sei capitoli forniti da due articoli apparsi nella «Nuova Antologia» del 1879 e del 1881 e da alcuni manoscritti posseduti dalla Biblioteca provinciale di Avellino. In appendice Binni ha riprodotto la lezione introduttiva al corso del 1876, già ricavata dal giornale *Roma* da Benedetto Croce, e la lezione sulla *Vita solitaria* pubblicata da Francesco Torraca che l'aveva personalmente raccolta durante il corso del 1876; oltre a due brevi scritti (*Silvia* e *A Recanati*) ricavati dai manoscritti di Avellino e ad alcune pagine di appunti raccolti da Teodoro Frizzoni dalle lezioni zurighesi, oggi posseduti dalla Nazionale di Napoli e già editi dal Cortese. Tanto Blasucci, quanto Catalano e Binni, hanno largamente dimostrato, come s'è detto, le molte incertezze e spesso i veri e propri errori degli editori precedenti.

Ai curatori attuali va riconosciuto quindi il merito d'aver ripulito con cura il testo desanctisiano riducendolo alla sua più fedele e corretta lezione. Non basta. Proprio in questi giorni è anche apparso il volume di De Sanctis su Leopardi, sempre a cura di Binni, nella seconda edizione che reca studio introduttivo e note illustrative. La prefazione di Binni è una lucida messa a punto del valore intrinseco di questo saggio e di quanto esso abbia fruttato nella critica italiana che lo ha seguito. Son qui bene posti in luce anche i limiti storici e i difetti di queste pagine desanctisiane, ma soprattutto ne è indicata la forza tuttora attiva, la sua «stimolante ricchezza di problemi». Le annotazioni a piè di pagina sono assai ricche e informate. Binni si muove anche qui a suo agio e con sicura competenza.

LANFRANCO CARETTI

L'INDICATORE LIBRARIO

«Inchiesta segreta»

Inchiesta segreta di G. B. Angioletti (Cassini, 1953) è titolo adatto a definire un libro che di una lunga esperienza di viaggi, di uomini e paesi, raccoglie al di là dei puri dati informativi le interpretazioni più elaborate e fini riservate a pochi, all'interesse di chi non si accontenta di statistiche. *Inchiesta segreta* si fonda su elementi concreti; si indovina una ricerca scrupolosa che ha destinato ad altra sede le cifre esatte; i giudizi più personali, gli appunti su impressioni poetiche immediate e vive, le pagine nate dal ripensamento rappresentano il risultato ultimo, il meglio di una indagine.

Il volume è diviso in più parti dedicate all'Italia, alla Francia, alla Svizzera, all'Inghilterra, alla Scandinavia. L'ultima, intitolata «Quaderno», è la più varia e riprende spesso con coerenza di tono i molti pezzi autenticamente poetici, puri idilli, sparsi nella vera e propria inchiesta. Vi si esercita anche la tendenza alla moralità applicata al costume e ai fatti letterari che ha trovato sempre in Angioletti uno scrittore attento ed estremamente sensibile.

L'esame di una civiltà nella sua crisi, nei suoi pericoli, è condotto con amarezza e in-

sieme con affetto per quanto di vitale sopravvive, con la fedeltà spesso insidiata e delusa a un mondo cortese, generoso e limpido che resiste ancora ai tempi grigi. Temi tristi, verità ironizzate o crudeli, felicità improvvise offerte dal paesaggio o dagli uomini innocenti sono espressi in una prosa giovane. Veramente questo stile scorre come un fluido lieto addolcendo in leggerezza ogni momento aspro o sconsolato, dando unità a un libro ricco di motivi diversi. Si tratta di un diario o meglio, per escludere quanto di immediato e fuggevole è legato a questa definizione, di un tentativo di ordinare, interpretandolo, un periodo di vita collegando un autoritratto necessario e preciso a un insieme di vicende esterne. Per ogni argomento vi sono luoghi comuni da demolire, assurdità da dissipare. Il punto di vista di Angioletti è definito dal titolo di un altro suo libro: è quello di «Un europeo d'Italia».

E' un modo di vedere che conservando affetto ai particolari più minuti e toccanti vi aggiunge una larghezza di giudizio estremamente libera. Un esempio di questa duplice comprensione è dato dalle pagine su Milano, nella malinconia per una trasformazione che ha distrutto gli aspetti più cari e suggestivi della città e l'augurio per un suo

migliore destino, vittorioso finalmente su un campanilismo gretto. Significativo, sempre a questo proposito, il capitolo « Incontri nel Sud ». L'europeismo di Angioletti ha modo di affermarsi a contatto di paesi stranieri. Ma soltanto in poche pagine è dichiarato con argomenti espliciti. Questa Francia è rievocata soprattutto da fresche immagini di paesaggio e di stagioni e da ritratti vivaci e cordiali. Naturalmente si aggiungono a completare il quadro osservazioni, proposte, ironie sulle mode. Ma soprattutto rimangono le immagini della primavera a Parigi che commuove a risentirla, così nuova e familiare a un tempo, a riconoscere il suo cielo sul ricordo di una lettura di Proust. Restano le impressioni della campagna abbandonata, della festa borghese. La migliore conclusione a tutto questo è data dalla favola felice « Un matrimonio », più che dal brano successivo « Un inizio ». Avrei preferito che fosse stato invertito l'ordine dei due pezzi per terminare questa parte sulla Francia con un episodio di poetica speranza.

La Svizzera è un paese talmente familiare ad Angioletti, un elemento così vivo e assorbito della sua cultura e del suo sentimento, da risultare in una inchiesta segreta una fonte di memorie delicate e di variazioni fantasiose. Tra vari momenti, tutti perfetti, vorrei citare interamente « Gli astemi ». Il luogo è una trattoria antialcolica di Ginevra. « ... L'ambiente ci mortificava. Immobili in piedi accanto alle tavole stavano le cameriere vestite di bianco, come se aspettassero non clienti affamati, ma pazienti da mettere a letto. Guardavano l'aria senza mai sorridere, forse temendo che anche una minima luce degli occhi contenesse qualche stilla di spiritoso umore. Alla cassa una signora anziana ci fissava attraverso gli occhiali, e quando la nostra voce si alzava un poco su quel lago di silenzio, le sue labbra intransigenti si contraevano in una piega di disapprovazione. Tre o quattro passerì grassi e allegri vennero a saltellare prima fra i nostri piedi, poi sulla tavola, infine, si spinsero a beccarci le dita che con inutile cautela sporgevamo verso di loro. Quella familiarità ci divertiva, ridemmo e commentammo ad alta voce l'affabile coraggio dei passerì di quella città, poi ci guardammo attorno per trovare consensi. Ma le due vecchie signore sempre assaporavano assorto i loro biscotti inzuppati nel latte, le cameriere sempre guardavano l'aria, e la cassiera tossì leggermente, inarcando le sopracciglia. Tacemmo...

... Soltanto i passerì, creature inferiori, potevano mostrarsi irrequieti e cordiali. Li invidiammo, e ce ne andammo in cerca di una trattoria con vino. C'era; e allora la città ci parve splendida sotto il sole, ci sentimmo in armonia con un mondo tanto più compassionevole e indulgente degli uomini austeri ».

Carattere un po' diverso ha la parte sull'Inghilterra. Si tratta di un paese meno conosciuto e l'esperimento politico laburista del dopo-guerra acuisce la curiosità dello scrittore. Di qui il tono di vera e propria inchiesta, frequenza di impressioni, di cronaca, di note di costume, di scherzi. Il capitolo su « L'arte e le idee », ricco di ritratti e di interpretazioni acute, si fonda su una documentazione rigorosa. La Scandinavia è l'ultimo dei paesi visitati e suggerisce una piacevole rievocazione di incontri, di città e di paesaggi. Nel « Quaderno » sono raccolte pagine molto varie: mesi, stagioni, animali, tipi curiosi, pretesti culturali sono fra i molti argomenti svolti sempre in breve con grande precisione e frequentemente con arguzia. Favolette e raccontini, commenti a citazioni, moralità tentano l'estro dello scrittore che con semplici ritagli costruisce ad esempio un suo originale bestiario o un piccolo ma denso zibaldone. Molti i pezzi caratterizzati da un gradevole equilibrio fra liricità e umorismo come « Fotografia ». L'ironia di Angioletti ha modo di manifestarsi nei « Divertimenti » delineando le figure del narratore, del poeta e del critico con risultati spassosi.

Il libro appartiene a un genere che in Italia è poco coltivato, in questa continua, esagerata richiesta del romanzo. Si tratta di una lettura interessantissima che esige un gusto fine ed esercitato. L'interpretazione del nostro tempo è condotta con penetrazione e i momenti poetici sono di una freschezza rara. Freschezza è parola adatta a definire, in parte, questa prosa, la verde prosa di Angioletti.

GIULIO CATTANEO

« A mio padre, d'estate »

Publicando questa raccolta di versi (*A mio padre, d'estate*, Milano, Schwarz, 1953) Giacinto Spagnoletti si trova a dover affrontare due pericoli: uno di carattere pratico, e uno che giunge a toccare nell'intimo la qualità della sua poesia. Del primo non

metterebbe conto parlare, poichè dipende da una situazione di costume: molto spesso guardiamo con apprensione o fastidio a qualcosa che non corrisponde a una nostra predisposta immagine, e Spagnoletti, per quanto abbia già pubblicato sparse poesie e un romanzo, è piuttosto noto come critico, come autore di antologie e articoli sulla poesia del Novecento, e solo col presente volume si presenta in precisa veste di poeta. Il secondo invece consiste principalmente in questo: dimostrandosi egli legato a quella poesia che si sente oggi definire sbrigativamente « del passato », difficilmente sfugirà al rimprovero di essere rimasto sordo alle varie preoccupazioni delineatesi nel dopoguerra e in nome delle quali s'è voluto archiviare il cosiddetto ermetismo. Dirà certamente qualcuno: Sereni, Parronchi, e va bene, sono nel loro tempo; ma Spagnoletti, più giovane, perchè s'è rassegnato così docilmente a una posizione d'epigone?

Un discorso così impostato rischia di coinvolgere tutta la poesia del Novecento e di ridurre Spagnoletti a pretesto, a caso tipico. Restando nei limiti, c'è da osservare che veramente nei suoi versi è possibile rintracciare la linea di una particolare formazione culturale: Spagnoletti, e principalmente per questo ci può apparire contemporaneo a Sereni e Parronchi, compone dei versi che sullo sfondo dell'esperienza ungarettiana elaborano una disposizione alla poesia fondamentalmente crepuscolare, e quindi, come i due poeti citati e come Luzi, nel quadro insomma della generazione dei « postmontaliani », prova il bisogno di tornare alle fonti, si rifà ad uso privato la storia della poesia italiana del Novecento, riprende i testi dell'ultimo romanticismo, da Rimbaud e Mallarmé, e su quanto agli occhi nostri hanno rappresentato Ungaretti e Montale tenta la soluzione personale. Si può risentire, in lui, perfino qualcosa di Corazzini (in *Fedeltà*):

*Io sono stanco di stare al mondo
e di guardare dalle soglie delle case
il cielo
popolato di croci e d'uccelli marini.*

E ciò è interessante perchè sarebbe un'illusione quella di chi volesse studiare la poesia nostra dal '20 a oggi senza avvertire l'importanza dei crepuscolari veri e propri. Poi, con qualche analogia con un Parronchi,

ecco altre tracce di letture. Montale (in *Rendiconto di un passaggio di stagione*):

*Fu a sera: dai vetri si levava
un disegno di freddo, con la nebbia
degli ulivi salivano i discorsi
della febbre, degli anni e delle piogge.
Quasi attonita, là, mia sorella
accompagnava a cerchi vaporosi
la farfalla serale che consola
il cuore delle lampade.*

Luzi:

*Richiami mesti giungono dal bosco
dove fanciulle in corsa hanno già spento
l'estate; muti i fiumi; si rincorrono
cani per la campagna senza vento.*

C'è anche la carissima specialmente a Luzi parola *vento*, e in Spagnoletti ricorre altre volte. Come, a proposito del citato riferimento montaliano, un aggettivo che appare poco dopo, « rugginoso » (« *E riprese il suo pianto rugginoso - La puleggia del pozzo* »), conferma da vicino il ricordo dei *Vecchi versi*, a differenza questa volta di Parronchi, il quale le sue letture montaliane difficilmente le lascia giungere così crude all'atto dell'espressione.

Se dunque Spagnoletti partecipa di tutto un caratteristico modo di porsi di fronte alla poesia, e si potrebbero citare esempi di assai varia ricerca, la sua nota personale la possiamo indicare in primo luogo in una originalità della materia, e in secondo luogo nell'estrema eccitabilità di affetti con cui egli accetta la vita. Motivo sentimentale dominante, come avverte il titolo, è l'affetto pel padre; metafora di questo affetto è il mare. Sul mare vanno le navi, e queste navi sono i segni di un colloquio che la morte, lungi dall'interrompere, ha arricchito. Dice nel *Frammento di un'elegia a mio padre*:

*Ma il tuo silenzio sale
naturale dalle onde, un veliero
corre laggiù dolcemente nella fortuna
e pare la finissima sostanza
del nostro amore...*

Dice nella prima della raccolta che dà il titolo al volume:

*Navi devote alla tua storia, ed alla
mia meraviglia, rompono le porte
dei sogni, avanzano entusiaste.*

E sono questi gli accenti suoi più sinceri. Qui la « lingua poetica » che egli ha tratto da un vagheggiante studio della poesia novecentesca diviene davvero fatto personale, adesione a una caratteristica di sentimento. Altre volte, si deve riconoscere, questo studio opera dall'esterno e produce una parola generica, che rimane staccata, fatto a sè, convenzione; se fosse lecita una metafora calcistica si potrebbe dire che Spagnoletti svolge un buon gioco a metà campo e non conclude col tiro in porta. Ma quando pone avanti, subito, l'ingenuità dei suoi affetti, allora sentiamo che tocca il suo equilibrio, persuade, e c'induce ad osservare come il volume risulti ben concluso così tra il *Frammento di un'elegia a mio padre* e *Colloquio a tre*, poesia, quest'ultima, forse la più ricca della raccolta, mossa in un efficace rapporto di tempi fra i due poli affettuosi del padre e del figlio.

Di fronte a questa sincerità, a questo offrirsi col cuore agli scontri della vita, ci accorgiamo che Spagnoletti ha le sue buone ragioni, impegna con la massima serietà tutto se stesso, e che quindi fare della sua poesia un caso di poetica finisce per essere ingiusto. Più che un caso di poetica, appunto perchè sa giungere alla sua nota personale, può costituire un caso da esaminare a sè, il caso di un'affettuosa eloquenza che dallo studio di un particolare atteggiamento verso la poesia viene aiutata a superare il piano delle dichiarazioni private.

SERGIO ANTONIELLI

«La musica a Genova» di Remo Giazotto

Per la leggenda, che spesso è realtà, dei nazionalismi o campanilismi artistici, quello che nella musicale Europa è la a-musicale Inghilterra, nella musicalissima Italia era Genova, antimusicale o per lo meno indifferente alla musica, rifulgendovi solitario e strano l'astro di Nicolò Paganini... Lo era, si è detto: prima del pazientissimo studio e della imponente documentazione fornita da Remo Giazotto in questa sua Musica a Genova, faticoso e orgoglioso parto di riabilitazione.

Tremino ora quelle altre città italiane che, fulgide da tempo nella storia dei fatti e dei costumi musicali, con tranquillo pre-

stigio li sbandieravano da certe loro cospicue bibliografie, dai panorami più o meno esaurienti agli opuscoli o ai repertori, e dalle pubblicazioni propriamente storico-musicali a quelle pertinenti alla storia letteraria o anche dell'arte figurativa o specie del costume! E si diano magari di nuovo da fare mobilitando, dopo la polvere degli studi ottocenteschi, gli studiosi della nuova generazione, nuovi illuminati dell'intuizione storica, fondati e corredati del metodo, per scovare nuovissimi argomenti di prestigio o di primato, e per ristabilire quindi le giuste prospettive delle civiche glorie musicali. Chè, effettivamente, ora Genova cammina al passo, se non incombe.

Questo tono di sgomento può infatti essere suggerito e dal risultato magnificamente sconcertante di questo libro di Giazotto, e dal tono stesso della esposizione, dalla pagina ai capitoli ed alla cornice del libro. Ciò si annuncia a squillo deciso dalla prefazione; si trama e fila e rinsalda di argomento in argomento, di documento in documento prodotto con amorosa e intelligente cavillosità; si accende da vere e proprie scoperte, o si riaccende da temi prevedibili e previsti ma inediti in questo presente arricchimento di particolari. E sembra perciò di dover sottolineare quanto già altri ha elogiato in questo libro: la paziente e non umile funzione, difficile e importantissima, di raccogliere i fatti della storia, di verificarne l'attendibilità e le origini e le conseguenze. Ma sembra pur bene aggiungere che tutta questa congerie di materiale storico non si allinea inerte e pesante, ma si riscalda e respira della partecipazione vivissima dello scopritore stesso. Il quale talora può contentarsi del suo compito di informatore, preziosissimo e fortunato, lasciando ad altri ulteriori fortune e compiti di conclusioni; ma talora anche — in speciali argomenti e quando i rapporti logici delle fonti lo autorizzano — può delineare già da sè una conclusione, un dato d'apporto positivo. Cosicché appare pienamente giustificato e consapevole l'orgoglio stesso alla fine del libro, e nelle sue righe conclusive: « Ogni notizia ha avuto la sua documentazione scrupolosa e mi auguro che abbia anche avuto una giusta messa a fuoco. Gli sterili e polverosi incartamenti archiviali hanno dato vita a coloritissimi capitoli della vita musicale, pubblica e privata, dei genovesi tra gli anni della fioritura trobadorica e quelli del rinnovamento roman-

tico. Ho cercato, nei limiti del consentimento, di dimostrare la continuità storica di un costume musicale genovese dall'evo di mezzo a Nicolò Paganini. E credo di aver provato, documenti alla mano, l'importanza del passato musicale della nostra città. Confesso che sono fiero di aver potuto compiere quest'opera che dovrà servire anzitutto a cancellare un giudizio errato che coinvolge tutta la storia musicale di Genova e ad affermarne uno nuovo consapevolmente compreso della importanza che la musica ebbe per i genovesi come elemento d'arte e di ricreazione nelle classi elevate e colte, nelle medie e nelle più umili ».

Avendo già dato un contributo alla propria città, nel 1941 e cioè in tempo e difficoltà di guerra, con *Il melodramma a Genova* nei secoli XVII e XVIII, venne naturale e tanto più impegnativo all'autore e ricercatore ampliare il proprio orizzonte, cavare quei margini dello spazio storico forse meno visti nella comune storia musicale, ma certo più utili nelle possibili scoperte e più fertili ad altri raffronti comuni. La musica a Genova costò a Remo Giazotto otto anni di ricerche, dirette o commissionate a specialisti, in trentadue archivi statali, comunali, ecclesiastici e privati d'Italia, in quarantadue biblioteche nazionali e straniere. In un campo che, per la musica, appariva stranamente vergine, si trattava di immergersi di petto nell'intrico delle fonti, anche le più diverse da ogni interesse musicale: ma in quelle intuire un probabile filo di indagine, di riferimento. Lavoro per deduzione e per induzione. Impossibile è qui, come si vorrebbe, segnalare i vari argomenti che via via emergono all'interesse, così come allo stato attuale degli studi musicologici. Particolarmente prezioso appare il primo capitolo, che sonda lo stato della poesia e della musica nella Genova del

Medioevo; e, in questo capitolo, quanto riguarda i poeti provenzali e volgari, o certe musiche trobadoriche genovesi nella generale irreperibilità delle musiche dei trovatori italiani; o quelle forme nate al principio del Duecento, dette « cantegore »: « un corrispondente ligure della lauda umbra anticipato di tre o quattro decine d'anni »; o ancora la tesi, condotta con mano ferma nella vexata questio, della origine ligure dello strambotto, comunemente ascritto alla poesia del Trecento toscano, e da Giazotto legato nelle origini dugentesche alla storia poetico-letteraria della Liguria. Nell'indagine sulla teoria e sull'insegnamento della musica, si segnalano i risultati intorno alla figura del teorico e trattatista Jacopo de Cairo (Montenotte), nome finora oscuro ma che di qui sembra pretendere ad una giusta notorietà, simile a quella del suo maestro Marchetto da Padova. O ancora, più che l'appetitoso illuminazione e produzione di documenti sulla morte di Alessandro Stradella, assassinato a Genova nel 1682 come coronamento di certe sue alquanto losche imprese, si vogliono segnalare le pagine dedicate a Gaspara Stampa, identificata a Genova come « la vinitiana trista », intorno al 1548 e attorno al principe Giustiniani e allo storico Bonfadio, e soprattutto accertata da Giazotto come musicista (e non solo virtuosa di musica e di canto, come altri già avanzarono): in quanto preparata nei mezzi tecnici dell'arte del comporre da un maestro non oscuro, e degna di trovarsi elaborato in polifonia, da parte di un altro musicista non oscuro, un suo madrigale da lei non solo formulato nei patetici versi, ma da lei stessa musicalmente intonato, seppure in stile monodico.

ANGIOLA MARIA BONISCONTI.

LIBRI RICEVUTI

Giosuè Carducci: *Epistolario XV*, Zanichelli.

[Zanichelli ci ha offerto in lettura il quindicesimo volume dell'epistolario di Giosuè Carducci, che raccoglie la corrispondenza da lui tenuta tra il 1884 e il 1886. A parte l'importanza critica e storica della pubblicazione (con la possibilità che offre allo studioso di costituire un vivo collegamento con le varie fasi dell'opera poetica del Carducci), non c'è oggi chi non sia convinto del diletto, grandissimo che offre la lettura di questo epistolario. Rivela infatti la grande personalità del Carducci, i suoi umori di uomo vivissimo e le sue straordinarie qualità di scrittore.

Zanichelli ha anche preso l'iniziativa di ripubblicare le poesie complete di Gabriele D'Annunzio, con un commento affidato a Enzo Palmieri. Ecco intanto il primo volume: comprende le poesie giovanili: «Primo vere», «Canto novo», «Intermezzo». Costa 2.000 lire].

Romanzi picareschi, Sansoni.

I romanzi picareschi costituiscono un passaggio obbligato per chi voglia intendere appieno la particolare natura della narrativa spagnola e accostarsi al «Don Chisciotte» con gli elementi necessari al «quadro». Bene dunque ha fatto l'editore Sansoni a pubblicare un volume, a cura di Fernando Capecechi, nel quale sono compresi alcuni dei fondamentali romanzi sul picaresco: oltre al famoso «Lazzarino del Tormes», «La vita del paltoniere Guzman de Alfarache» di Mateo Alemàn, «Rinconete e Cortadillo» di Cervantes e la «Storia della vita del paltoniere chiamato don Paolo, modello dei vagabondi e specchio dei furfanti» di Francisco de Quevedo].

R. Simoni: *Le fantasie del nobile uomo Vidal*, Sansoni.

[La scomparsa di Renato Simoni è lutto ancor recente. Ora, l'Editore Sansoni di Firenze pubblica, in elegante edizione, *Le fantasie del nobile uomo Vidal*, raccolte da Eligio Possenti, dalle note che dal 1917 al 1922 il Simoni redasse col noto pseudonimo riferito nel titolo per l'«Illustrazione Italiana». Teatro, costume, politica, letteratura: un caleidoscopio di immagini e di riflessioni].

C. Pavese: *Notte di festa*, Einaudi.

[L'Editore Einaudi va di volta in volta pubblicando diversi inediti di Cesare Pavese. Si tratta non di appunti o di taccuini, ma di lavori compiuti, che erano rimasti nel cassetto dello scrittore per quello scrupolo e incontentabilità ben noti di Pavese.

Esce ora *Notte di festa*, una serie di racconti scritti nel 1936, quando Pavese ritornò a Torino, dopo un periodo di confino politico cui l'aveva condannato il regime fascista.

Sono in tutto dieci racconti, otto dei quali totalmente inediti, mentre due di essi («Viaggio di nozze» e «L'intruso») furono pubblicati su riviste dopo la morte dell'autore. Il volume fa parte della collezione «I coralli».

S. D'Arzo: *Casa d'altri*, Sansoni.

[Ezio Comparoni, noto sotto lo pseudonimo di Silvio D'Arzo, è uno scrittore immaturamente scomparso, a trentadue anni, nella sua Reggio Emilia, ove passò, isolato da ogni scuola o corrente letteraria, tutta la sua breve vita. Aveva esordito quindicenne, con un volumetto dal titolo *Maschere, racconti di paese e di città*, pubblicato presso Carabba. Nel 1942, Vallecchi pubblicò *All'insegna del buon corsiero*, un racconto lungo che il D'Arzo aveva scritto quattro anni prima. Esce ora, nelle belle edizioni di «Paragone», *Casa d'altri*, già apparso nella rivista «Botteghe Oscure»; certamente il frutto più maturo di quest'ingegno solitario e scontroso, vivamente moderno].

Mario Fubini: *Romanticismo italiano*, Laterza.

[Nel campo della critica, una segnalazione spetta anzitutto ai saggi sul *Romanticismo italiano* di Mario Fubini, editi da Laterza, nella Biblioteca di Cultura Moderna. L'insigne critico e storico ha raccolto in questo volume pagine sue fondamentali su uno dei periodi ancora oggi fra i più discussi della nostra letteratura. Particolarmente importanti i capitoli sulla polemica romantica (nati dalla celebre raccolta del Bellorini) e lo studio su Berchet critico].

Bertrand Russel: *Saggi scettici*, Laterza - L. 1.200.

[Bertrand Russel è nome che non ha bisogno di presentazione neppure in Italia: presso Laterza, nella collana «Libri del tempo», sono raccolti i suoi *Saggi scettici*, scritti dal vecchio filosofo inglese tra le due guerre. Sono tra i migliori contributi dell'acutissimo ingegno, della pungente ironia di un saggio che vive tra noi].

N. Padellaro: *Maritain: la filosofia contro le filosofie*, La Scuola - L. 400.

[Così si intitola un saggio di Nazareno Padellaro, uscito presso «La scuola» di Brescia. E' questa una seconda edizione del saggio, che, al suo primo apparire, era firmato con uno pseudonimo. E lo ebbe, fin da allora, a lodare (pur rinnovando il suo atteggiamento di rifiuto delle teorie del Maritain), Benedetto Croce].

E. Quinet: *Sulla rivoluzione*, Einaudi - L. 4.500.

[Nella collana dedicata agli scrittori di storia e diretta da Federico Chabod, Einaudi pubblica il grosso saggio di Edgar Quinet sulla «Rivoluzione». I due volumi sono stati tradotti e curati da Alessandro Galante Garrone. L'opera fu scritta dal Quinet in esilio per protesta contro il Secondo

Impero, protesta implicita nel ricordare le fasi e le idee che guidarono quella tappa fondamentale della storia degli uomini che fu la rivoluzione francese].

F. Braudel: *Civiltà e imperi del Mediterraneo*, Einaudi - L. 9.500.

[Einaudi presenta anche la traduzione di un'opera storica di grande rilievo: *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, di Fernand Braudel. La traduzione è di Carlo Pischedda. Trattasi di una splendida edizione rilegata in due volumi, di complessive milleseicento pagine, ricchissime di illustrazioni. Il volume uscì in Francia tre anni fa e fu accolto come un vero avvenimento nel campo della storiografia].

Raffaele Pettazzoni: *Miti e leggende* - III vol., Utet - L. 4.600.

[Presso la Utet, nella serie degli importanti volumi dedicati da uno studioso come Raffaele Pettazzoni ai « Miti e leggende » di ogni parte del mondo, esce il terzo studio dedicato all'America Settentrionale. Il volume, di grande formato e di circa seicento

pagine, è corredato da 22 tavole e da tre carte etnologiche a colori e a nero. E' lo studio e l'illustrazione dei miti e delle leggende degli eskimesi, dei popoli del nord America, dei californiani, dei pelle-rossa, dei messicani, eccetera].

Due libri della « Medusa Verde » di Mondadori.

[Nella « Medusa verde », Mondadori pubblica due opere narrative ai numeri di collana trecentododici e trecentotredici. Di John Steinbeck, scrittore che non ha bisogno di presentazione neppure per il nostro pubblico, *La valle lunga*, che raccoglie una serie di racconti ambientati in California e nella valle del Salinas, con quegli stessi tipi e personaggi resi famosi dal popolare scrittore americano. L'ultimo (« Che splendida Ardi ») è di estensione tale da potersi definire un romanzo breve. Costa mille lire.

Di Albert Maltz, scrittore inglese qui tradotto da Sofia Usigli, ecco *Il viaggio di Simon Mc Keever*, la storia di un operaio più che settantenne che non si lascia abbattere dalle avversità e dai dolori. Il Maltz si rivela scrittore di grande finezza e penetrazione. Il romanzo costa 900 lire].

LETTERATURA FRANCESE

Potremmo dedicare la cronaca all'esame di due libri che ci riportano a una stagione riposata, a un periodo tranquillo della letteratura francese fra le due guerre, vale a dire al nuovo Jacques de Lacretelle, *Deux coeurs simples* (ed. Gallimard) e all'ultimo romanzo di Jacques Chardonne, *Vivre à Madère* (ed. Grasset). Come si rileva facilmente, sono due immagini totalmente diverse da quelle a cui ci ha abituato la nuova letteratura del secondo dopoguerra: qui sono rispettate le regole della narrazione normale, soprattutto è rispettato un giuoco psicologico estremamente fine e sottile a cui la moda dell'americanismo ha tolto momentaneamente qualsiasi prestigio. Non so che impressione possa ricavarne un lettore nuovo, vergine, dico un lettore che non abbia esperienza diretta di quel modo d'invenzione e abbia fatto altrove il suo tirocinio. Per noi, già più anziani e che siamo stati educati in quell'atmosfera, un simile modo d'indagine psicologica ha infiniti motivi per sollecitarci e attirarci, anche se in ultima analisi avvertiamo una sorta di compiacimento eccessivo, di rallentato pericoloso. Fra i due non c'è dubbio che è proprio il più accademico, il Lacretelle, quello più sensibile alle ultime ragioni della

nuova narrativa: il Lacretelle si è dimostrato maggiormente preoccupato della verità dei fatti, della loro spontaneità e immediatezza.

Ma è inutile insistere oltre su questi episodi laterali e senza possibili conseguenze mentre conviene dare un'occhiata all'ultima produzione critica. Cominciamo col segnalare l'*Alain* di Henri Mondor, il famoso biografo di Mallarmé. Lo pubblica l'editore Gallimard ed è un bel volume di 250 pagine pieno di suggestioni preziose, basate sempre su una formidabile documentazione. Agli amici italiani di Valéry va segnalato un capitolo in modo particolare, quello sui rapporti fra il filosofo e il poeta. Per il resto Mondor si ferma su due o tre motivi centrali della vita di Alain, cercandone il senso più probabile e tentando una definizione valida. Dopo il saggio composto di Mondor, si cerchi il *Baudelaire* di Jean Prévost. Anche qui le nuove generazioni ignoreranno probabilmente il nome e l'opera del Prévost, di questo giovane brillante del gruppo della *Nouvelle Revue Française*. Prévost è morto nella guerra di liberazione e con lui la letteratura francese ha perso uno spirito brillante, uno spirito vivo che non si è completamente perduto

in lavori di rispetto e di supina obbedienza alle regole del tempo. Questo *Baudelaire* è il frutto della sua passione critica ed è stato trovato tra le sue carte: quasi completo (è opera degli anni 1943-1944) e non ha avuto la revisione dell'autore, quindi è stato ordinato da Pierre Bost. In questi anni ci è stato dato di leggere un bel saggio su Sthendal, quel bellissimo libro di moralità che è *Caractères* e oggi possiamo aggiungere questo « *essai sur l'inspiration et la création poétiques* ». Il libro è stato pubblicato nelle edizioni del Mercure de France.

Molti conosceranno invece il figlio di Mauriac, Claude Mauriac: un giovane che si avvia alla quarantina e ha già al suo attivo una notevole produzione. Il suo nome ricorre quasi quotidianamente sui giornali francesi e oltre a fare il critico letterario, trova il tempo per dedicarsi al cinematografo. Cominciò assai giovane con un volumetto su Jouhandeau (che, sia detto per la verità, lasciava sperare meglio del suo futuro), poi dopo la guerra ha pubblicato un *Cocteau*, un *Balzac*, una risposta a *Benda*, un *Malraux*, un *Breton*, delle conversazioni con Gide (molto orgogliose) e ultimamente un *Proust* nella bella collana delle edizioni du Seuil. Il libro a cui si allude adesso è *Hommes et idées d'aujourd'hui* (vale a dire, Alain, Barrès, Camus, Breton, Claudel, Du Bos, Gide, Green, Malraux, Proust, Valéry, Saint-Exupéry, ecc.) ed è appena uscito presso Albin Michel. Il tono medio di Claude Mauriac è quello di un buon informatore letterario: quindi il lettore sa che cosa potrà trovare in queste pagine, il modo di una conversazione a volte troppo diffusa, a volte estremamente sacrificata, là dove sarebbe potuta diventare viva in profondità.

Nello scaffale delle confessioni o delle suggestioni indirette va posto il *Jean Giraudoux* di Franz Toussaint (ed. Fayard) con una bella presentazione di Lalou, impostata sul motivo « Giraudoux resta vicino », un tema quindi suscettibile di infinite discussioni. Infine si tenga presente anche un volumetto di lettere di Antoine de Saint-Exupéry, *Lettres de jeunesse 1923-1931* (sempre di Gallimard).

A che punto è la nostra conoscenza di Simone Weil? Continuano ad uscire libri, saggi, articoli: in generale potremmo dire

che l'interesse per la figura e il lavoro aumenta e trova in molti lettori delle radici profonde e quindi per il momento è scartato il pericolo della moda, quel pericolo in cui molti chiudevano tutte le suggestioni e l'intero giuoco delle simpatie. Degli ultimi tempi sono il secondo volume dei *Cahiers* (pubblicato da Plon) e *La source grecque* (apparsa nella collana *Espoir* di Camus per le edizioni di Gallimard). Vale la pena di sottolineare l'importanza del secondo volume che raccoglie le pagine della Weil dedicate ai poeti e ai filosofi della Grecia. Il libro non è soltanto una offerta occasionale di situazioni marginali ma sta ad indicare una strada centrale del pensiero della scrittrice. L'articolo dedicato ad Antigone fu pubblicato durante la guerra in una rivistina di fabbrica, *Entre nous, chronique de Rosières* (16 maggio 1936) e serve a farci capire non solo l'amore della Weil per la poesia greca ma soprattutto a farci conoscere una sua ambizione, quella di rendere accessibile alla massa immagini e testi classici. Secondo la Weil, sarebbe molto più facile rendere accessibili testi antichi che non testi moderni o contemporanei. Beninteso, tale volgarizzazione non dovrebbe essere una forma di abbandono e di tradimento ma piuttosto un dato vivo d'introduzione. L'articolo dimostra appunto le sue rare possibilità in questo senso.

Sarebbe curioso avvicinare a questa breve e ricca raccolta di studi della Weil il grosso volume di Claude Roy, *Le Commerce des classiques* (ed. Gallimard) che costituisce il secondo tomo delle sue *Descriptions classiques*. Da Erodoto a Jarry, dice l'invito pubblicitario, e in realtà il volume — attraverso un lungo cammino di trecento pagine — ci porta da Erodoto ai Padri della Chiesa, dal Boccaccio a Shakespeare, da Cartesio a Napoleone, da Hölderlin a Gogol e su su fino a Vallès, Verne, Rimbaud e finalmente Colette. Niente da obiettare sulla spigliatezza e la facilità della scrittura, ma a volte il Roy sembra dimenticare i limiti degli scherzi, le possibilità delle evasioni eccitate. E' vero che, presentandoci il volume, tiene a abolire la misura di critica e a istituire la regola delle amicizie: in questo senso le sue operazioni sarebbero dettate esclusivamente dal giuoco delle simpatie. Beninteso, oltre questa linea di provocazione diretta, c'è qualcosa di ben più vivo e sicuro e Claude Roy trova il modo di confermare le sue

qualità di chiarezza e di immediatezza. Per restare nell'ambito degli umori il lettore dovrebbe cercare il secondo volume di ricordi di Francis Jourdain uscito da poco nelle edizioni Corrèa.

Il primo volume s'intitolava *Né en 76*, questo *Sans remords ni rancune*: in conclusione è un bel libro e il curioso può trovarci molte notizie eccitanti. Non direi che tutti i giudizi del critico d'arte siano accettabili, per esempio il modo di stroncare — senza rimorso, appunto — il povero Huysmans lascia assai perplessi ma anche qui siamo di fronte alla regola della simpatia e dell'umore...

E nel campo del romanzo? Se dovessimo badare alla media della produzione ci basterebbe un discorso di carattere generale, quale certi critici avveduti hanno del resto già tentato. Il romanzo francese soffre di una crisi generale di stanchezza che trova il suo punto di realizzazione nell'obbedienza esterna a certi motivi e a certi temi: inutile aggiungere quali siano questi temi, quali le occasioni di una situazione di gusto. Saremmo tentati di riportare l'attenzione su un campo più vasto e accettare le prove squallide di questi romanzieri senza nome come testimonianze, *reportages* appena camuffati. Certo è che ben poco

di questo lavoro occasionale si salverà, e alludo a una salvezza nell'ambito della testimonianza e lascio da parte la storia e la vita del romanzo.

Noto qui per scrupolo di cronista due tentativi diversi. Il libro *Les Poulpes* di Raymond Guérin (un grosso libro di 550 pagine fitte fitte) è il terzo della serie *Ebauche d'une mythologie de la Réalité* e viene dopo *l'Apprenti* e *Parmi tant d'autres jeux...* con le stesse qualità e gli stessi difetti. « *Livre de dérision. Dérision du sujet et dérision du style* »: ad ogni modo si tratta di un grosso tentativo e per arrivare a un giudizio sicuro converrà aspettare che il mostruoso affresco sia compiuto.

René de Solier è un nome nuovo, almeno penso che lo sia per la maggior parte dei lettori: per conto nostro, dopo la prima conoscenza de *La Meffraie* (uscito nel 1951), questo romanzo *Les Gardes* ci appare come un segno di vera vitalità nell'ambito delle costruzioni intellettualistiche. Naturalmente non è di qui che potrà uscire una soluzione valida ma valga almeno lo scrupolo e l'originalità a distinguere uno scrittore da tanti altri mesterianti, da tanti scrittori d'occasione e volgari.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Quando ci si accinge a parlare, sia pur brevemente, di scrittori viennesi contemporanei, la tentazione è sempre di richiamar all'orecchio il ritmo della prosa di Schnitzler o quello delle poesie di Max Mell e di Felix Braun, magari di Weinheber. Ai primi, e specialmente a Felix Braun, ci richiama l'opera di un poeta e romanziere, Siegfried Freiberg; all'ultimo, forse, a Franz Weinheber, ci rimandano, per il loro realismo un po' crudo, alcuni accenti delle liriche di Johann Gunert.

Di questi due poeti viennesi, tuttora viventi, vogliamo parlare. Il primo, Siegfried Freiberg, dirige a Vienna la biblioteca dell'Accademia delle Arti Figurative ed è autore di parecchi romanzi e volumi di poesia. In uno dei racconti recenti, intitolato *Félice*, (Bellaria Verlag, Vienna) la parte che mi sembra più riuscita è la prima, proprio per la felice corrispondenza

poetica fra l'ambiente « Biedermeier » viennese, verso la metà dell'Ottocento, e la graziosa figura di donna che vi è rappresentata. Si direbbe che il fascino di questa donna nasca dalla dolce atmosfera del « Biedermeier », da quella camera della sua casa descritta nelle prime pagine, da quel suo giardino d'inverno, intravvisto sullo sfondo, in una serata, insolitamente dolce, ai primi di dicembre, da quei mobili così minutamente osservati... Perfino la sua « piccola mano, un po' carnosa », la regolarità dei suoi tratti, l'ovale del viso, tutto è, soavemente e un poco sensualmente, « Biedermeier ».

Questo va bene, dico dal lato dell'arte; e non si può negare che una loro attrazione da tali pagine emana, specie se ci si riporta con gli occhi della nostalgia a quei tempi, a quell'atmosfera che ora immaginiamo vagamente poetica. Ma quando

interviene la morte, che è una cosa seria, la morte di Félice, successa quasi per caso, per un gesto isterico o improvvisamente e ingiustificatamente disperato della donna, allora ci pare che la fragile tela del racconto non regga più saldamente, appunto perchè viene a mancare la corrispondenza tra quel morbido ambiente «Biedermeier» e i gravi fatti narrati nelle ultime pagine.

Dallo stesso argomento del racconto si capisce come il Freiberg abbia attitudini anche per la lirica, e nella breve antologia, che raccoglie suoi componimenti poetici di «tre decenni col titolo *Sage des Herzens*, «Saga del cuore», (Neff Verlag, 1951) a noi piacciono specialmente le poesie d'amore come *Mit dir im Arm*, «A braccetto con te», *Traumbild*, «Immagine di sogno» ecc., proprio per quella musicalità della parola, che è ormai quasi una caratteristica dell'atmosfera in cui vive la poesia viennese, e che tra i suoi ultimi rappresentanti ha, non indegno della tradizione di Hofmannsthal, un Felix Braun. Meno bene invece ci sembra riuscito, nonostante alcuni accenti efficaci, il lungo «Inno a Vienna», Vienna che sebbene nei momenti di necessità sia capace d'essere «anche dura e piena di resistenza», è chiamata da Freiberg *Hauptstadt des Herzens*, «città-principe del cuore».

Più energico, più realistico, più aperto al canto disteso è Johann Gunert nel suo libro di poesie *Überall auf unserer Erde*, «Dappertutto sulla nostra terra» (Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck, 1952). Come il titolo dice, si tratta di poesie nate in diversi paesi se non della terra, della nostra Europa, e cioè dell'Europa vista da un soldato dell'armata tedesca durante gli anni di guerra, nei vagabondaggi dell'ultima guerra. L'«occasione» è la vera ispiratrice di questo poeta; e si tratta di occasioni quanto mai abituali e comuni: città nuove viste o intravviste, bivacchi e soste, idilli e orrori di guerra, crapule guerresche e malinconie profonde; e, da un altro lato, si direbbe su un'altra pagina del libro della vita, il ricordo della fidanzata in patria, della dolce *Heimat*. Ho ricordato da principio il nome di Weinheber per certo crudo realismo di accenti in alcuni particolari delle poesie di Gunert. Ma bisogna subito dire che nulla c'è in questo poeta della malinconia alta e grandiosa con cui Weinheber cantò, alla fine della prima guerra mondiale, il «tramonto» dell'Austria, la nobiltà del suo tramonto (*Adel des Untergangs*) e nulla, d'altra parte, della di-

sperazione da cui Weinheber, incautamente trascinato verso l'entusiasmo per Hitler, fu poi travolto. La posizione di Gunert è molto più semplice ed equilibrata: di fronte agli orrori della guerra, ai «portatori di morte» (come è intitolata una poesia sui bombardieri aerei), di fronte allo spavento della guerra atomica, egli non dimentica i principi basilari della vita: il timore di Dio, l'idea cristiana, che la guerra cercò di soffocare, dell'amore che dovrebbe esistere tra gli uomini. Fede semplice, senza complicazioni intellettuali.

Ho notato con interesse che nel libro del Gunert, specie nella prima parte, egli ha quasi sempre alternato una poesia di guerra a una poesia d'amore, un componimento ispiratogli dai suoi vagabondaggi di soldato accanto a un altro, che nacque sull'onda della nostalgia per i ricordi della casa e della patria lontana. Questa collocazione ha i suoi vantaggi: e io dirò subito che in genere preferisco le poesie d'amore e sui ricordi domestici, dal ritmo più lento e più armonioso, alle poesie di guerra, dall'andamento ditirambico o angosciato. Per dare alcuni esempi: la poesia *Kurzes Wiedersehen*, «Breve arrivederci» al *Märzlied im Kriege*, «Canto di marzo in guerra», oppure ai versi che, prendendo lo spunto da una sosta a Corinto, esaltando la gioia di vivere. Riconosco i meriti dell'atmosfera quasi pantagruelica di una poesia come «I profumi e gli odori», o quelli dell'intermezzo bacchico e campagnolo di «Nozze di contadini»; ma la mia simpatia va soprattutto a componimenti come *Wenn über Peyrehorade*, nei quali la musica lieve dei ricordi nostalgici e quella ditirambica della guerra si accostano e, sebbene in contrasto, cercano un'armonia... Poiché è da dire che il pericolo principale di Gunert è nel tono prosastico e perfino di cronaca in cui l'«occasione» e la descrizione dei particolari realistici, e fin troppo realistici, qualche volta fanno cadere il libro.

Accanto e questi due poeti viennesi il caso ci porta a ricordare una poetessa italiana, che un benemerito e importante editore viennese, Amandus Verlag, ha pubblicato, nel testo italiano e tedesco: Antonia Pozzi, *Tag für Tag*, «Giorno per giorno». La Pozzi non ha bisogno di essere presentata, e non è questa la sede, a lettori italiani. È una delle figure nostre più schiette e importanti nel campo della poesia femminile di questi ultimi decenni, e l'hanno riconosciuto, con meritata autorevolezza, poeti come Montale nella sua prefazione

alla terza edizione dell'opera della Pozzi, edita da Mondadori ne « Lo Specchio », critici e studiosi come Arnaldo Boccelli ed Enzo Paci, Piero Nardi e Vincenzo Errante. A noi la Pozzi piace, leggendola in italiano e in tedesco, non tanto per quella sua soavità accorata e un poco troppo dolce che l'avvicina ai crepuscolari, soprattutto a Corazzini, quanto per quell'ansiosa trepidazione, mista di dolcezza e di forza, colma di attenzione alle piccole cose eppure aperta a larghezza di orizzonti, quell'ansietà, in largo senso, religiosa, che imparenta questa nostra ultima poetessa — nelle cui parole vibra spesso un presentimento della fine: morì a ventisei anni nel 1939 — con la migliore tradizione della nostra lirica moderna, da Leopardi a Ungaretti.

Qui (non dimenticando che proprio in questi giorni esce in Italia un saggio sulla Pozzi per cura di L. Amelotti e con prefazione di Nando Fabro nell'edizione de « L'Arca » di Genova), vogliamo dire brevemente della traduzione tedesca compiuta da Ernst Wiegand Junker. Già il primo libro della poetessa: *Parole* era comparso in tedesco per merito di Henry Benhrat e dello stesso Junker, e già altre poesie erano state tradotte nella medesima lingua da Catharine Gelpke e pubblicate in « Castrum Peregrini », la rivista letteraria che esce in tedesco a Amsterdam. Ma ora lo Junker ha tradotto tutta l'opera con il titolo « *Giorno per giorno* ». Si tratta di una traduzione esatta e amorosa che segue

docile il ritmo sognante e insieme preciso di versi senza rima come son quelli della Pozzi; traduzione esatta, parola per parola, aiutata appunto dalla mancanza dei freni tradizionali della rima e del verso chiuso, ma attenta a conservare la disciplina segreta del ritmo interno. Ma qualche cosa è sfuggita; e quanto è più bello, per esempio, nella nostra lingua « nido di campane » nel breve componimento intitolato « Il cielo in me », anziché *Glocken Schall*, « suono di campane »!

E poiché abbiamo parlato di due poeti viennesi e di un editore viennese, vogliamo chiudere questa prima parte della nostra rassegna ricordando il nuovo libro di un autore che, insieme con Max Mell, è oggi come un simbolo della grande Vienna di ieri: Felix Braun. E questa volta lo rammentiamo non come poeta e neppure come romanziere, ma per la raccolta di alcuni suoi saggi poetici e critici o meglio psicologici: *Das musische Land* (Oesterreichische Verlangsanstalt) in cui l'amore per Vienna, l'eco dei grandi ricordi e delle grandi amicizie di uomini ormai rapiti dalla morte (Rilke, Hofmannsthal, H. Bahr, Stefan Zweig, ecc.) ha dato a Felix Braun, per queste pagine saggistiche, vibrazioni di poesia non certo inferiori ai momenti più felici delle sue prose di romanzi e forse uguali, come musica e abbandono suggestivo di immagini, ad alcune delle sue poesie migliori.

BONAVENTURA TECCHI

LE ARTI FIGURATIVE

A una « vernice », le discussioni che subito nascono tra amici e colleghi, per una attribuzione o per un restauro, posson finire col distrarre un poco l'entusiasmo d'un omaggio da lungo tempo desiderato. Vorremmo tornare presto al Palazzo Ducale, rivedere la bellissima mostra di Lorenzo Lotto fra gente che non conosciamo, in pace fra i tanti che di qui all'ottobre affolleranno, si augura, le sale veneziane. Non abbiamo avuto, per ora, la piena opportunità di riequilibrare sentimenti, reazioni, impressioni; di vagliare un'intima contraddizione che ci faceva oscillare tra un entusiasmo illimitato e un resto di ritegno nell'abbandonarci a questo entusiasmo. Vorrei ten-

tare, ora, di meditare un poco sulla fondatezza di qualche ragione (o pregiudizio?) che lega me, o qualche altro, nel pronunciare senz'altro il nome del Lotto alla pari con quelli d'un Tiziano o d'un Michelangelo, d'un Raffaello o d'un Veronese. E il desiderio di vincere questa perplessità sarà legato soltanto dalla imperfetta conoscenza dell'arte del '500, che sarebbe pressochè indispensabile possedere intera per approssimare un giudizio ben fondato su un maestro che istituì infiniti rapporti con la cultura del suo tempo; e non si sa fino a qual segno se ne avvantaggiasse la sua persona, oppure ne soffrisse. Si dice, nel bel volume che Anna Banti ha dedicato al gran veneziano,

si dice con gran giustezza, delle opere lottesche, che sono « *lontane, ma non dissenzienti, anzi quasi intese a precedere, a commentare le imprese d'ogni grande pittore, contemporaneo e futuro* ». Qui mi pare sia, appunto, il nodo della questione. Il Lotto si sentì quasi sempre attratto a entrare « in zona » con l'opera dei grandissimi, dei grandi e dei men grandi del suo secolo, quasi in una sorta di instancabile pellegrinaggio culturale; ogni stile, ogni poetica conobbe, di nessuna fu pago. Con tutti dialogava, appassionatamente, sottilmente, d'ogni spunto cavava una risonanza, un timbro che sono ben suoi. Tutto il '500 pare riflettersi nella sua arte, via via, come in uno specchio appena deformante, malinconicamente inclinato. La qualità più singolare del maestro è proprio in quello star di traverso ai destini del suo tempo: tristemente, con « umore », in una polemica sempre più sfiduciata col gran secolo italiano della potenza e dell'armonia troppo presto tradite, a lungo coltivate per voluta e quasi terribile ipocrisia, e declinate infine, tragicamente, in funebri contrizioni. A valutarlo sul metro drammatico e oratorio cresciuto in proporzioni e organismi giganteschi che danno il tono all'epoca, poche volte il Lotto risponderà alla misura. Pienamente, forse soltanto nella Crocefissione di Monte San Giusto, dove quasi tutto gli appartiene in proprio; mentre tutti gli altri successi sulla gran dimensione, dalle prime pale venete al polittico di Recanati, dalle pale bergamasche di San Bernardino e di Santo Spirito, a quella di Celana, a quella dei Carmini in Venezia, accettano di risuonare (quanto personalmente, s'intende!) sul diapason di Giambellino, di Raffaello e di Tiziano. Si sa bene che il metro più intimamente consonante allo spirito lottesco oscillò fra l'operetta per i privati, il quadro di cavalletto, il ritratto, il quadro per altare di sagrestia, o da parete, in proporzione mezzana; fosse stato un letterato, avrebbe preferito al poema racconti malinconici, ma non troppo lunghi; epillii od elegie, così intense e penetranti come non ne conobbe la letteratura del tempo; e, forse, più che tutto, chissà quale epistolario ci avrebbe tramandato. Del resto, la sfiducia sottile che dovette esser nel suo animo, salvo in momenti eccezionali, per la commissione di grande respiro, a me par di pagarla un poco anche nelle mie impressioni. Per dire degli inizi, come non amare altamente la pala di Treviso, quella di Asolo, il polittico di Recanati? Cose straordinarie, è troppo

evidente. Eppure, in confronto alle tarde pale belliniane, o alle prime di Tiziano, dove ogni particolare sfuma coralmemente nell'alito grande dell'insieme, in quelle lottesche pare avvertirsi un'ultima irresoluzione fra uno splendido, assaporato gioco stilistico e un impulso, invece, a entrare in un dominio decisamente morale; dove, prima che forme, sono sentimenti ed umori. « *Il Lotto pensa che le proporzioni non esistano* » è stato scritto con la penetrazione che più ha valso ad intenderne il segreto; vorrei aggiungere che molto spesso lo pensa fra sé e sé, senza farlo troppo intendere se non ad occhi, a sensibilità acute. A prima apparenza, accetta le proporzioni: belliniane, dapprima; ma variandole con così insinuante polemica che raramente penso si possa trarre dalla pittura un compiacimento maggiore di quello che nasce contemplando, per dire, certe splendide soluzioni di panneggio: una forma complessa e perfetta, rasa, lustrante nei piani, decisa nelle fratture dell'ombra; un infallibile contrappunto di sfaldature cristalline, articolate in una gamma fredda ma incantevole di colori numerosi, accostati per lievi scarti, o scostati per decise opposizioni armoniche. Tipicamente, l'architettura della pala di Santa Cristina, in confronto alle strutture quattrocentesche cui ancora si riferisce, è mirabilmente frantumata e compressa, quasi angustata sulle misure che ne sono l'archetipo. Eppure, questa nostra ammirazione suprema gioca su un piano singolarmente edonistico; in un punto dello spirito che non coincide esattamente con la commozione improvvisa, con l'amore che ci prende, stringente, imperioso, per il sentimento che, nella lunetta di Treviso, distoglie il volto dell'angelo da quello del Cristo, rovesciato nella morte, verso un mondo di amarissima tristezza. Il fascino della nuova umanità lottesca, che troverà la sua più naturale ed intima celebrazione nei ritratti, unico tema del suo repertorio che abbia resistito con buon credito attraverso i secoli; quel fascino così potente per chi abbia appena cuore per i sentimenti dell'umana infelicità, resta spesso in lotta, più o meno evidente, con le qualità del pittore; meglio, dello stilista. Chè la forma del Lotto, quando si misura a quella raffaellesca, e poi, via via, per la formazione del suo stile maturo, coi fiorentini più bizzarri sul tipo d'un Piero di Cosimo, coi bolognesi del genere dell'Aspertini, coi nordici, con Leonardo, col Correggio, e infine con Tiziano, resta talvolta lievemente immo-

tivata in confronto alla vocazione del cuore. Perfino nella Crocefissione di Monte San Giusto, « che — al dire della Banti — è forse l'opera suprema del Lotto », c'è qualche residuo d'una capziosità formale non totalmente collimante con l'inquieto dramma dei sentimenti; quasi l'addolcimento di certe accademie di panneggio düreriane, con quel minimo di lambiccato e di astruso che il rapporto col Dürer può ingenerare. Vero è che buttare un ponte fra il grande stile italiano e quello dei danubiani, fra la proporzione formale o cromatica dei nostri e la sfrenata, favolosa, lirica instabilità dei nordici era impresa così disperata che un artista meno grande del Lotto ne sarebbe rimasto sommerso; e talvolta qualche cosa stride anche nel suo amalgama, un po' strafatto e insolente in qualche opera bergamasca, verso il '25. Ed è già miracoloso che il maestro ne cavasse, oltre che il capolavoro assoluto di Monte San Giusto, altre opere che potrebbero dirsi di compromesso sublime, come le migliori pale di Bergamo e quella di Celana, fra l'inquietudine delle singole forme e il ritmo profondo di Raffaello. Per più di complessità, non erano soltanto quelle due grandi poetiche a scontrarsi o ad accordarsi in lui; ma fu quasi sempre un amore per la naturalezza delle atmosfere, la componente « lombarda » da tempo indicata dal Longhi, a intonare essenzialmente le possibilità di quell'accordo; talvolta a distrarre un poco. Per esempio, nel mirabile « Congedo di Cristo dalla Madre » di Berlino, anno 1521, a me accade di amare un tantino meno le figure, un po' incerte fra il grottesco, la più struggente malinconia, e un principio di lezio, proprio perchè il difficoltoso accordo tra forma italiana e fantasia nordica, in chiave, questa volta, quasi correggesca, non lega troppo con la luce vera che lo avvolge; e che invece ci rende ammirati, senza perplessità, della poesia di quell'atrio sfondato nell'aria, da cui il nostro occhio procede tranquillamente alla ricerca delle cose più care; un libro aperto, e un calamaio, su un tavolo, a una luce fioca; un letto che attende; le piante nei vasi, sul terrazzino in penombra; e, laggiù, quel giardino indimenticabile, bello come in una predella di Domenico Veneziano, lucido come, ma ben più profondo d'un Van der Heyden. Ed è vero che la luce del Lotto non è di ore stabili; ma che, « soffio discontinuo e vagante », si accorda naturalmente a discontinuità, a intermitenze sentimentali; ma è vera tuttavia, più

lucente e individuata che nei veneziani ortodossi, più atmosferica che nei danubiani, e infinitamente più che in qualsiasi toscoromano. E in lei sussiste quasi sempre la possibilità per la nascita di un timbro, di un unisono alla complessità lottesca. Del resto, dopo queste considerazioni che intendono porgere soltanto un breve aiuto alla valutazione della statura complessiva del maestro in rapporto coi più grandi del suo tempo (le parole più belle sulle qualità più intrinseche alla sua arte, il pubblico non potrà che cercarle, naturalmente, sulle pagine di alcuni critici di gran genio), resta ancora, ultima e grossissima carta in favore del Lotto, la sua umana grandezza, la sua altissima dimensione morale, traboccante non soltanto dai ritratti e dalle opere di piccola e media misura, ma da infiniti particolari, che si potranno stralciare, inesaurevolmente, anche dalle sue opere meno felici. Qui sarà la messe più abbondante per una critica, e anche per un pubblico che non sian privi di sentimento, e di umana fantasia. Allora, il Lotto dimentica le poetiche del suo tempo, proteso verso una interna dimensione ignota alle altre testimonianze dell'arte cinquecentesca. Guardate il politico di Ponteranica, ancora sottomesso, un po' noiosamente, all'antica partizione quattrocentesca; ma entro l'antiquata liturgia, ecco l'angelo annunziante: sfinito adolescente; eppure immagine anticamente mistica, fluente quasi come in un Lorenzo Monaco, risucchiata in un turbine lieve, levigata entro una veste di indicibile colore; il più caro al Lotto, forse, e qui modulato fra un tono tramortito di rose e il pallore d'un ciclamino autunnale. Ma, se vorrete più semplice, naturale poesia, ecco la marina a sinistra del San Paolo: tre striscie perfette di luce: terra, mare, cielo; sul mare, appena incupito al limite, il battito di due vele bianche mirabilmente scalate verso un vascello nero, lassù all'orizzonte; e a riva, sulla spiaggia profundata laggiù, un fiumicello scivola, candido nella luce, verso il faro, accanto a una flottiglia ammassata. O, a ricordare i quadretti per stanze private, chi non si lascerà affascinare per sempre dalla pallida, infinita poesia del San Gerolamo del Louvre; mirabilmente equidistante, qui sì senz'ombra di compromesso, fra gli italiani e Altdorfer? O come non ricordare lo stormo degli uccelli di passo, migranti oltre i rami brulli della Deposizione di Jesi? dove il passaggio insidioso della tavolozza ricca del primo decennio a quella più ridotta di Raffaello e

di Fra Bartolomeo si rianima nella tenera consunzione, nella velata distanza di una lunga pendice appenninica sorpresa dall'autunno. Chi non sarà turbato dallo sguardo fosco, lucido come per interna febbre, del meno noto ritratto virile di Brera? Che strazio, quel soffio d'un cuore malato semispento fra i baffi e la barba, quella indicazione impacciata della mano! Oppure, torna alla mente il « Cristo che esce dal pretorio »; sull'ordito spaziale tra beccafumiano e bramantinesco si scalano gruppi congiurati, lanterne, cavalli neri e immobili in controluce, passi e confabulazioni sulla porta, entro il mirabile corpo di guardia dove il lume d'una lucerna bassa rovescia sul muro le ombre dello scudo, delle lance alla rastrelliera; mentre il gallo ha appena cantato, inesorabile come il corvo di Poe nel silenzio della notte. O ci parla di passi estremi del corpo e del cuore la

trepidazione consunta, quasi incenerita, di gente ormai incerta tra infanzia e vecchiaia; nella Presentazione di Loreto, sublime. E, per porre termine a questa folla di ricordi, gli occhi della Annunciata di Recanati, si pensa di poter dire siano i più commoventi della pittura: spalancati, con le pupille grandi come laghi cupi nel buio; « laghi del cuore », dove un'anima si affaccia e spaura, timida di confessarsi, torbida quasi per troppa innocenza: occhi dimenticati nell'ombra d'una provincia universale non più « marchigiana » o « bergamasca » soltanto. Capolavoro della trepidazione, della tristezza: i sentimenti inevitabili del Lotto. Di tali presenze è inquieta l'opera del maestro: gran vincitore di ripiego, umile e altissimo poeta « di recupero », nel secolo del più alto orgoglio italiano.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

L'ultimo grosso calibro, nel fervore di ritorno ai classici che è stata una delle caratteristiche di questa stagione teatrale, lo ha sparato Medea.

Quale Medea? Nel manifesto che invitava all'Eliseo i cittadini di Roma c'era il nome del regista, Luchino Visconti; e quello dello scenografo, Mario Chiari; e quello del traduttore, Manara Valgimigli; oltre a quelli, ovviamente, degli attori; ma il nome dell'autore non c'era. Probabilmente con ciò si voleva riconoscere che, fra le molte decine di Medee apparse sulle scene del mondo da ventiquattro secoli a questa parte, l'autentica sarebbe il numero uno: quella che ha dato lo spunto a tutte le altre, la Medea di Euripide. Che il Visconti ha interpretato col palese intento di scoprirne la modernità: e cioè ponendo l'accento sull'intimità dell'eroina. Misericordiosa comprensione della creatura femminile, la cui sorte sembra eternamente la stessa: dapprima bramata e goduta e sfruttata dall'avventurosa passione del giovane entusiasta, poi ripudiata dall'uomo maturo desideroso d'egoistica quiete.

Perciò, rinunciando alla rituale cornice tragica del solenne palazzo regale a tre porte, Luchino Visconti ha chiesto alla

genialità di Mario Chiari una scena sintetica d'una tal quale angustia, non più che un angolo di preistorica, stupefatta cittadina mediterranea; perciò ha scelto la traduzione, delicatamente prosaica, di Manara Valgimigli! perciò, del Coro delle donne corinzie ha fatto non già le ideali commentatrici ma (e questa è stata una incongruenza grave, se non proprio assurda) le realistiche confidenti di Medea, frammiste all'azione; perciò ha dato alla recitazione degli attori un'andatura il più possibile piana e discorsiva. Spettacolo, tuttavia, contenuto nelle linee d'uno stile bene unitario, ben serrato intorno al furibondo spasimo della sua sciagurata protagonista. Interprete, Sarah Ferrati: la quale fra i gemiti e le grida e le imprecazioni della barbara femmina ha rivelato, con un'arte consumata, tutti i tumulti dell'orgoglio offeso e della selvaggia gelosia. Strida di rancore atrocissimo, scatti di riaffiorante amore, sete di vendetta a contrasto col carnale attaccamento ai figli del sangue suo, che tuttavia per odio al sangue paterno ella stessa sterminerà: infine la lucida, gelida, orribile gioia d'aver vendicato, con l'olocausto degli innocenti, il tradimento del maschio aborrito.

A chiaroscuro con tanta tempesta, la dignità degli altri attori, fra cui ricorderemo almeno il Benassi (Creonte) e la Seripa (Nutrice); e la più o meno felice disposizione e composizione del Coro, ben guidato da Elena Da Venezia. (E circa il criterio di « tradurre in prosa » la poesia dei classici, adottato in questi ultimi tempi, a quanto pare, non solo dal Visconti ma anche da altri interpreti, si discuterà, tempo e spazio permettendolo, un'altra volta).

* * *

Intanto, è un fatto che un tal fenomeno del ritorno ai classici, qualunque riserva voglia farsi su questo o quel modo di metterli in scena, sta avendo effetti salutari; e non solo sul gusto del pubblico, ma anche sull'attenzione degli scrittori veri, da esso richiamati alla scena. Un caso recente se ne è avuto or ora, se non a Roma, a Milano: nel cui Piccolo Teatro abbiamo assistito al primo dramma d'un autore, noto fino a oggi soprattutto come narratore di classe eccellente, Dino Buzzati; che ha accettato di ridurre per il teatro, col titolo *Un caso clinico*, la sua novella *Sette piani*.

È la tragedia d'un uomo vivo e attivo, un capitano d'industria al colmo della sua fervida operosità, che a un tratto è sorpreso, e ghermito, dall'arcano sopravvento della Morte. Questo sopravvento, dapprima annunciato per vaghi accenni, è poi sempre più precisamente marcato sui lenti progressi d'uno strano morbo: da cui il paziente o meglio l'impaziente, contro ogni sua volontà è indotto a rifugiarsi in una certa clinica, dove l'inane scienza umana alloggia gl'infermi più leggeri al piano più alto, il settimo, collocando via via gli altri, per gradi diversi a seconda della varia gravità del loro stato, nei piani sottostanti: fino al primo, da cui non si esce se non nella bara.

La prima parte del dramma è tutta occupata dal lento, e poi accelerato, moltiplicarsi dei misteriosi richiami; la seconda, in sette rapidi quadri, rappresenta la discesa dell'uomo verso la catastrofe. È la parte che abbiamo sentito accusare come scontata fin dal primo quadro in cui s'inizia quella discesa: critica che somiglia come due gocce d'acqua a quella di chi rimproverava Sofocle per aver distrutto l'interesse, diciamo così, poliziesco, del suo Edipo Re, facendo annunciare fin dal primo episodio, per bocca di Tiresia, che l'assassino ricer-

cato è proprio lui. Gli è che a Sofocle non premeva risolvere un indovinello giudiziario, premeva mostrare le fasi per cui l'eroe, accecato dalla Divinità, giungeva lentissimamente alla scoperta di quella verità, che a poco a poco tutti gli altri prima di lui avevan già conosciuto. Mutatis mutandis (e, s'intende, senza far paragoni) nemmeno Buzzati, nel suo dramma, ha contato sull'elemento della sorpresa: egli ha voluto esprimere la tragedia dell'uomo che, dibattendosi invano, è risucchiato visibilmente, e inevitabilmente, sino a quel fondo dove la Morte lo inghiottirà. È il senso che, di là dai modi e dai dialoghi essenzialmente realistici con cui il dramma è trattato, Giorgio Strehler regista ha saputo trarne, grazie al clima in cui ha tuffato i suoi bravi attori: ottimi il Carraro vigoroso protagonista, il Moretti e il Valli nella risibile e fatale ottusità di due medici.

* * *

A Roma, la stagione non ha abbondato in novità italiane di singolare interesse. I volenterosi attori del minuscolo teatrino Pirandello si son voluti prender la pena di portar sulla scena uno dei drammi postumi del compianto Luigi Chiarelli, intitolato *Essere*: strana composizione d'un Chiarelli non più beffardo bensì dichiaratamente idealista, inteso a svolgere una tesi che, per essere stata proposta nell'anno 1946 — e cioè, tra il nuovo e più tremendo disorientamento degli spiriti succeduto alla seconda carneficina della guerra europea — altri ha giudicato attuale. A noi è parso che, come spirito e come tecnica, il dramma ci riporti a un clima 1919-20: a certi simboli di lugubre astruseria, cari a certi autori d'opere sbocciate e subito sfiorite come rosolacci, negli anni di quel primissimo dopoguerra.

D'altro interesse, e non solo come documento, la novità *Amore* che non è amore affidata dall'autore, il veterano Nino Berrini, al girovago carro di Tespi intitolato « *La Baracca* ». Si tratta d'un Berrini nuovo, che abbandonando più o meno le strade battute per quarant'anni o giù di lì, intende produrre problemi inconsueti ai suoi personaggi, e arrivare, anche lui, alla glorificazione dello spirito: e chiama a raccolta, contro gl'impulsi dell'egoistico istinto d'una donna delusa, nientemeno che i messaggi dell'antichissima sapienza, dell'Occi-

dente e dell'Oriente. Non è vero che la coppia umana, mettendo al mondo i figli, imponga ad essi (e ai loro genitori) il peso d'una vita, che i figli non hanno chiesto: al contrario, essi la chiedono: questo (se non abbiām capito male) l'assunto dei cinque quadri del dramma, nei quali non figurano che due persone, impegnate a fondo in una insistente, minuziosa, spietata dialettica. Incarnati dalla coppia Girdla-Fraschi (sulla quale è possibile che avremo occasione di dire dell'altro), essi hanno visibilmente suscitato l'attenzione e i consensi del pubblico, più o meno popolare dato l'ambiente, accorso ad ascoltarli.

Fedele invece al suo metodo di proporre una tesi di morale sessuale attraverso una serie di particolari scabrosi, o piccanti, è stato ancora una volta Vincenzo Tieri, con la sua ultima commedia brillante, *Ingresso libero*: che, rappresentata con vivacissimi colori da Carlo Ninchi, da Olga Villa e dal Tieri junior, ha incontrato per parecchie sere i gusti del pubblico al Teatro delle Arti.

Esumazione curiosa quella tentata dal Teatro dei Satiri, in tempo di elezioni!, d'una commedia di Jon Luca Caragiale, Una lettera smarrita. I Romeni, a quanto pare, la considerano come un esponente « classico » del loro teatro; e può essere. Meno difficile sarebbe accettarla per una opera rivoluzionaria, o d'intenti addirittura marxisti avanti-lettera: come pare che una certa critica più o meno comunista abbia cercato di fare, non solo in Romania ma anche in Italia. Nato nel 1852, il buon Caragiale appartenne a quella fidente generazione i cui supremi ideali si concretarono nella parola « libertà »: della patria, e dell'individuo. E come del giornale e del libro, così si servì del teatro: non tanto a fare l'arte per l'arte, quanto a dire cose che gli premevano.

Ma sostenere che una commedia come questa arrivi alla satira d'un costume —

d'un particolare costume politico — ci sembra un'evidente esagerazione. Questa è, tutt'al più, bonaria ironia, a spese di vizietti genericamente umani. Assai più che d'un nuovo stile realista, Una lettera smarrita risente, nella costruzione, delle convenzioni ottocentesche, tradizionali nel teatro comico occidentale, specialmente francese. Se il suo intento era di denunciare la ipocrita retorica, sotto la quale tentano mascherarsi le miserande ambizioni e le magagne personali dei membri di piccole fazioni in lotta per la conquista dei seggi al Parlamento, il Caragiale non l'ha perseguita presentandoci veri e propri quadri di quelle contese elettorali: bensì è ricorso a un intrighetto d'antica maniera (la storia d'un ricatto tentato da un candidato ai danni d'un prefetto e della sua amante). Stile ottocento, abbiamo detto: ma appunto perciò la commedia si presta a esser messa in scena con gradevole innocenza: come ha fatto il giovane regista Carlo Di Stefano, ottenendo consensi cordiali.

* * *

E una volta di più lo spazio ci manca per dire d'un altro fenomeno proprio della presente stagione teatrale: quello dei « reduci », vale a dire attori di ieri o di ierlaltro — tra i meno anziani, Elsa Merlini, Marta Abba; tra i veterani, Alda Borelli, l'ottuagenario Alfredo De Sanctis — i quali dopo un'assenza più o meno lunga si sono indotti a risalutare dal palcoscenico, con vecchie opere d'un repertorio spesso (non si dice sempre) invecchiato anch'esso, il loro pubblico d'una volta, che li ha accolti con simpatia, e il pubblico nuovo, che li ignorava, e che forse si è commosso un poco meno. Ma anche questo sarebbe un discorso, oltre che lungo, un tantino delicato; e lo rimandiamo ad altra sede.

SILVIO D'AMICO

LA MUSICA

Ai primi dell'anno si era già cominciato a parlare di una grande rassegna faustiana per il prossimo Maggio Fiorentino: oltre al capolavoro di Goethe tutto quanto in opere, drammi, balletti e musiche da concerto si è scritto intorno al mito. Poi tenne dietro tutt'altro cartellone, affatto ignaro di quelle voci e smilzo di contenuto quanto eclettico. Ne vennero appunti e lamenti vari, non si sa se delusi, comunque non benevoli, che la resa dei fatti si è poi incaricata di smentire. Lo si ammetta o meno, la verità si è che il XVI Maggio è riuscito uno dei più brillanti dalla ripresa del dopoguerra. E con l'avallo di un successo autentico che è sembrato compiacersi della spregiudicatezza con cui lo si andò a cercare ovunque se ne fiutasse l'odore.

Le sorprese cominciarono con l'inaugurazione, ovvero con l'esito della *Medea* di Cherubini. Della quale, per aver esultato quasi all'unanimità stampa e pubblico, non staremo a ripetere i motivi che la fecero salutare come una rivelazione. Piuttosto formuleremo il voto che non la si lasci ricadere nel silenzio. Il miracolo di un dramma musicale di centocinquanta anni addietro — e qualcuno di più, — riapparso carico di una tragicità affascinante è cosa tale da imporre che anche altri pubblici possano conoscerlo e con gli stessi collaboratori musicali, a cominciare da Vittorio Gui e Maria Callas.

Quindi da Cherubini si passò alle novità: alla «prima» per l'Italia di *Amahl e gli ospiti notturni* di Giancarlo Menotti, alla «prima» occidentale di *Guerra e pace* di Prokofief. E lo spirito di spregiudicatezza già segnalato fece il suo ingresso per affezionarsi alle scene della Pergola e del Comunale come un Puck in buona vena.

Parlando di spregiudicatezza per Menotti si sa ormai di che si tratti. Senso infallibile del teatro e comunicabilità estrema della musica s'associano a fare delle creazioni del compositore varesino qualcosa di immediatamente intelligibile e di emotivamente mordente che con l'indirizzo contrario dell'operistica d'oggi non possono non destare scandalo. Specie se si aggiunga che quei tratti essenziali s'integrano d'altri non meno insoliti attualmente, come l'interesse dei soggetti, la consapevolezza dei di-

ritti e delle risorse della voce umana, la funzionalità che dirige la rotta dello spettacolo, e infine un linguaggio liberamente nutrito degli insegnamenti d'oggi e di ieri, senza escludere quelli della cantabilità che fu propria dell'opera nostrana. Tutto ciò si ripete puntualmente per *Amahl e gli ospiti notturni*, ma come attenuato in partenza dal contenuto del lavoro. Tra Amahl pastorello zoppo e gli ospiti notturni, che non son altro che i re magi, Menotti ha intessuto la favola di un miracolo natalizio e l'ha condotta lungo l'atto unico con le alternative di candore patetico e di umorismo confidenziale in cui la vive il suo protagonista fanciullo. Il che se volge il suo «realismo» al mondo dell'infanzia (Amahl è e dev'essere per volontà del suo autore una voce di fanciullo autentico), se dimostra la sua capacità d'esser semplice con grazia fresca e naturalissima, riesce ovviamente a un risultato assai meno polemicizzabile di quelli del suo teatro precedente. Ma se questo è per la storia, non così è per la cronaca. Menotti e la sua favola, nella affettuosa cordialità senza screzi con cui li accolse il pubblico della Pergola, costituirono un vero e proprio strappo nelle tradizioni alquanto auliche e intellettualistiche del Maggio. Come a dire la vittoria di un teatro d'eccezione alla rovescia (che è poi tutta la sostanza della polemica menottiana), sottolineata per l'occasione dall'abbinamento dell'operina con gli spettacoli dei mimi di Marceau, che esposero a Firenze l'ultimo grido dell'espressionismo di marca parigina.

Su più larga scala il fenomeno antintellettualistico di *Amahl* si è ripetuto per *Guerra e pace* di Prokofief. Cui si deve tuttavia un discorso più lungo, cominciando dal cercar di chiarire che si sia ascoltato e visto sul palcoscenico del Comunale. Tra il 1941 e il '42 Prokofief portò a termine la prima *Guerra e pace*, della quale è certo solo che la sua esecuzione integrale richiedeva due intere serate di spettacolo. Quindi, sopraggiunta la condanna che il partito comunista inflisse nel '48 a gran parte della musica sovietica, l'autore vi tornò sopra per modificarla e rinnovarla, la morte lo interruppe ed è stato compito d'altri compiere la sua fatica. Ora alle due versioni di pro-

proprietà sovietica se ne aggiunge una di proprietà americana, ma ugualmente autenticata da Prokofief per aver egli abbreviato l'originale a proporzioni più accessibili (3 atti in 10 quadri) quando intorno al '44 il Metropolitan di New York progettò, senza darvi seguito la prima dell'opera. Ed è questa versione che ha servito all'allestimento del Maggio. Tuttavia la imbrogliata matassa non è peranco sciolta. Resta ancora da mettere in conto per le rappresentazioni di Firenze (degnissime dal punto di vista esecutivo) la parte che vi hanno avuto il direttore d'orchestra Artur Rodzinsky e Tatiana Pavlova. Dei quali il primo aggiunse alle indicazioni dell'autore qualche iniziativa sua propria (come quella di trarre dalla materia originale la musica di taluni intermezzi) e la seconda insinuò effetti di regia anche dentro la partitura accentuandone il carattere realistico.

Con antecedenti del genere (e il soprappiù di 36 cantanti necessari a coprire tutti i personaggi dell'opera) non è dunque a dire che gli organizzatori abbiano difettato di coraggio. Ma inganneremmo il lettore se lo lasciassimo nell'impressione che tutto questo abbia seriamente alterato e, peggio ancora, tradito l'attendibilità dell'opera. Si agì in genere nello spirito del lavoro col risultato che quelle alterazioni per riconoscerle bisognò andare a cercarle sulla partitura.

Si è accennato all'anno di nascita di questa *Guerra e pace*, e ricordarlo viene utile anche per il rapporto con il romanzo di Tolstoj. Checchè si cerchi di stabilire in contrario, il precedente letterario continua ad essere tirato in causa ogni qualvolta un musicista ricorre a fonti illustri. Ed è nel clima del ricorso storico 1941-1912 che si chiarisce il fascino esercitato su Prokofief da un libro così lontano dalle misure operistiche, nonchè quel suo modo di ritagliare nell'epos tolstoiano un racconto di gesta, frammentario quanto allusivo, schematizzato come una sceneggiatura cinematografica e volgarizzato alla maniera con cui i compositori del nostro Risorgimento trattavano i grandi poeti romantici. Ma quel che conta in un'opera è pur sempre la musica. Né *Guerra e pace* smentisce la regola con l'adesione che il compositore ha dato allo spirito del libretto, non a caso steso da lui stesso in collaborazione con Myra Mendelson.

Alla resa del testo egli ha difatti subordinato il suo talento creativo con una scrupolosità

rigorosa che nulla esclude. Così la raffigurazione del mondo sentimentale di Natascia e di quello bellico di Kutusov lo riaccostano al lirismo melodico di Ciaj-koskij e ai modi naturalistici di Musorgskij. Mentre l'esempio dell'epico Borodin trapela nel suo aprire il dramma d'azione alle forme operistiche, e per nutrire il suo italianismo egli è risalito fino al gran padre Glinka invece che scendere, come vorrebbero taluni, al nostro verismo. Ma non per questo Prokofief ha rinunciato ad essere Prokofief. L'impegno del compositore vale anzi e soprattutto proprio per non aver voluto sconfessare se stesso. Per aver tentato le vie della comprensione pronta, di un contenuto interamente evidente, saldando la tradizione russa alla sua esperienza contemporanea di musicista fra i più individuali e caratterizzati nel fluido gioco di fisionomie che offre l'arte del nostro tempo. E la finalità non è andata delusa. Specie a prima vista l'alternativa di buono e di meno buono è sensibile. Imbrigliate le estrosità del temperamento impulsivo dell'artista fan maggior spicco gli elementi acquisiti: i tratti melodici « alla romanza » e l'eroicismo dei canti di massa, estranei al Prokofief più noto. Ma già a una seconda audizione la personalità dell'autore si accentua; quel melodismo si aggrazia di un profumo di verità sentimentale, quella volontà epica si nobilita della sapida rudezza con cui è offerta, e il piglio del musicista che amammo trapela in numerose pagine. Che se poi dal discorso sulla musica si tornerà a un giudizio d'insieme il tono sarà più francamente positivo. Di primo acchito *Guerra e pace* appare difatti come un accattivante saggio di nuova opera popolare. Risultato d'altronde logico nell'evoluzione di un compositore ricco di cordialità umana che non attese il ritorno in URSS per contraddire alle angosce speculative del '900, così imbarazzando la critica ma conquistandosi gli ascoltatori. Come è accaduto esplicitamente nelle reazioni fiorentine.

Mediante le rappresentazioni di *Les Indes galantes* di Rameau, fastosamente allestite con i complessi dell'Opéra di Parigi a Boboli, anche il XVI Maggio ha voluto infine riallacciarsi al suo costume di preziosità raffinate, di successi legittimati dalla cultura ufficiale e dal gusto del raro. Ma tale epilogo non varrà a spegnere il ricordo di quel soffio un po' scanzonato e sovvertitore che è spirato tra le manifestazioni

1953 fin dentro *La forza del destino*. Regista Pabst, si era parlato di trasportare l'intreccio del famigerato drammone ai tempi dei miliziani di Franco, mentre si finì per accontentarsi dell'epoca in cui Verdi scrisse l'opera. Nondimeno, anche così moderata, l'innovazione non risultò un capriccio vano. Col concorso dell'interpreta-

zione accortamente moderna di Mitropoulos, se non si attenuarono le bellezze proverbiali della partitura, fece breccia, tra soldati alla Fattori e contrasti accessi di sacro e profano, una sanguigna, calda vena popolareasca che va abitualmente sul conto della zavorra verdiana.

EMILIA ZANETTI

IL CINEMA

In una conversazione sul film realista, pochi mesi or sono, un critico e storico del cinema fra i più acuti e brillanti, si augurava che i registi di questa tendenza lasciassero in pace, per una volta, l'eterno soggetto popolareasco per rivolgere un'occhiata alle vicende e ai personaggi piccolo o medio borghesi: che anche loro — e chi lo nega? — hanno la loro realtà. A occhio e croce, e cioè senza pretese di competenza, veniva fatto di osservare come l'esperimento fosse già stato tentato, anzi spremuto, ai tempi di Mario Camerini e seguaci: vale a dire, buoni vent'anni fa. Ne erano scaturiti, se la memoria ci soccorre, filmetti aggraziati, di tono crepuscolare, ravvivati da un'ironia non troppo feroce verso il linguaggio e i modi dei vitaioli di via Veneto e di Montepoleone. Qualche strizzatina d'occhio, e la morale consigliava il saggio matrimonio fra modesti benpensanti, per la pace di tutti e il trionfo del sentimento.

A queste considerazioni e a questi lontani ricordi, più d'uno può essere tratto dopo aver visto due films recentissimi che, a tutt'oggi, paiono rappresentare le vedette italiane del 1953. Il primo è *La Provinciale*, di Mario Soldati, sceneggiatura di Giorgio Bassani, soggetto di Alberto Moravia. Tre nomi che impongono, come quelli di tre letterati e narratori meglio che intelligenti, e di quell'età — fra i trentacinque e i quarantacinque — che per gente di penna significa attività in fiore. Il pubblico appena appena informato delle nostre faccende letterarie, aveva ragione di pensare: andiamo a vedere. Perché se non ci sanno fare loro, chi ci saprà fare?

Purtroppo questo pubblico è rimasto, nella maggioranza deluso. Esso ha superato il suo complesso di reverenza all'ingegno, per chiedersi come mai, fra i tanti e

bei racconti di Moravia, la scelta fosse caduta proprio su uno dei suoi meno felici: dove l'intenzione moraleggiante tipica di questo nostro asso incappa in uno dei suoi scogli più pericolosi. Diciamo: l'affocato dispetto verso personaggi tirati per i capelli e trattati al modo inesperto e cieco dell'adolescente che odia, tutte in un mazzo, le mature amiche di mamma.

In breve: quando mai, si meravigliava il provinciale italiano, cavia, come si sa, delle prime cinematografiche, quando mai s'è veduta e può prodursi da noi, una Coceanu? Dove mai cercare, nelle nostre cittadine, il ristorante notturno e lo champagne con cui la scervellata Gemma alimenta gli inizi della sua avventura extraconiugale? E come riconoscere in quel Fillungo, in quel Fuorimura da documentario industriale, i macerati tedi, il respiro soffocato dei nostri giorni di ozio? Inadempienza, dunque, del soggetto, carico di un romanticismo tenebroso a contropelo (quella madre che non si decide a svelare il suo annoso pasticcio da vecchio dramma!); inadempienza della regia, sopraffatta, timida, d'una clemenza non convinta e non richiesta, d'una esigenza facile a stancarsi e a stancare. Oltre il solito abuso della Lollobrigida, la memoria non ritiene, di questo film, che il pomeriggio di ferragosto nella piazza assolata e nella casa torrida, quando il professorino tentato se ne va in cucina per bere alla cannella un bicchier d'acqua tepida. In grazia di questa riuscita proveremo a dimenticare l'apparentamento di un noto settimanale di centro colla fotografia dello stesso professorino in figura di nuovo astro della fisica nucleare. Una bella sorpresa per la moglie, ma non per lo spettatore.

Resta: la dimostrazione (già offerta, d'altronde, dai films crepuscolari di vent'anni

fa) che il mondo « borghese » dei nostri giorni conduce fatalmente, più che al realismo, al sarcasmo, a un'ironia mal riscattata dall'ammonimento sottopelle. Ora nella *Provinciale*, questo ammonimento risulta talmente misero, tanto ridotto al compromesso, da non giustificare la fatica di chi ci ha lavorato.

Quanto al secondo film, esso è quella *Signora senza camelie*, che, assai meno appariscente per il nome e il mestiere del narratore, si distingue tuttavia per qualità più native e per precise definizioni d'ambiente, giocate, bisogna riconoscerlo, su un tema più nuovo e più generoso che non la solita Madame Bovary in sedicesimo, adultera per eccesso di noia. Tirate le somme dello spettacolo, il pubblico non ha torto se preferisce ai casi di costei, anche se discesa da una protagonista di Moravia, quelli di una povera ragazza che la propria bellezza sradica dall'esercizio di un lavoro di commessa, per promuoverla attrice di cinema. Passata la prima illusione di successo, scontata la prima esperienza amorosa, la poveretta misura quel che la divide dall'arte vera e propria e non chiede che di lavorare per superare i propri limiti. Ma la sua ora è passata, gli stessi ammiratori del suo prestigio fisico la respingono verso i ruoli di « pin up girl ». Non ci sono compromessi per questa conclusione, nè pace per chi ama gli spettacoli a fine sereno.

Ecco un motivo che, senza pedanterie moralistiche, si pone al centro di un problema morale di precisa attualità. Il racconto, un po' gracile, un po' generico, ma spesso « visto » con superba messa a fuoco di particolari e di luoghi (valga per tutti la luce abbagliante di un Lido di Venezia temporalesco) si presenta bene all'esame del verosimile: l'esame, appunto, che il fatto di cronaca vero supera tanto difficilmente. Un filo più teso e vibrante nel tessuto narrativo, una scelta più oculata degli episodi, e Michelangelo Antonioni raggiungerà il film che desidera e che ci pare di una necessità pungente: la « moralità » borghese, senza ironia. Se « realista » o no, non importa.

Due celebri mattatori hanno chiuso, circa un mese fa, l'assai grama stagione invernale '52-'53, e sono, come si sa, un italiano e un francese, notissimi beniamini degli affezionati: De Sica e Clouzot. A dir la verità, ambedue questa volta non se la sono cavata nella maniera più brillante. Noi non siamo qui per fare gli scontenti e i punti-

gliosi individuando responsabilità e inadempienze, ma ci corre pur l'obbligo di seguire modestamente, come su un diagramma, l'andamento del cinema europeo; per non dire del cinema italiano in quanto, per antonomasia, cinema post-bellico.

E purtroppo è vero, e sempre più per vero si conferma, quel che si è più volte notato: che la ragione della riuscita in questo genere d'arte immediata e, diciamo così, di massa, risiede nel saper cogliere una specie di istanza collettiva e che è nell'aria, e lasciarsene condurre: così come accadde, per fare i soliti esempi, ai registi di *Roma città aperta*, di *Ladri di biciclette*, di *Due soldi di speranza*. A cui aggiungeremo anche *Manon*, che per essere espresso in modi di una freddissima obbiettività, non perde, chi ben lo rammenti, il carattere d'aderenza realistica a un mito morale rinnovato nella storia.

E per entrare in argomento: cosa più ha a che fare il De Sica neorealista unanimemente qualificato, col regista di *Stazione Termini*, soggetto di Truman Capote, sceneggiatura di Zavattini, protagonisti Jennifer Jones e Montgomery Clift? A considerarla più parte dei resoconti che di questo lavoro sono apparsi sulla stampa, ci sarebbe da perder la fede nella facoltà di emettere un giudizio imparziale. Ma noi stiamo per il buon senso, e il buon senso dice chiaro che *Stazione Termini* è uno sbaglio, magari uno sbaglio di lusso, un equivoco cioè fra esasperazione neoromantica e obbiettività cronachistica: la quale ultima finisce, all'atto pratico, in una specie di rivista a tema ferroviario. Sul disperato idillio dei due bravissimi protagonisti aleggia, di quando in quando, il ricordo lontano del clima di *Breve incontro*: subito respinto dalla bassa pressione di monotone insistenze senza frutto, e anche, bisogna dirlo, di facilità banali. Al di là delle quali si svolge, come da un repertorio di « silhouettes » ottocentesche, una processione di macchiette prevedute e prevedibili, l'apporto, secondo le intenzioni della regia, della realtà. Ma di quale realtà sono simbolo ed essenza, di grazia, tutti quei pellegrini da Parigi, quei gitanti per Parigi, quelle reclute, quei carabinieri? Chi ha mai vista una stazione così infestata di luoghi comuni, se non nel film o nel teatro di pura consumazione?

Invece *Stazione Termini* è un film vedetta, esportatissimo e se n'è parlato da noi e fuori, a non finire. A forza di parlarne c'è stato persino chi ha trovato Jennifer

(la limpida, tenera Jennifer) fredda e disumana, i suoi occhi inespressivi, le sue labbra aride e taglienti: mentre De Sica rimaneva De Sica, con tutti i suoi attributi di rinnovatore principe del cinema italiano. Chi scriveva queste cose era, se non erriamo, Charensol, nelle « *Nouvelles Littéraires* ». Quanto a noi, ci teniamo al parere di una mezza dozzina di spettatori, tutti concordi nell'assicurarci di esser stati in gran pensiero, dal principio alla fine, per quella valigia e quella pelliccia di visone che l'americana consegna al facchino: e poi non se ne sa più nulla. Non è difficile ammettere che con queste preoccupazioni gli scopi del neorealismo o di qualunque altra alta scuola non possono sortire a buon fine.

E neppure hanno a vedere con il Clouzot che conosciamo e ammiriamo le vicende assai poco complicate di *Salaire de la peur*, in italiano *Vite vendute*. Il « *tour de force* » è stato qui di mantenere in un perpetuo stato d'angoscia e con pochissime spese (a parte i compensi di Vanel, Montand e gli altri, che immaginiamo cospicui) un pubblico di ammiratori avanti lettera. Il gioco è, tutto sommato, quello assai vecchio del

« Grand Guignol ». Tutto va male, tutto va pessimamente, nel peggiore dei mondi. A quei poveri mascalzoni, evasi dalla civiltà occidentale, non c'è una bulletta che riesca diritta, mentre poi l'avventura spericolata in cui s'ingranano, mai si scompagna da tutti i gradi e tutte le tinte dell'umana paura: lo stesso contegno dei più temerari ne è tutto condito. Quattro camions scassati, una strada di montagna in riparazione, un ponte di assi fradice rimediate all'ultimo momento, ecco gli accessori. E potrebbe essere una ragione di più per la riuscita di un dramma nudo, semplice, tutto affidato all'eloquenza dei fatti, fatti come la irremediabile cedevolezza della moderna « *Manon* » e del suo giovane amico. Ma, come si diceva, le cose non stanno a questo modo e l'abilità del regista e degli attori consiste, semmai, nel tener sospeso su un filo di equilibrio l'interesse del tormentato spettatore. Per le ragioni della cassetta — anche se ciò è discutibile — questa abilità può bastare. In questo senso è giustificatissimo il titolo francese: « *Il salario della paura* ».

ANNA BANTI

L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

Quando l'Approdo dei bibliofili veniva messo in onda, ebbi occasione di rilevare come fosse confortante il numero delle signore che si interessavano a questa rassegna.

Una signora napoletana ha preso lo spunto da questa mia constatazione per chiedere se veramente si debba far credito alla taccia di bibliofobia attribuita comunemente alle donne. È un argomento indubbiamente abusato e sul quale si è anche scritto fin troppo.

Uno dei più accaniti assertori di questa antitesi donna-libro è stato certamente Raymond Hesse, il quale arrivò a dire che le donne non sanno nemmeno maneggiare i libri e che profanano la loro intonsura a colpi di spillone da testa.

Ma ecco che, passata la moda degli spilloni, doveva toccare proprio a lui di elencare ne *Le livre d'après guerre*, le duecento e una componenti le due società

di biblioteche francesi: « *En tous cas — commentava — il est remarquable de constater que la femme, longtemps considérée comme l'adversaire le plus résolu du livre, a fini par faire acte de bibliophilie* ».

Il libro dello Hesse è ormai vecchio di oltre vent'anni e mi è venuto in mano frugando, non a caso, nel mio armamentario bibliografico. Non so, poi, se « *l'acte de bibliophilie* » abbia fatto ricredere l'erudito bibliofilo francese.

Indubbiamente l'amore per il libro è assai più diffuso fra gli uomini che fra le donne, ma in ogni tempo anche quest'ultime ebbero rappresentanti insigni nel mondo della bibliofilia.

Nel 1894 Edmondo Bonaffé stese un inventario della preziosa raccolta di carte geografiche appartenute a Caterina de' Medici, regina di Francia, che aveva notevolmente aumentata la già ricca biblioteca di Lorenzo de' Medici.

Giovanna Antonia Poisson de Pompadour ebbe gran cura della sua biblioteca sceltissima e incise, sotto la guida di Boucher e di Cochin, una serie di 63 Estampes d'après les pierres gravées de Guay.

Le legature nelle quali la siniscalca Diana di Poitier, cara a Enrico II, poneva i suoi libri, con la Diana cacciatrice, le mezzelune incrociate e il motto: *Sola vivit in illo*, testimoniano della passione con la quale custodiva i suoi libri nel castello di Anet. E madame de Chamillard suggeriva essa stessa le rilegature, con impronta e gusto personalissimi.

La Duchessa Elisabetta di Devonshire, volle assumersi anche la cura tipografica delle edizioni da lei affidate alla stamperia romana del *De Romanis*. I due grandi volumi dell'Eneide, nella traduzione di Annibal Caro, superbamente illustrati da Canova, Camuccini ed altri, recano alla fine:

Elisabetta Devoniae dux familia Harwey
exagitavit, suisque sumptibus absolvit.

E si potrebbero citare ancora moltissimi esempi fino ai nostri giorni. Ma i negatori di ogni disposizione della donna alla bibliofilia, hanno facile gioco nell'affermare che si tratta pur sempre di eccezioni rarissime, distribuite nel tempo con innegabile scarsità. Da parte mia penso che le donne abbiano meno occasione degli uomini per accostarsi al libro e mancherei al più modesto dovere di riconoscente galanteria verso le molte mie gentili lettrici se a tutte non riconoscessi, in germe, una promettente disposizione alla passione per il libro.

Dopo questa dichiarazione conviene ch'io mi trasferisca rapidamente sull'altra sponda per dare una soddisfazione al sesso forte rispondendo a un signore che possiede una doppietta dantesca veramente di prim'ordine. Si tratta delle due edizioni aldine della Divina Commedia, apparse nel 1502 e nel 1515.

Quella del 1502 è la prima edizione procurata da Aldo Manuzio ed è la seconda opera, dopo il Petrarca, composta col suo celebre carattere corsivo. Il testo, malgrado qualche appunto di scorrettezza, fu preso a fondamento di tutte le ristampe nel corso

di tre secoli e mezzo e si ritiene sia stato comunicato ad Aldo dal Bembo.

Quella del 1515 è la seconda edizione del celebre tipografo veneziano, eseguita in società con il suocero Andrea Torresano, ed è esemplata sulla precedente. Tanto l'una quanto l'altra sono sempre ricercate e la seconda, forse, più della prima.

Io credo possano essere valutate nella stessa misura e, se debbo giudicare dagli ultimi prezzi riscontrati, dovrebbero variare, a seconda della freschezza degli esemplari, fra le 80 e le 120 mila lire.

Un esemplare dell'edizione 1515 raggiunse in un'asta del 1925, ben 16.500 lire; ma era un esemplare largamente postillato e soprattutto alle postille fu attribuito un particolare valore.

Una signora ha trovato in casa sua — dove i libri pare non abbondino — un libriccino, piccolo piccolo, nel quale l'hanno colpita due cose contrastanti; e, avendola colpita, l'hanno messa in sospetto.

La sua attenzione è stata dapprima attirata dalla ricchezza della rilegatura, « tutta di pelle verde con dei ghirigori dorati », e pensò si trattasse di un libro di preghiere. Aperte le prime pagine, però, si accorse che si trattava di poesie: « io non me ne intendo molto — scrive la signora — ma per conto mio mi sembrano talmente brutte da far accapponare la pelle. E proprio non riesco a spiegarmi perché e da chi possono essere state legate così bene ».

Chiunque fosse, chi lo ha fatto rilegare era, senza dubbio, un uomo di gusto e di spirito; il quale ben sapeva che il libretto, spassoso quant'altri mai, è anche molto raro.

Il suo titolo è questo: Opuscolo che contiene la raccolta di cento anacreontiche su di talune scienze, virtù, vizi e diversi altri soggetti di Ferdinando Ingarrica, Giudice della Gran Corte di Salerno, composto per solo uso dei giovanetti, con la generica indicazione editoriale di Italia, 1860.

L'Ingarrica, sulla cui qualifica la signora esprime qualche dubbio, era veramente giudice della Gran Corte; esercitò le sue funzioni a Salerno, a Potenza e in altri luoghi, e finì la sua carriera a S. Maria Capua Vetere.

Era nato verso la fine del Settecento da ottima famiglia e fu avviato a buoni studi che non riuscirono, peraltro, a raddrizzargli totalmente il cervello bislacco.

Queste sue anacreontiche, apparvero la prima volta a Napoli nel 1834, impresse nello stabilimento tipografico dell'Aquila, a spese dell'autore.

Fin da quella prima edizione il libretto si apriva con quella Osservazione che la signora può vedere a pag. 6 e che trascrivo per tutti i lettori: «L'autore ha inteso raccogliere in otto versi (e due volte in quattro) l'argomento di ogni anacreontica; ed à procurato, per quanto è stato possibile, di spiegare la definizione, e le cose più notabili dell'argomento istesso; colla legge che la prima parola di ogni composizione è la stessa del soggetto; e ciò onde il Giovinetto abbia una iniziativa alla recita».

Basterebbe questo per darvi un'idea della faccenda.

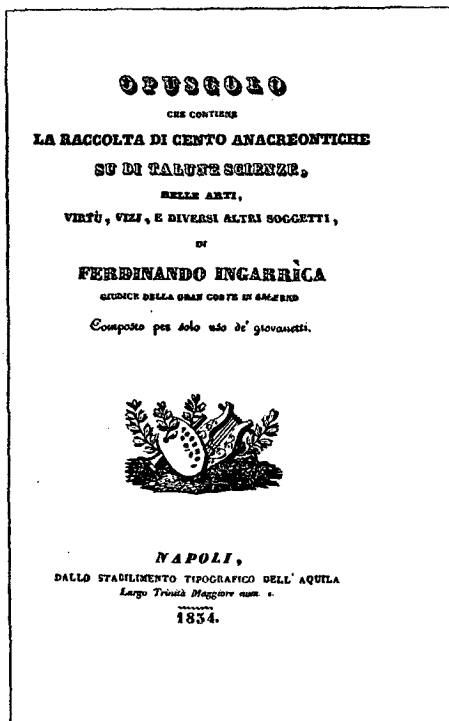
Ma non voglio privarvi di un saggio delle anacreontiche. Eccovi quella sul vento:

È il Vento l'aria in moto
che ne manda la natura
quando il ben, quando sciagura
viene all'uomo ad arrear.
La sua forza non non cape
nel saper di umana mente,
fa stupore ad ogni gente,
che la vuole misurar.

C'era di che stuzzicare l'estro di qualche bellumore a parodistiche e sagaci imitazioni e le anacreontiche ingarrichiane si confusero con infinite altre, delle quali il povero giudice non era affatto responsabile.

Diffuse in copie manoscritte, a poco a poco, vennero dimenticate; ma alcune furono stampate, per la prima volta, proprio nell'edizione del 1860, sotto il titolo generale di Aggiunzioni.

Sono quelle dovute a Francesco Paolo Ruggiero, che fu ministro nel 1848, e la più popolare, fra le sue, è quella intitolata Al principino neonato, che provocò, a quel



che si disse, gli esilarati scongiuri di Ferdinando II.

Per chiudere userò il commiato benaugurante dell'Ingarrica stesso:

Ti Saluto, o Gentiluomo,
per averti rincontrato;
il tuo piè sia salvato
dall'intrigo ingannator.

E la vostra bontà, amici lettori, lo perdoni a lui, che l'ha scritto, e a me che ho avuto il coraggio di riprenderlo.

MARINO PARENTI

NOTIZIE DELLA RADIO

Nel momento in cui scriviamo la maggior parte delle trasmissioni che ascolteremo nell'ultimo trimestre di quest'anno — quello che apre, in realtà, la stagione della radio — si trovano ancora allo stato di progetto. Ma gli orientamenti di massima sono già delineati e anche lo studio delle iniziative principali è già a tal punto da consentirci delle anticipazioni.

Il Programma Nazionale, senza modificare la sua solida e nutriente struttura, promette alcune novità in particolare nella impostazione dei programmi serali, allo scopo di aumentarne l'attrattiva, sia facendo ricorso a forme di spettacolo caratteristicamente radiofonico, sia valendosi di numeri di richiamo. Così è allo studio una serie di montaggi (da inserire una volta al mese al posto della consueta trasmissione drammatica minore del sabato) con la quale il Nazionale si ripromette di far ripercorrere all'ascoltatore gli aspetti della vita artistica delle metropoli europee, considerati nel loro momento di fortuna più ricca e di fama più clamorosa. Sono annunciati anche una grande trasmissione quindicinale di musica leggera presentata in versi e un nuovo tipo di varietà domenicale che si varrà di presentatori di eccezione oltre che di una speciale attrazione musicale.

Molti i nuovi titoli delle trasmissioni che, nella cifra adottata dall'ambiente radiofonico, vengono chiamate « parlate-culturali »: in primo piano figura un settimanale intitolato *Domani* che cercherà il suo pubblico tra i giovani e principalmente tra quelli che, usciti dalla acerbità dell'adolescenza, si avviano a formarsi e a maturarsi. A questa età così decisiva per l'affermazione e lo sviluppo della personalità, *Domani* cercherà di essere un utile sussidio abituando i giovani a ragionare e ad orientarsi su tutti i più interessanti argomenti di attualità. Lo scopo, com'è giusto, sarà di indirizzarli ad una partecipazione completa, ad una valutazione realistica della vita d'oggi con quel senso di equilibrato giudizio, di fiducia e di coraggio che è lontano tanto dall'ottimismo poltrone come dalle aberrazioni pessimistiche.

Nel cartellone della prosa spiccano gli annunci del *Peer Gynt* di Ibsen che sarà eseguito l'11 novembre, in riduzione radiofonica, con le musiche di Grieg; di una

commedia di Maxwell Anderson, nuova per l'Italia, *A piedi nudi per Atene* (« Barefoot in Athens ») per la quale si conta sull'interpretazione di Ruggero Ruggeri, e di altri lavori della serie dedicata al « Teatro di Carlo Goldoni », quali *La locandiera* e *La Bottega del caffè*.

Tra il folto dei programmi musicali basterà ricordare l'inaugurazione della stagione sinfonica pubblica di Torino, che avverrà l'11 dicembre con la *Grande Messa in si minore* di Bach, diretta da Mario Rossi; e la trasmissione della tetralogia di Wagner *L'Anello del Nibelungo*, diretta da Furtwaengler che occuperà dieci serate tra la fine di ottobre e il principio di novembre e sarà la più grossa e impegnativa esecuzione della stagione lirica estate-autunno della Rai e di tutta l'annata musicale in genere. La stagione, aperta il 1° luglio con una superba *Traviata* diretta da Fernando Previtali, comprende 38 opere nelle quali si possono individuare le fasi più caratteristiche della storia del melodramma, oltre ad una rappresentanza della produzione italiana contemporanea.

Che l'interesse del pubblico per la lirica, o almeno per la lirica alla radio, e la passione per il bel canto non abbiano subito intiepidimenti, malgrado qualche contraria apparenza, è stato dimostrato oltre ogni dubbio dal risultato del referendum sul torneo lirico organizzato dalla Rai alla fine di giugno. Oltre 140 mila sono state le risposte pervenute dagli ascoltatori, senza contare quelle, numerosissime, giunte fuori tempo massimo. 140 mila persone, dopo aver attentamente ascoltato i due concerti, hanno avuto la diligenza di compilare una classifica e di mandarla alla Radio. Ma quanti saranno stati in realtà gli ascoltatori? Dobbiamo aggiungere tutti quelli che furono altrettanto interessati, ma meno diligenti, e tutti i componenti di ogni gruppo familiare, che non hanno inviato la cartolina perché il voto era riservato al titolare dell'abbonamento. Il successo, sotto certi aspetti, si può dire sorprendente di questi tempi: ed è stato non solo il premio dell'iniziativa, ma soprattutto la prova che una manifestazione lirica, accuratamente organizzata e di buon livello artistico, ha tuttora un suo grande, grandissimo pubblico.

Il Secondo Programma, oltre al normale rinnovamento trimestrale delle rubriche, ha in progetto di adottare una profonda riforma della sua impaginazione. Si propone cioè di suddividere idealmente la giornata radiofonica in sei tempi, ciascuno dei quali avrà delle trasmissioni intonate nel contenuto e nello stile alle diverse caratteristiche dell'ascolto. Non è troppo difficile individuare quali siano le abitudini di massa, gli stati d'animo prevalenti nel pubblico durante le varie parti della giornata vista dall'angolo della casa ove campeggia l'apparecchio radio. In base a questi dati si tenterà di creare un'aderenza esatta tra il programma e la disposizione dell'ascoltatore, tra il tipo di spettacolo offerto e il grado d'attenzione che può essere richiesto e prestato in quel momento. Non che questi criteri esulassero prima d'ora dal concetto dei programmisti; tutt'altro. Ma la trovata del Secondo consiste nel dichiarare le sue intenzioni, nello scoprire francamente e cordialmente le sue carte, nell'organizzare la sua versatilità in modo da essere più manifestamente vicino a quel pubblico che finora non gli ha lesinato i consensi. Dopo di ciò è appena il caso di aggiungere che molte nuove e brillanti rubriche sono pronte a zampillare dai fertili microfoni del Secondo Programma.

Il Terzo Programma conclude, nel quarto trimestre, il suo piano di lavoro dell'annata e pone le premesse di un graduale processo di rinnovamento per le realizzazioni dell'anno prossimo. Tra le manifestazioni di maggiore portata sono da segnalare un ciclo di opere organistiche di Frescobaldi, a cura di Luigi Ronga; un ciclo di Debussy a cura di Alberto Mantelli; la seconda parte delle suites di Haendel; un ciclo di musiche cameristiche di Weber; quattro trasmissioni per il bicentenario di Viotti; e, naturalmente, la stagione sinfonica pubblica che avrà inizio il 3 ottobre a Torino e prose-

guirà, dopo i primi sette concerti, al Foro Italico di Roma. Nel campo della lirica notiamo il *Faust*, di Spohr e la *Genoveva* di Schumann, esecuzioni con le quali termina il ciclo dedicato all'opera romantica tedesca; l'*Agrippina* di Haendel, la *Dreigroschenoper* di Weill, che verrà data per l'edizione integrale del dramma di Brecht; *La casa dei morti* di Janàček e il *Flauto magico* di Mozart affidato alla direzione di von Karajan e all'interpretazione della Schwarzkopf.

Nell'elenco delle opere drammatiche troviamo una grossa serie shakespeariana: otto trasmissioni, tra esecuzioni complete e sintesi, con le quali si vogliono collegare quei drammi del sommo poeta inglese che trattano avvenimenti della storia d'Inghilterra. La serie si intitolerà appunto *Storie inglesi* e sarà curata da Gabriele Baldini. Si fanno notare inoltre la *Trilogia di Figaro* di de Beaumarchais che comprende, oltre alle due notissime commedie ispirate alla figura del « burlador de Sevilla », anche la terza ed ultima, mai rappresentata in Italia, *La madre colpevole*, dove i personaggi si ritrovano per concludere la loro storia avviandosi ad una pacifica composizione delle passate contese; e poi il *Cristoforo Colombo* di Claudel, *Il giardiniere di Samos* di Vildrac, *l'Edipo a Colono* di Sofocle, *l'Ecuba* di Euripide: tutte, queste ultime, con le musiche di scena rispettivamente di Milhaud, Ibert, Pizzetti e Malipiero. Il *Barbablù* di Tieck costituirà, con la già ricordata *Genoveva*, il nucleo di una settimana-omaggio che appunto a Tieck sarà dedicata. Infine, tra i programmi culturali propriamente detti, si possono rilevare tre grandi iniziative: una *Storia del Risorgimento* in tredici narrazioni di Riccardo Bacchelli, un ciclo su Francesco De Sanctis, a cura di Carlo Muscetta, e uno su Dostoevskij, a cura di Enzo Paci.

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

BIBLIOTECA BIBLIOGRAFICA ITALICA

Diretta da MARINO PARENTI

MARINO PARENTI. *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani, con un'appendice sulla data « Italia », e un saggio sui falsi luoghi italiani usati all'estero, o in Italia, da autori stranieri*

di pp. 314, con 74 facsimili, di cui 4 a due colori e 2 in nero f. t., sopraccoperta a 2 colori, scatola di custodia, L. 14.000

DINO PRANDI. *Bibliografia di Lazzaro Spallanzani, con prefazione del Prof. Benedetto Biagi*

di pp. 172, con 31 facsimili, di cui uno su 4 pp. f. t., con sopraccoperta a 2 colori, scatola di custodia, L. 7.700

ALDO SANTI. *Bibliografia dell'enigmistica*

di pp. 400, con 31 facsimili, di cui uno su 8 pp. f. t., contenente le 52 figurazioni dei « Rondeaux d'amour », sopraccoperta a 2 colori, scatola di custodia, L. 17.500

MARINO PARENTI. *Bibliografia delle opere di Silvio Pellico*

di pp. 308, con 50 facsimili dei quali uno nel testo e 8 f. t. a colori, sopraccoperta a 2 colori, scatola di custodia, L. 13.300

CLAUDIO BONACINI. *Bibliografia delle arti scritte e della calligrafia*

pp. 416, con 61 facsimili dei quali 16 in due ottavi f. t. e uno a due colori su carta a mano, sopraccoperta e custodia L. 18.200

Contributi alla « Biblioteca Bibliografica Italiana ».

FERNANDA ASCARELLI. *La tipografia cinquecentina italiana*

di pp. 264, con 5 ritratti, 152 facsimili in nero e 13 a due colori in tavole f. t., sopraccoperta a 2 colori, scatola di custodia L. 11.550

BIBLIOTECA DEGLI ERUDITI E DEI BIBLIOFILI SCRITTI DI BIBLIOGRAFIA E DI ERUDIZIONE RACCOLTI DA MARINO PARENTI

I. LAMBERTO DONATI. *Chi furono gli Accademici della Crusca che prepararono la Divina Commedia del 1595?*

In-8°, di 24 pp. con 34 facsimili L. 800

La breve monografia precisa, con una geniale indicazione finora sfuggita agli studiosi, i nomi degli Accademici che collettivamente procurarono quella edizione dantesca giustamente ritenuta il più antico esempio di edizione con apparato critico.

II. FABIA BORRONI. *Stefano della Bella. Satira e umorismo. Caricatura, grottesco e macabro*

In-8°, di pp. 24, con 9 incisioni inedite L. 800

Studio sul rapporto Callot - Della Bella e sulla produzione caricaturale e grottesca dell'incisore fiorentino.

III. MARINO PARENTI. *Il più celebre dei medici condotti. (Leonzio Sartori).*

In-8°, di pp. 32, con 12 facsimili di cui 2 a colori L. 1.200

La bibliografia offre al Parenti il destro di rievocare brillantemente un periodo di scapigliatura padovana ricordando con Leonzio Sartori, medico e poeta, gli amici di lui, Arnaldo Fusinato e Carlo Fioravanti. Gustosi aneddoti e ghiotte riproduzioni avvivano questo saggio sulle opere e la vita del Sartori, tipico esempio del geniale dilettantismo romantico del primo Ottocento; dimenticato, come poeta, universalmente noto come protagonista de *Il medico condotto*, la più celebre delle poesie del Fusinato.

Edizioni Sansoni Antiquariato

CIVILTÀ DELLE MACCHINE

Direttore Leonardo Sinisgalli

RIVISTA BIMESTRALE PUBBLICATA DALLA
SOCIETÀ FINANZIARIA MECCANICA

FINMECCANICA

ROMA - PIAZZA DEL POPOLO 18

Un numero L. 400

Abbonamento annuo L. 2100

Sommario del n. 4 - Luglio 1953

ARTICOLI: Lettera di Giansiro Ferrata; **La machine et nous** di Daniel Rops; **La dinamica del consumo italiano di acciaio** di Pasquale Saraceno con **Appendice** di Ugo Marchese; **Centenario Ansaldo** di Giovanni Ansaldo; **Savinio decoratore di navi** di Fausto Bima; **La camera di Pascal** di Giuseppe Raimondi; **Figlie del fuoco** di Leonardo Sinisgalli; **Ho viaggiato tra le macchine** di Federico Patellani; **Dal mito allo standard** di Paolo Portoghesi; **Tullio Levi-Civita nella meccanica del suo tempo** di Giulio Krall; **L'alfista** di Piero Farnè; **Visita alla Marconi** di Gianni di Benedetto; **Plus fous et plus sages** di Enrico Fulchignoni; **Novanta organi inutili nel corpo umano** di Vincenzo Lacorazza; **Eugenetica dei metalli** di L. Monego e R. Parigi; **11 Perforazioni** di Giovanni Saccò; **Macchine di ragazzo** di Luciano Moretti; **Urbanistica e industria** di Marcello Giovenale; **L'Aerfer nel panorama aeronautico mondiale** di Alberto Vallisneri; **Propulsori** di Vittorio Sivori; **Missilistica** di C. E. Cremona; **L'industria delle macchine tessili** di Beppe Sacchi; **L'audace impresa** di Marino Barendson; **Scoperta degli inventori** di Alessandro Boni.

Note

La bottiglia esplosiva di Picasso
La turbonave « Colombo » • Polemica meccanicista
Vocazione alla pubblicità
Pomigliano e la tradizione aeronautica del Sud
Superficie matematica • Macchine in mostra
Calendario • Semaforo • Letture

●

In copertina: Labirinto psicotecnico
Copertina interna: Tavole di Riccardo Manzì
Tavole interne in nero e a colori di:
Tovaglia, Di Benedetto, Venier, Scordia.

CASA EDITRICE G. D'ANNA

Messina - Firenze

BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

XXXVII

FRANCESCO BIONDOLILLO
STUDIO SUL LEOPARDI

Un volume di pagine 168 - L. 800

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, nonché nostalgia della vita ingenua dell'antichità e della giovinezza dell'umano sentire, attuò quel concetto nei *Canti* in visioni palpitanti di trepida commozione, e in richiami accorati della propria vita giovanile. Anche quando egli gravò il suo senso della vita e della poesia con una filosofia naturalistica ed epicurea e stoica, pertinacemente seguita, trovò modo — sia pure in brevi momenti — di non soffocare o sopprimere questa sua singolare disposizione a celebrare la dolcezza del trasfigurare magicamente la realtà. Allo studio, diviso in tre parti, segue una nota bibliografica di sapor polemico.

XXXVIII

SALVATORE FRANCESCO ROMANO
MOMENTI DEL RISORGIMENTO IN SICILIA

Un volume di pagine 312 - L. 1500

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 volume di pagine 152 - L. 800

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

XL

ANTONINO PAGLIARO
SAGGI DI CRITICA SEMANTICA

Un volume di pagine VIII - 400 - L. 2.000

... 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...

Entro luglio usciranno:

Raffaello Ramat - **PER LA STORIA DELLO STILE RINASCIMENTALE**

Un volume di pagine 250 - L. 1.200

Carmine Iannaco - **VITTORIO ALFIERI**

Un volume di pagine 150 - L. 800

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

Novità

CLASSICI ITALIANI NELLA STORIA DELLA CRITICA

Opera in due volumi diretta da Walter Binni
dell'Università di Genova

È viva da tempo nel campo degli studi di letteratura italiana, la richiesta di un'opera che raccolga organicamente monografie di storia della critica dei maggiori scrittori italiani, corrispondente all'esigenza, presente nella storiografia storicistica, di una conoscenza sicura del problema critico degli autori studiati, della vita che l'opera d'arte, la personalità poetica ha vissuto nella valutazione delle varie fasi del gusto e della critica.

A questa esigenza così attuale si ispira l'opera che « La Nuova Italia » pubblica in due volumi, e che, affidata a diversi studiosi, ma costituita secondo criteri uniformi, rappresenta uno strumento culturale di singolare utilità.

Nei due volumi il lettore troverà una rapida ed esauriente sintesi storica del problema critico dei maggiori scrittori della nostra letteratura, scelti non solo per il loro intrinseco valore ma anche per il problema di cultura letteraria che essi rappresentano. E nelle note abbondanti e nelle essenziali bibliografie troverà un'adeguata informazione sui problemi del testo, dei commenti, del lavoro erudito, mentre accurati indici dei nomi gli permetteranno di ricostruire in maniera più generale una visione delle fasi della critica e della operosità e incisività dei critici nella concretezza dei singoli problemi.

E pensiamo che di fronte a compilazioni frettolose e prevalentemente utilitarie, quest'opera, condotta con criteri scientifici e accuratamente preparata, sarà insieme uno strumento valido per gli studiosi e un ausilio pratico per quanti abbiano bisogno di informazioni per scopi più immediati di carattere didattico e professionale.

SOMMARIO E COLLABORATORI

Vol. I. — DANTE (*D. Mattalia*); PETRARCA (*E. Bonora*); BOCCACCIO (*G. Petronio*); POLIZIANO E LORENZO (*B. Maier*); ARIOSTO (*R. Ramat*); MACHIAVELLI (*G. F. Goffis*); GUICCIARDINI (*S. Rotta*); TASSO (*C. Varese*).

Vol. II. — MARINO (*F. Croce*); METASTASIO (*S. Romagnoli*); GOLDONI (*F. Zampieri*); PARINI (*L. Caretti*); ALFIERI (*C. Cappuccio*); MONTI (*L. Fontana*); FOSCOLO (*W. Binni*); LEOPARDI (*E. Bigi*); MANZONI (*M. Sansone*); CARDUCCI (*E. Alpino*); PASCOLI E D'ANNUNZIO (*S. Antonielli*); VERGA (*G. Santangelo*).

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE · PIAZZA INDIPENDENZA, 29

E' uscito

L'ANNUARIO RAI

1953

■

Ampia rassegna
dell'attività radiofonica e
televisiva italiana,
corredata da cartine,
grafici e
prospetti statistici

Al volume
hanno collaborato
noti scrittori, musicisti,
critici e giornalisti

Pagine 428 - 102 illustrazioni
12 tavole fuori testo - rilegatura
in tela **L. 900**

*In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi alla
EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale, 21 - Torino, che contro rimessa
di L. 900, provvederà all'invio franco di altre spese. - I versamenti possono es-
sere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800.*

Novità nella collana «SAGGI» della

EDIZIONI RADIO ITALIANA

IV

LA PSICOANALISI - IL SURREALISMO

a cura di Emilio Servadio - Carlo Bo - **L. 500**

V

IL FUTURISMO - IL NOVECENTISMO

a cura di Enrico Falqui - **L. 450**

VI

L'ESPRESSIONISMO - L'ESISTENZIALISMO

a cura di Luigi Rognoni - Enzo Paci - **L. 500**



*Tre volumi che nella loro unità realizzano
una efficace sintesi storiografica di aspetti
e movimenti della cultura contemporanea.*

*In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi alla
EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale, 21 - Torino, che invierà i volumi
richiesti franco di altre spese contro anticipo dei relativi importi. - I versamenti
possono essere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800.*

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

Con i tipi della ILTE - Industria Libreria Tipografica Editrice - Stabilimenti di Corso Bramante, 20 - Torino

Prezzo L. 500