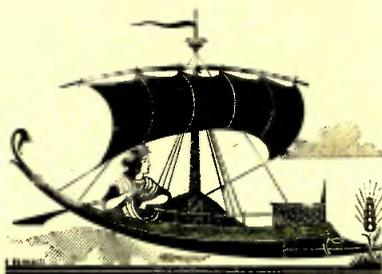


L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti



Anno III - Numero 1 - Gennaio-Marzo 1954

EDIZIONI RADIO ITALIANA



L'APPRODO

Rivista trimestrale di lettere ed arti

COMITATO DI DIREZIONE:

RICCARDO BACHELLI, EMILIO CECCHI, GIANFRANCO CONTINI, GIUSEPPE
DE ROBERTIS, NICOLA LISI, ROBERTO LONGHI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI

DIRETTORE:

G. B. ANGIOLETTI

REDATTORI

LEONE PICCIONI e ADRIANO SERONI



DIREZ.: ROMA, Via Botteghe Oscure, 54, Tel. 6-64 - AMMIN.: TORINO, Via Arsenale, 21, Tel. 41-172

UN FASCICOLO: Italia L. 500, Estero L. 750 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia L. 1750, Estero L. 3000

EDIZIONI RADIO ITALIANA

SOMMARIO

Anno III - Numero 1 - Gennaio-Marzo 1954

MARIO LA CAVA, LUCA PINNA, LEA QUARETTI, FRANCESCA SANVITALE: <i>I racconti dell'Approdo</i>	pag.	3
ALESSANDRO BONSAITI: <i>Gli Anglo-Fiorentini di cento anni fa</i>	»	11
BONAVENTURA TECCHI: <i>Una poesia</i>	»	14
ELIO VITTORINI: <i>La moscacieca</i> (frammento di romanzo)	»	15
MARIO DE ANDRADE: <i>Poesie ispirate dall'amica</i> (trad. e note di G. Ungaretti)	»	27
GIUSEPPE DE ROBERTIS: <i>Su un libro di Gianna Manzini</i>	»	37
S. T. COLERIDGE: <i>Kubla Khan</i> (trad. di R. Bacchelli)	»	41
PIERO BIGONGIARI: <i>Lettura del « Tifone »</i>	»	44
ALFONSO GATTO: <i>Poesie</i>	»	52
DOMENICO DE ROBERTIS: <i>Definizione dello stil novo</i>	»	59
NICOLA LISI: <i>Passeggiata fiorentina</i>	»	65
VALERY LARBAUD: <i>Da « Europa »</i> (trad. di R. Lucchese)	»	76
ANNA MARIA CHIAVACCI: <i>Lettura del Paradiso</i>	»	79

NOTE E RASSEGNE: GIUSEPPE DE ROBERTIS, SERGIO ANTONIELLI, CARLO BO, PIERO PUCCI, LUIGI BALDACCI, MARCO FORTI, ADRIANO SERONI: *L'indicatore librario - Libri ricevuti* - CARLO BO: *Letteratura francese* - FERNANDA PIVANO: *Letteratura americana* - FRANCESCO ARCANGELI: *Le arti figurative* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - ANNA BANTI: *Il cinema* - EMILIA ZANETTI: *La musica* - MARINO PARENTI: *L'Approdo dei bibliofili* - CARLO MARINELLI: *Dischi* - G. B. BERNARDI: *Notizie della Radio*.

Illustrazioni e disegni di CASTELLANI, ROSAI e SCORDIA - Tavole da: DE PISIS, DE WITTE e REMBRANDT.

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

Tracconti dell'Approdo

MARIO LA CAVA

Colloqui con Antonuzza

Erano i primi anni di vita e Antonuzza fra tante cose che non faceva, non raggiungeva nemmeno la maniglia della porta della mia camera dove fin dal mattino restavo solo a lavorare. Batteva piano piano, nelle visite mattutine che faceva, con la sua manina leggera, che pareva sfiorasse una guancia, e aspettava. Io mi alzavo, mettendo da parte i pensieri, e andavo ad aprirle; e Antonuzza mi contraccambiava ridendo di gioia.

Ora da sé apre la maniglia della porta, dopo lunghe, silenziose manovre. Io resto seduto dinanzi al tavolo a guardare, ed è lei che mi corre all'incontro, gridando per l'apparizione meravigliosa di me in fondo alla camera, e lanciando parole d'interrogazione.

Poiché Antonuzza sa che non a tutte l'ore del giorno potrebbe giocare con me, come sarebbe suo desiderio, e che io sono occupato in cose che faccio da solo. Mi chiede a volte: « Giochiamo? ».

« Più tardi! » le rispondo. Ma spesso Antonuzza rimane un pezzo con me, scrive anche lei linee sul foglio che le regalo oppure gioca al pensare silenzioso.

« Pensi? Ti è bastato di pensare? » mi chiede.

Sa che le ore hanno una grande importanza e domanda: « Che ore sono? ».

« Sono le otto ».

« Le otto e mezzo? ».

« Sì, le otto e mezzo! ».

« A mezzogiorno giochiamo e faremo tante cose! E io gioco qui sola sola! ».

Certe volte smetto di scrivere, ella se ne accorge e domanda: « Hai scritto? ».

« Sì ».

« E non vuoi trovare altra cosa? ».

Mi alzo per giocare con lei; e Antonuzza mi dice: « Hai lasciato per me?... E allora vieni a giocare! Ci nascondiamo? ».

Quello è un bel gioco; e anche il rincorrerci gridando di gioia. Antonuzza mi è grata ed esclama: « Quanti giochi mi hai insegnato, Mario! ».

Lo so che io sono il più bravo a giocare con lei nella casa; ma talora non posso giocare e Antonuzza si offende: « Non verrò a giocare con te — mi dice — se non mi contenti... Sai che facciamo? Vado nel giardino e mi prendo Mimmo e gioco con lui. Non giocherò più con te, e giocherò solo con lui... ».

Mimmo è un bambino col quale Antonuzza, che è della stessa età, potrebbe giocare. I genitori di lui lo consentono e se ne compiacciono poiché non pensano ancora alla povertà che Antonuzza, crescendo, rivelerebbe di sé. Nulla sa di questo Antonuzza, nulla potrebbe capire, e dice: « Tu, Mario, mi vuoi bene! Tutti mi volete bene! ».

Mi mostra le nocciuole con le quali vuole giocare e un pensiero nuovo, affiorante tra la moltitudine degli altri pensieri, trova le sue parole più adatte: « Se muoio, chi giocherà alle nocciuole? ».

« No, Antonuzza, giochiamo! ».

S'è fatto mezzogiorno, la tavola da pranzo è apparecchiata. Quella è l'ora in cui sono più libero, quella è l'ora in cui Antonuzza più facilmente trova compagnia ai suoi giochi, rifacendosi della solitudine della casa, dove, separata dalla mamma, occupata al lavoro nei campi, vive con noi. Corriamo attorno alla tavola e Antonuzza pare un uccellino uscito di gabbia. E gridando festosa mi scuote con parole che mi sembrano di malinconia: « Ridi, Mario, ridi, come rido io! ».

LUCA PINNA

Il barometro

L'ha detto donna Mercedes che Gavino Sanna e Filomena la moglie sono un barometro. E anche se è una parola difficile e quei due non sanno né leggere né scrivere, "barometro" va bene lo stesso, perché donna Mercedes ha aggiunto che un barometro così preciso non è stato ancora inventato. Da prima lei stessa credeva che lo fosse soltanto Gavino Sanna, ma studiandoci bene, s'era accorta che lui non avrebbe funzionato senza la moglie, né con altri od altre, né da solo, e altrettanto sarebbe stata Filomena senza il marito.

E lei dice che qualsiasi cambiamento di tempo o soltanto d'aria, è capace di annunciarlo con un giorno di anticipo, e se sbaglia, è pronta a rimetterci tutti i beni che possiede compreso il vestito che ha indosso.

E lei dice che era stata un'ispirazione di Dio quella che l'aveva convinta d'affittare il magazzino che possiede di fronte a casa sua a Gavino Sanna e a Filomena, quando dovevano sposarsi e cercavano un tetto.

E giura che Dio l'aveva ispirata una seconda volta quando aveva già deciso di mandarli via, perché non li poteva più sopportare, che litigavano e la svegliavano persino di notte, e invece per pietà li aveva lasciati.

Quando venne il ciclone del '28, che anche i giornali del Continente avevano chiamato così perché a memoria d'uomo e di storia non s'era mai visto in Sardegna l'uguale, Gavino e Filomena Sanna nel magazzino di donna Mercedes ci vivevano già da quattordici anni, senza aver avuto figli.

Donna Mercedes aveva poi spiegato al Parroco che lei in tutto quel tempo aveva imparato questo: se litigavano di mattina, appena alzati, il giorno dopo sarebbe venuto vento; se era dopo mezzogiorno ed era lui ad alzare di più la voce, il giorno dopo sarebbe venuta pioggia; se invece era lei che gridava di più, e poteva succedere anche di notte perché Filomena soffriva d'insonnia, il cielo si sarebbe

coperto ma senza pioggia; se invece gridavano tutti e due, sia di notte che di giorno, voleva dire temporale con tuoni e lampi. D'inverno se mentre lui gridava lei si lamentava soltanto, sarebbe caduta neve. Donna Mercedes aveva aggiunto che queste cose le aveva capite a poco a poco e a forza di ascoltare.

Quando venne il ciclone del 20 di agosto del '28, la vigilia il 19, dopo pranzo lei era andata a dormire, quando fu svegliata da un urlo straziato di Filomena. E poi udì il marito che gridava con tutto il fiato in canna: « Ora ti ammazzo quanto è vero Dio, sanguisuga velenosa ». Filomena continuava per conto suo a urlare come un'epilettica e quando riusciva ad arrivare alla porta ogni volta invocava aiuto e aggiungeva: « Chiamate il maresciallo che rimandi al bagno penale questo avanzo marcio di galera ». Poi gli urli di lei si fecero più acuti e si udì un fracasso di piatti rotti, perché come seppe dopo, Filomena, quando il marito si era avvicinato stringendo in pugno il coltello, aveva rinculato sino al muro e qui aveva sollevato la piaattia staccandola dai chiodi e spingendola addosso al marito, che era scivolato all'indietro, restando lungo disteso sotto il mucchio, da sembrare vi fosse rimasto schiacciato.

Donna Mercedes dice che ascoltandoli era stata presa da un tremito forte di febbre, e non smetteva di farsi segni di croce e recitare « Gesù Giuseppe Maria, salvate l'anima mia », perché a quell'eccesso in quattordici anni non c'erano arrivati mai.

Si era buttata giù dal letto, e mezza nuda come si trovava era scesa in cucina e Raffaella, la serva, vedendola così, con la faccia bianca come un lenzuolo e gli occhi che parevano due palline di vetro che volessero schizzar fuori, tutta impaurita le aveva chiesto se le era apparso il marito defunto. E lei come se non sentisse smanjava e gridava: « Chiamatemi tutti, quanti ne trovate ». Poi Raffaella era riuscita a farsi spiegare che doveva chiamare tutti gli uomini sani di braccia e di gambe che incontrava.

Da quel momento donna Mercedes non aveva avuto un minuto di requie. Credendola matta avevano persino fatto venire il dottore e lei gli aveva detto che avrebbe pagato anche lui se fosse andato insieme agli altri a ritirare dai campi il suo bestiame e spingerlo in paese. E intanto faceva svuotare tutti i magazzini che ha nel cortile, dove ogni anno ammassa grano, granturco, orzo, avena, fave e ogni altra provvista, e stava dietro agli uomini che trasportavano i sacchi pieni in cucina e in tutte le altre stanze, persino in quella da pranzo e da letto.

Poi cominciò ad arrivare il bestiame che era già quasi l'imbrunire e continuò ad arrivare sino a notte alta. I cavalli furono fatti entrare nella stalla, vacche pecore e maiali nei magazzini e là impastoati. Il resto della notte fu tutto un lamento, un muggire, belare, nitrire, grugnire, che nessuno dei vicini riuscì a chiudere occhio.

Il ciclone arrivò dopo mezzogiorno e arrivò come un fulmine, perché fino a quel momento il cielo era rimasto pulito e l'aria immobile che una piuma sarebbe caduta a piombo come un sasso.

Prima che arrivasse il vento si videro le nubi venire dal Salto, ma non parevano neppure nubi ed era come se da quella parte avanzasse un altro cielo giallo come lo zolfo. Il vento arrivò solo cinque minuti prima che le nubi fossero sul paese. Chi

si trovava a Seùnis, scorse da prima un gran fumo nero che strisciava come una biscia da un punto all'altro della pianura e poi prendere la direzione del paese, e quando s'avvicinò si vide che dove passava piegava e sradicava alberi come fossero canne di stoppia. Prese in pieno l'ovile di Pietro Uras e là parve trebbiare pecore e muri, che schizzarono in aria come paglia. Entrando in paese per prima cosa buttò a terra l'albero di noce che è vicino all'acquedotto e poi in tutto il paese fu un volare e un cadere di tegole e sassi che sembrava pioveressero. Poi arrivarono le nubi e parve notte e i fulmini uno dopo l'altro che il tuono era uno solo e senza fine e il fracasso faceva tremare vetri e muri come se volesse spaccarli. L'acqua cominciò a venir giù rovesciata a forza sulla terra.

La bufera durò mezz'ora e improvvisa come venne passò. Mezzo paese era rimasto scoperciato e le strade per più di quattro ore furono torrenti. E fu un miracolo se non ci fu morte d'uomini, e poi ci fu anche da ridere quando si seppe che un fulmine era entrato in casa di Giovan Giacomo Ledda, saltando da terra sopra il letto, da sopra sotto dentro l'orinale, facendolo suonare come una campana, e dopo se n'era andato sfondando la porta dell'orto. Ma intanto i danni dentro le case e nelle cantine non si contavano. Però il disastro più grande fu nella pianura, dove l'acqua rimase una settimana che sembrava un lago. Tutto il bestiame che si era trovato all'aperto era morto affogato e vacche e pecore si vedevano galleggiare nell'acqua, rivoltate a pancia in su e gonfie che parevano tutte gravide.

Quando si ricordarono di donna Mercedes, molti dissero che quella doveva intendersela col demonio, se tutti erano rimasti rovinati e lei soltanto si era salvata, conoscendo con un giorno di anticipo il disastro che doveva capitare. E poco mancò che non succedessero cose poco belle, perché pare avessero già deciso di bruciarla viva.

Poi fu il Parroco che andò ad informarsi da lei, e il giorno dopo radunò la popolazione in chiesa e, dopo la benedizione, spiegò come aveva fatto donna Mercedes a indovinare ogni cosa, e che si trattava soltanto di un istinto naturale che si era manifestato in Gavino e Filomena Sanna quando si erano sposati, e forse proprio a causa di questo istinto si erano sentiti attirati l'uno all'altro, un po' come il ferro alla calamita, senza che neppure loro lo sapessero prima, e neppure dopo, se donna Mercedes non ci avesse studiato su; e insomma non c'era stato da parte di nessuno malizia diabolica e nulla che volesse dire peccato.

Riguardo a Gavino e Filomena Sanna, donna Mercedes come prova di riconoscenza, mise per iscritto una carta che li faceva usufruttuari senza nessuna spesa del magazzino fino al giorno della morte di uno di essi.

LEA QUARETTI

Stato d'animo

Non verrai più con me a camminare lungo questo viale che costeggia il fiume. L'ombra dei grandi platani non ci riparerà più, tu e io insieme, dalla violenza del sole. E' venuto l'autunno, in questi ultimi giorni di pioggia il vento ha spogliato gli alberi, percosso le foglie ancora verdi. Una luce livida avvolge tutto, si insinua ovunque. Mi è sembrato improvvisamente naturale, nell'ordine delle cose, che tu non camminassi

più con me, che io sia sola e tu lontano, più lontano del tuo paese di nebbia, dove non so trovarti. Forse perché il ricordo e il pensiero di te si sono accesi in me come in questo grigio le foglie. Devo cercare con grande attenzione la memoria della primavera e dell'estate che abbiamo passato insieme. Zitta ascolterò prendere radici, diventare solido e vasto più di noi il mio amore per-te. Tu non ne saprai nulla: il mio ricordo sarà forse solo legato a quello delle pietre della mia città. Le conosco da sempre queste pietre: le ville di Palladio, gli edifici, le strade tutte rotonde, col disegno delle colline nitido intorno e composto come un'architettura. Eppure il loro senso mi pare mi sia stato svelato da te: che non conosci la lingua che parlo, io con fatica posso capire la tua. Per leggere la mia lettera dovrai tradurla; nella biblioteca dell'università del tuo paese cercherai sul vocabolario il senso di ogni parola: le dovrai poi comporre insieme una a una perché diventino un discorso. Come farò io con tutti i nostri ricordi. Resteranno legati insieme, fortissimo filo in me che nulla può rompere. Farò come la terra che ha accolto il seme. Ti ho amato con la gran luce dell'estate, ma forse amore è solo quello che provo ora: questo saper accettare di rinunciare a te, farti mio senza domandarti nulla. Il pallido sole di oggi non riesce a rompere le nuvole, a spegnere gli incredibili colori delle foglie sulle quali cammino con grande attenzione, quasi potessi meglio lasciarmi accogliere dal loro senso di fine. Ho detto fine, non morte: sono solo passate le stagioni. La primavera che mai come quest'anno si è aperta sotto ai miei occhi incantati, l'estate grande e colma. Ricordi? Camminavo quel giorno sola con la testa alta, attenta alle gemme appena schiuse; parevano fatte di luce, e pareva la sprigionassero contro il sereno. La riva del fiume era tutta in fiore. Mi sono accorta di te solo quando mi hai domandato balbettando per trovare le parole che non sai: « Per andare alla Rotonda? ». Era faticoso spiegartelo nella tua lingua: ti ho detto, e mi stupivo di come fosse semplice: « La accompagno ». Non capivi. Non trovavo le parole, ma mi incamminavo vicino a te facendoti cenno con la mano: « Là — ripetevo — vado anch'io alla Rotonda ».

Non era vero, non ci avevo pensato prima, ma mi pareva fosse così; dovevamo fare la stessa strada. Quel giorno è cominciato il nostro segreto colloquio, così: voltavo la testa per guardarti e incontravo i tuoi occhi che ridevano nei miei, come accade alle foglie lucenti di pioggia dopo un temporale, specchiano il sole e ridono al sereno. Anche dopo, quando era diventata un'abitudine uscire insieme, parlavamo poco: anche se ritrovavo le parole della tua lingua che avevo parlato da bambina e credevo aver dimenticato. Il nostro colloquio era segreto: simile forse a quello delle forme spaziate delle pietre, al loro silenzio che a saperlo ascoltare dice di un tempo che non ha più ritmi di ore giorni stagioni. Sapevo quello che pensavi, quello che mi dicevi e non a parole. E le gemme diventavano grandi sugli alberi, le foglie piene e ricche come il nostro amore, il mio amore. Erano ancora troppo carichi di vita, troppo verdi e forti gli alberi quando mi hai detto che saresti partito. Non potevo accettarlo, non ci riuscivo. Ho pianto. Il sole incendiava ancora le pietre e scottava ancora sulla mia pelle. Non potevo rassegnarmi di essere rimasta sola in quelle grandi notti spalancate dalla luna, in quella vampa di sole che mi stordiva.

Mi avevi detto che non mi avresti scritto: scriverti era il solo conforto che avessi, il solo modo di continuare con te il colloquio improvvisamente spezzato, perché le cose

di me e della mia vita continuassero a vivere. Impostare le lettere sarebbe stato parlare, sentire la mia voce rivolta a te. Non le spedivo. Qui sul viale — ora ti scrivo seduta su una panchina e la sera sta spegnendo la poca luce del giorno a rapidi colpi d'ombra — stracciavo le lettere. Avrei riso di me se avessi potuto farlo, come avresti riso tu dicendo: « Che ragazza romantica sei! ».

Questa lettera invece la spedirò. Questi ultimi giorni di ottobre pesanti di pioggia e del vento che si ingorga tra le foglie, mi hanno fatto capire. Nato in primavera il mio amore era troppo splendente perché l'autunno lo lasciasse com'era. E' naturale che tu sia partito: devo saperlo accettare. L'aria carica di grigio pesa certo anche sulle pietre che hai tanto amato. In loro mi ricorderai e avrò il viso caldo di sole.

Una calma improvvisa si è fatta ora in me, un silenzio di ogni voce: forse in questi giorni così spenti, se sapessimo ascoltare, udremmo la segreta voce quieta delle cose finite. Dal luogo dove certo i morti, anche loro, cercano la luce degli amori che hanno saputo splendere a gara con le gemme.

Zitta ascolto e ti ringrazio: nel mio amore per te mi hai fatta diventare viva.

Ora è notte, hanno acceso le lampade tra i grandi platani. La luce respinge verso l'alto il buio che si fa spesso e misterioso, si protetta per terra, e sull'asfalto coperto di foglie rosse fa specchio. Tutto il viale pare un grande incendio. Su, dove il buio si è infittito, cerco di trovare che cosa è stato respinto o si è difeso dalla luce delle lampade. Forse un buio come il sonno. Ogni notte vive di te il mio sonno; ti muovi e parli e ti conosco come non ti saresti mai lasciato conoscere. Nel mio sonno sai parlare la mia lingua e io la tua, ti abbandoni a me senza i ritegni e i pudori, la capacità di ironia che è della tua razza. Completamente spoglia di me, sono solo intenta a trovarti e ritrovarti.

Se ora alzassi gli occhi mi pare che ti vedrei. Come in quel giorno di primavera, in questo di autunno, hai messo il soprabito grigio e il cappello. Anch'io per la prima volta oggi ho messo il soprabito col quale mi hai conosciuta. Ci ritroviamo come nel primo giorno. Tutto è da scoprire di te in me come allora.

FRANCESCA SANVITALE

Il cavallo bianco

Tutta quella storia, la storia di Tonio e Beppino, era cominciata con un cavallo, pochi anni prima. Un cavallo. Tonio era un vecchio che abitava solo in una casupola sfasciata fuori dal paese senza mai parlare con nessuno, rubando e godendo del male altrui, e Beppino un trovatello allevato nella strada con i bocconi rifiutati, incattivito dalla fame e dalle botte.

Un giorno, forse all'inizio dell'autunno, Beppino era sceso di corsa dalla collina, dove era la capanna di Tonio, urlando e saltando come un capretto:

« Tonio ha un cavallo, — diceva. — Un cavallo bianco, grande come una casa. Sta appena nella capanna, e lo nasconde. Solo io l'ho visto da una fessura. Gli parla e gli dà da mangiare ».

Uscirono anche gli uomini dalle case e le donne si dettero la voce tra le finestre. « Tonio ha un cavallo? » chiedevano.

« L'avrà rubato ».

Si era fatta gente e i bambini giravano intorno a Beppino: « Racconta, — dicevano, — porta anche noi... ».

« Un cavallo, vi dico, un cavallo meraviglioso. Bianco ». Si alzava in punta di piedi, ma le braccia non arrivavano a dimostrare quanto era grande e bello.

Finalmente alcuni si convinsero e i più curiosi salirono verso la capanna di Tonio. Era davvero un bel cavallo bianco, con una coda lunga fino a terra e la criniera curata; diverso dai cavalli del paese, molto più alto e largo di fianchi. Tonio raccontava ogni volta come era accaduto che il giorno prima tornando alla capanna, aperta perché non c'era nulla da rubare, l'aveva trovato.

« Sarà scappato, — gli obbiettavano gli uomini. — Non è nostro e porterò sfortuna tenerlo accanto ai campi e alle case... ».

Ma Tonio: « E' mio, — rispondeva. — Mi è venuto in casa e me lo tengo. L'ha mandato il Signore a tenermi compagnia... ».

Il paese fu per due giorni in subbuglio. Le vecchie parlavano quasi di un miracolo e per i bambini era sempre festa, intorno alla capanna a portare zucchero e pane per il cavallo. Tonio era divenuto l'uomo più importante del paese e il più allegro e loquace. Nessuno sembrava ricordare che, pochi giorni prima, molti gli auguravano la morte e le bastonate, nonostante l'età.

« Me l'ha mandato il Signore », ripeteva a tutti. E loro lo interrompevano:

« Macché Signore e Signore. Sarà il diavolo piuttosto, carogna come sei tu... ». Ma gli battevano le mani sulle spalle, lo aiutavano a passeggiare giù per il viottolo, gli portavano uova e pane, e Tonio rideva dalle sue mille rughe, con i bambini intorno e la capanna piena di voci e risate. Si azzardò anche a raccontare, e non lo aveva mai fatto, di quando era giovane e si ubriacava portando la bottiglia nei campi, d'estate, e così ubriaco andava a rubare nelle case degli amici, la roba e le donne.

« Ne hai fatte, eh? — commentavano, — a noi e agli altri ».

« Eh, se ne ho fatte! Ma cattivo m'avete fatto diventare voi... ».

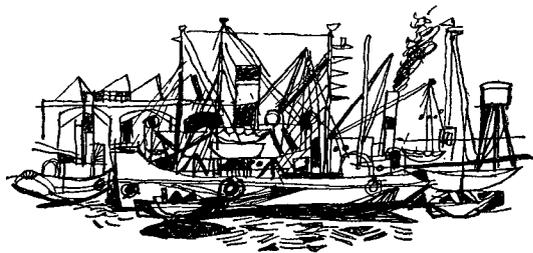
I contadini ridevano e pensavano che in fondo Tonio era un buon vecchio ed era stato male non parlargli per tanti anni e lasciarlo vivere solo sulla collina.

Alla fine del secondo giorno gli uomini, tornando dai campi, portarono la notizia di una colonna lunghissima con carri, macchine e camion. Era diretta verso la città vicina e, quello che più importava, dai carri venivano i ruggiti dei leoni, e delle tigri. E dietro la colonna, sui camion scoperti, c'erano decine e decine di cavalli, bianchi, neri, pezzati: grandi come quello di Tonio. Fu Beppino ad avvisarlo che poco distante stava passando un circo e che venisse a vedere, perché c'erano cento cavalli, cento volte più belli del suo. Tonio si mosse e passo passo, tenendo la mano di Beppino, si avviò per la scorciatoia a vedere la novità.

La colonna avanzava ai piedi della collina, dalla curva della strada provinciale, alla loro sinistra. Sui fianchi delle macchine erano disegnate grandi scritte a colori che ingrandivano via via che si avvicinavano, e giungevano anche le voci dei guidatori inframezzate dai ruggiti e dal cigolio delle ruote. Doveva essere un bel circo davvero, uno dei maggiori e Tonio sapeva che alla sera, una volta montato, sarebbe

stato pieno di luci e di musica. Si ricordò, e lo raccontò a Beppino mentre sfilavano sotto a loro, delle donne che si buttano senza rete tenendosi con i denti, dei domatori che fanno passare attraverso un cerchio di fuoco tre, quattro, cinque tigri. E dei leoni, degli elefanti. Poi, quando fu passato anche l'ultimo carro, ritornarono verso la casa di Tonio facendo progetti, su loro e il cavallo. Con pochi soldi potevano comprare un carretto e Beppino, agile e piccolo, imparare a montare il cavallo bianco che doveva essere del circo; e andare nei luoghi che Tonio aveva visto da giovane e avrebbe rivisto ora con altri occhi, senza bere né rubare, né altro. Ma ecco che, prima di raggiungere la capanna, a pochi metri, lo videro, mentre correva giù per i prati con quella criniera lunga e curata, il cavallo bianco. Fu Beppino a rincorrerlo e gridare insieme a Tonio per fermarlo, ma non sapeva il suo nome e poteva solo urlare e agitare le braccia: si dirigeva alla strada e nitriava scuotendo la testa, si alzava contro gli alberi con le zampe sul cielo. Beppino corse finché non rivide la colonna che spariva lentamente dietro l'altra curva dello stradone. Tornò alla capanna di Tonio e fu allora, proprio allora, che lo trovò sdraiato davanti all'uscio aperto, con gli occhi infossati e grandi, e le sue mille rughe che si erano infittite e coprivano il viso e il collo di solchi. Aveva avuto un attacco al cuore, disse più tardi il farmacista, ma allora Beppino capì solo che Tonio moriva se non gli si portava il cavallo o una cosa come quella per tenergli compagnia. Fu sempre lui a trascinarlo nella stanza e a sentirlo vaneggiare. Gli uscivano di bocca bestemmie, preghiere, e fatti, fatti che non avrebbe mai immaginato potessero accadere a un uomo. Lo ascoltò tutta la notte seduto accanto a lui e una mano posata sulla brocca dell'acqua per rinfrescargli la fronte, ma gli occhi di Tonio non lo vedevano se non quando parlava del cavallo, il cavallo che gli aveva mandato il Signore, e si era ripreso il diavolo. Allora chiamava Beppino e diceva di cercarlo e portarglielo, che se no moriva dannato.

Così Tonio impazzì e Beppino rimase con lui e gli procurò il cibo, ma nessuno seppe mai spiegarsi perché quel monello si fosse preso l'incarico di far campare il vecchio più a lungo possibile, che al contrario a quest'ora avrebbe finito di soffrire.



ALESSANDRO BONSAI

Gli Anglo-Fiorentini di cento anni fa

Avviene per certi generi letterari come per certe piante, che allignano meglio, o soltanto, sotto determinati cieli. Così, è anche troppo noto che il nostro cielo, forse per una sua eccessiva crudezza e violenza di tinte e di stagioni, non si è mai mostrato favorevole alla crescita d'opere che stanno tra la biografia e le memorie, con un piede quindi, da un lato nella storia, dall'altro nella cronaca. Scrittori anche valenti ci furono, che ebbero a provarcisi, e magari con risultati egregi, ma al lettore non sfuggì che si trattava sempre d'opere eccentriche non solo nel complesso della restante attività di costoro, ma del particolare substrato di cultura che costituisce le personali fondamenta d'ogni letterato che si rispetti. E' noto altresì che cieli in fama d'esser del nostro meno clementi, si mostrano viceversa assai favorevoli a tal genere di libri; quanto è sfumatura, nebbia, e per essere più precisi, una dote di penetrazione nel capire gli esseri umani, e di sottigliezza e duttilità nel rendere quanto posseggono di peculiare, diventa la qualità essenziale destinata a far prosperare la pianticella.

Nel caso di Giuliana Artom, che ha pubblicato or ora i suoi *Anglo-Fiorentini di cento anni fa*, in un accurato volume degli « Itinerari » sansoniani, pare abbia presieduto alla fattura di quest'opera singolare qualcosa di connaturale, e quasi la felicità del ritrovamento d'una patria culturale d'elezione. Non basta, infatti, la conoscenza di una letteratura di un paese, e del paese medesimo in quanto ha di più caratteristico e segreto (pur spinto al grado davvero fuori dell'ordinario posseduto dalla Artom rispetto alla letteratura e alla vita inglese) per spiegare questa riuscita; occorre l'intervento di fattori che in qualche senso si sottraggono all'indagine critica, e che si spiegano appunto con la continuità d'una predilezione che diventa natura. Ciò è tanto più sconcertante, nei riflessi d'una pratica corrente, che nella Artom non è avvenuta nessuna sostituzione di fondo tra la cultura da cui proviene e quella dentro la quale ha vissuto per un certo tempo; il suo libro non potrebbe davvero esser stato scritto da un'inglese. Si tratta piuttosto di un caso di permeabilità tra due fondi culturali a se stanti, nel quale non è contenuta nessuna rinuncia.

Qual è l'argomento base del libro, e quali ne sono i motivi, quelli più evidenti e quelli meno, infine i motivi che sfuggono talvolta allo stesso autore? La

Artom prende i suoi inglesi residenti più o meno stabilmente a Firenze negli anni risorgimentali, i più noti — alcuni, anzi, illustri — e i meno noti, e insieme ai loro compatrioti che sono soltanto di passaggio, gli fa intorno la luce opportuna acciocché si vedano vivere in un ambiente che non è il loro, e che pertanto, anche se lo hanno assimilato, contribuisce come meglio non si potrebbe al loro risalto nello stesso modo di colori diversi messi a contrasto. La definizione « tutti matti » del popolano fiorentino, che cosa vuol dire in definitiva se non questo? La luce benigna di Bellosguardo o dei Colli fiesolani investe di un rilievo a tutto tondo gli ospiti, li isola e quasi li esalta, mostrandoli allo sguardo attonito dei nativi in quanto posseggono di differente piuttosto che in quanto hanno, con essi, di comune.

Direi che l'ambiente medesimo in cui bazzicano più di frequente, l'ambiente locale, non quello degli stranieri soggiornanti o di passo, contribuisce non poco a creare, insieme ad un amalgama affettivo assai raro e profondo, quel certo isolamento quasi statuario. Noi stessi, del resto, abbiamo fatto in tempo a conoscere l'ultimo periodo di un fortunato e lungo idillio, e in una sera d'estate l'incontro con Norman Douglas che usciva di trattoria, poté costituire come il simbolo dei rapporti fra un cosmopolitismo eccentrico, e il fondo di tradizionale provincialismo proprio alla città. Ora, è facile indovinare una Firenze granducale; le immagini che ce ne rimangono, e alcune delle quali appaiono anche in questo libro, testimoniano di una vita lenta e quasi biologica, che ancora costituisce una delle tare e la potente attrattiva della Toscana. Un modesto benessere; leggi e reggitori, fra tanti, i più benevoli; nel complesso, un luogo geografico molto ricercato proprio per certe sue caratteristiche di quieto vivere... Quivi scesero dunque gli inglesi di Giovanni Ruffini e della Artom, qui si insediarono, lavorarono, morirono, e vennero magari sepolti. L'opera di cui parliamo, si occupa dei fatti loro, analizza i molteplici aspetti di un'avventura destinata a rimanere, per gran parte di essi, definitiva.

E' un'avventura che si svolge innanzitutto sotto i segni di una cultura che sconfinava nel pittoresco; ecco intanto uno dei motivi che costituiscono le diverse spine dorsali dell'opera, e non di certo il minore. Moda è uno degli aspetti da cui il folclore può venire condizionato, e vi lascia tracce non effimere; così il viaggio in Italia, questo sfogo di tutte le velleità romantiche quasi d'obbligo per gli intellettuali, ma addirittura sulla scia di Montaigne, finisce col partecipare di una educazione sentimentale che anche quando i protagonisti di essa siano gli esemplari di un popolo conosciuto come il più flemmatico della terra, sembra accadere sotto il segno di Stendhal, e delle sue *Chroniques Italiennes*. Se la colonia inglese residente non annovera una coppia destinata a diventare famosa sotto quel segno come gli amanti di Venezia — a quella formata dall'Alfieri e dalla contessa di Albany non mancò mai, ad esempio, un sigillo di rispettabilità coniugale — la esemplare fatica della signora Artom svela, a tal riguardo, una discreta quantità di pettegolezzi.

Intellettuali erano dunque questi nuovi fiorentini:

« *Gli Anglo-Fiorentini scrivevano tutti: se spronati da desiderio di guadagno o di fama: versi articoli romanzi; se mossi soltanto da nostalgia degli amici lon-*

tani: lettere diari memorie, in seguito dagli autori stessi o dai loro deferenti eredi raccolti e dati alle stampe »,

scrive infatti la Artom, la quale aggiunge :

« Questi scritti sono di mole importante, ma per lo più di valore scarso e di interesse sorpassato, e forse per l'abbondanza stessa han finito per essere trascurati e dispersi o per lo meno negletti e sconosciuti come se fossero sepolti in quegli Archivi, che hanno invece poche insignificanti annotazioni su questi tranquilli forestieri venuti in Toscana a cercarvi il quieto vivere ».

Sulle orme del loro concittadino più illustre, stavano anch'essi compiendo una sorta di *pellegrinaggio*, lo avevano, anzi, protratto, conquistati da un'anima italiana in particolari condizioni, fra l'altro, di ebollizione. Ed ecco inserirsi qui, accanto al motivo per il pittoresco, accanto all'altro motivo della tradizione letteraria e artistica in genere, l'interesse per le nostre vicende politiche, sempre vivo, mai spento. Accanto all'abbondanza di notizie culturali di prima e talvolta, se occorre, di seconda mano, nella citazione sempre azzeccata e illuminante che l'Autrice ne dà, si viene così chiarendo questo legame non meno intimo, costituito dagli avvenimenti risorgimentali. Si tratta, anche in questo caso, di una quasi comunione di consensi; chi si distingue per pensarla diversamente, fa spicco. Sono, nella maggior parte, ammiratori di Garibaldi e di Mazzini, dei quali li innamora e suggestiona la vita più che le dottrine; talché, all'atto pratico, preferiscono l'Italia diplomatica dei ministri piemontesi e della casa di Savoia. La Artom isola dall'insieme questo motivo così redditizio, e senza forzarlo, lo piega e usa come un nastro che avvolge e collega i vari elementi della sua colorita composizione. Ancora un altro motivo, quello della vita sociale degli Anglo-Fiorentini, quale si svolgeva tra loro, nonché dei loro rapporti con la società locale, le permette di accentuare certe qualità istiche, che la castigatezza dello stile, e un riserbo dell'indole davvero aristocratica, lascia il più di frequente dissolversi non appena siano state accennate.

Fra i dodici capitoli che compongono il volume, e che sono dedicati a personaggi o temi fra loro apparentemente indipendenti, pare a me che convenga porre l'attenzione, proprio in vista della riuscita della scrittrice in un genere che è suo e suo soltanto, sopra i tre dedicati rispettivamente a Walter Savage Landor, ai Browning moglie e marito, e ad un'altra non meno famosa comunità familiare di scrittori, quella dei Trollope, madre e figlio. In essi, tutti i mezzi della Artom sono adoperati in un lodevole e raro equilibrio, e quella riservatezza, quel continuo tirarsi indietro dell'Autrice come per un atto di modestia, ricevono il loro premio meritato, perché la narrazione ne acquista una patina peculiare d'arte, non dimenticabile. Sono ritratti sfumati, che vivono delle cose che le persone rappresentate lasciaron scritte, o di quanto altri lasciò scritto su di essi; una specie assai nuova di ritratti nati dalla carta stampata. Ritratti dall'apparenza di pastello, e dalla sostanza del buon quadro a olio ottocentesco che siamo andati a ritirar fuori dalla soffitta dove lo avevamo confinato in altre epoche, per riappenderlo nella stanza di soggiorno, ora che l'arte moderna è diventata di stretta pertinenza dell'uomo della strada.

Una poesia di Bonaventura Tecchi

Credo di essere uno dei pochi scrittori italiani rimasti sempre fedeli alla prosa e che mai hanno scritto e pubblicato né mai pubblicheranno poesie. Eppure le prime prove — da ragazzo, sui 15-18 anni, — furono tutte in versi: poemetti, poesie e poesiole, con la rima e senza rima. Tutte stracciate e dimenticate. Meno una, che mi vògola ogni tanto per la mente e mi ritorna a galla non so perché, forse per il suo facile ritmo e per il tono tipicamente pascoliano che allora andava di moda; poesiola scritta probabilmente nell'inverno tra il 1912 e il 1913 e nella quale immaginavo che mia madre, perduta nella primissima infanzia e di cui ho soltanto un vago ricordo, mi dicesse alcune parole. Eccola:

PAROLE DELLA MADRE NEL GIARDINO D'INVERNO

*Nell'orto non c'era che il sole,
reclini le rame d'alloro,
nell'aria non c'era che il suono
di queste tremanti parole:*

*« E' vano, tu vedi, figliolo,
cotesto tuo grande sperare;
è vano, tu vedi, nel duolo
la grama tua vita spezzare.*

*La gioia tu sappi del poco:
la semplice gioia che brilla
di sera, vicino al tuo fuoco,
la gocciola breve che stilla*

nell'alba, dal grappolo d'oro ».

*Nell'orto non c'era che il sole,
sfiorite le rame d'alloro;
nell'aria non c'era che il suono
di quelle tremanti parole.*

ELIO VITTORINI

La moscacieca

(Frammento di romanzo)

XXIII - Rosario e Nardo girarono non a lungo per i ripidi vicoli bianchi e rosa di Agira. C'era una gran folla. C'erano continui ingorghi di pecore da muro a muro, e ovunque dei baldacchini dai colori vivaci, cavalli carichi di sonagli, buoi infiocchettati, corriere e camion che avanzavano a passo d'uomo con un ininterrotto ululare di clacson. C'era forse una fiera, Rosario si stancò di offrire ricotte a gente che non gli badava, aveva venduto molto poco, e disse che sarebbe stato fresco con quel brontolone di suo padre se gli riportava più di venti cavagne ancora piene sulle ventotto che avevano. « Perché lui », spiegò, « voleva andare a Regalbuto, sono stato io che ho voluto venire qui, ormai sono grande ed è giusto che qualche volta sia lui che la dà vinta a me, ma le cavagne debbo riportargliele tutte appese al basto che dondolano vuote, altrimenti gli procuro la scusa migliore per non accontentarmi più e non lasciarmi più dire la mia. Mentre bisogna proprio che mi senta, e si persuada che non può farmi credere al lupo quando non c'è nessun lupo. Questo è il guaio con lui, che vede ombre in ogni luogo, salvo magari a non vederle dove davvero ci sono, ed è per questo che si rende noioso e rompe l'anima, per una fissazione. Pensa due settimane fa quello che mi combina. Ci capita di arrivare in una città ch'è una meraviglia, senza paragone con le più belle che s'incontrano dalle nostre parti, una cosa che forse è unica al mondo, e noi era per aver perso la strada che ce la trovavamo davanti agli occhi, avremmo potuto considerarci fortunati e affrettarci ad entrarvi e visitarla, e invece il mio signor padre lo sa Dio che gli salta in capo, le gira al largo come se fosse appestata, o come se fosse una trappola che gli ha preparata la mafia dei campieri, e vuole che ce ne allontaniamo il più possibile nella notte stessa, e che camminiamo tutta la notte, ti dico tutta la notte... ».

Il bambino Nardo osservò: « Anche noi non abbiamo fatto che camminare, stanotte ».

« Ma noi non avevamo nessun motivo di affrettarci », continuò Rosario. « Niente. Lui mi disse solo che non sapeva che città fosse, e non mi diede più retta. Che non si conosca una cosa è forse una ragione per restare senza conoscerla? Io gli dicevo ch'è anzi una ragione per il contrario, e che in ogni modo avremmo potuto prendere informazioni prima di entrarvi, accamparci lì vicino ad aspettare il giorno, e poi domandarlo ai viandanti, domandarlo ai contadini che passassero, ma lui

non mi rispondeva nemmeno. In fondo non voleva ch'io riuscissi a saperne qualcosa, e fu anche per questo che si accanì a camminare tutta la notte, ne sono sicuro, per impedirmi di poterne apprendere non foss'altro che il nome. Che diavolo temeva che fosse? Babilonia? Io non gliel'ho più perdonata. Però un vantaggio l'ho avuto, ed è che ho aperto gli occhi, e che ora non me ne sto più affidato a lui, eh no! e che cerco di difendermi. Né dico con questo che lui deve fare a modo mio. Quello che dico è che non intendo far sempre a modo suo. I sedici anni li ho compiuti da un pezzo, tra poco ne avrò quasi diciotto, e per ogni Regalbuto in cui mi rassegnò a seguirlo dev'esserci un'Agira in cui lui mi segua. Per cui bisogna che quando l'ho spuntata gli venda proprio tutto e non gli offra il più piccolo motivo di far storie e fabbricarsi delle scuse. Ma andiamo dalla parte degli aranceti... Lì ci sono le lavandaie che non potranno resistere alla tentazione di comprarsi qualche ricotta, e ci sono decine di ville, ci sono le case più ricche. Vi troveremo da vendere persino l'asino se lo volessimo ».

Intanto il padre, sotto la rupe dei corvi, si abbandonava a confidenze col padre di Nardo. La bizzarra simpatia che aveva mostrato di provare per lui fin dall'inizio si era evidentemente approfondita, chissà come e perché, e lo rendeva loquace. Aveva parlato del guaio che può essere una donna, per il marito e per i figli, a mano a mano che diventa vecchia, e della fortuna che si ha senza saperlo a non dover fare i conti con una strega di moglie tutte le volte che si è di nuovo a casa. Ma poi s'era lamentato del guaio che è di restar vedovo da giovane e di non avere una donna che continua a darti dei figlioli e si cura della tua salute e ti tiene abitata la casa anche mentre non ci sei in modo che tu senta di entrare in una vera casa e non in una tomba il giorno che vi rimetti piede. Inoltre aveva detto che cominciava a temere di essersi trascurato troppo; ch'era pieno di dolori; che perdeva già i denti; che soffriva di palpitazioni; che forse aveva già, con dieci anni di anticipo, la stessa artrite di suo padre; e che non si sarebbe stupito se lo stesse già adocchiando, a cinquant'anni, la paralisi che aveva colpito suo padre a sessantacinque e suo nonno a settantadue.

Aveva indugiato a lungo su questo: non come su un argomento, tuttavia, che fosse il suo preferito; ma come su uno, piuttosto, che non avesse mai l'occasione di toccare, e che ora trattasse perché gli era venuta infine a tiro l'unica persona con cui potesse parlarne. In ultimo aveva attaccato a ragionare di Rosario, dicendo che se gli accadeva di ammalarsi e di doverlo mandare in giro da solo erano finiti tutti e due. Non che Rosario fosse ancora inesperto nel mestiere. Tutt'altro. Egli era anche più bravo di lui nel tenere il gregge. Poi era un ragazzo intelligente e allegro che si rendeva simpatico a chiunque, ed era pieno d'iniziativa, generoso, di buoncuore, di compagnia...

« E poi bello », suggerì il padre di Nardo.

« E alto e forte », il pastore continuò. « Sicuro. Come ogni donna potrebbe volere che fosse suo figlio. Come può vagheggiarlo una madre per andarne fiera. Ma non come un padre, nella sua prudenza, può augurarli di essere. In questo è appunto la sua disgrazia. E la mia con la sua ».

« Che sia un bel giovane? » osservò il padre di Nardo.

« Che guardi il mondo », il pastore rispose, « come solo se fosse forte e giovane, e non anche un povero pecoraio. E che insomma non veda i pericoli di cui il mondo è pieno per uno della sua condizione ».

« Cioè considerate una disgrazia », osservò il padre di Nardo, « ch'egli abbia fiducia e coraggio... ».

« Che non abbia paura di nulla », il pastore rispose.

Ma Rosario, in Agira, non sembrava interessarsi molto al mondo. Aveva lottato fin dal mattino del giorno prima per poter camminare in mezzo a quella gente, dentro a quelle strade, ed ecco che non traeva molto profitto dalla sua vittoria. Egli riprendeva a parlare di suo padre appena ritrovava Nardo fuori dalla ressa che ogni tanto li separava. Era per dirne bene, adesso, per riconoscergli i suoi meriti. E non finiva più di tornare a parlarne: a dirne dell'altro bene e a riconoscergli qualche altro merito.

Suo padre lo aveva portato appeso al collo, quando lui era ancora in fasce, lungo tutto il percorso dalle montagne al mare e poi dal mare alle montagne. Suo padre gli aveva raccontato i fatti ch'erano accaduti sulla terra mentre lui non c'era: da Abramo a Garibaldi, e dall'Arca di Noè alla rivolta contadina del novantaquattro, dalla battaglia di Gerico alla ritirata di Caporetto e all'epidemia della spagnola. Suo padre gli aveva insegnato a leggere e scrivere, a lavarsi, a pettinarsi, a rattopparsi i panni, ad accendere il fuoco e a spegnerlo, a cucinare e a fare il formaggio e la ricotta, e a fare il bucato, e a non fare rumore mangiando o bevendo. Il maestro della scuola di Capizzi non aveva potuto insegnargli niente che suo padre non gli avesse già insegnato. Persino a fischiare, era stato suo padre che glielo aveva insegnato. E chi gli aveva insegnato a tirar sassi e a colpire con la fionda gli uccelli che volavano? Chi a sparare il fucile? Chi ad addomesticare le lucertole? Chi a fabbricarsi un flauto con una canna, e a suonarlo, e a suonare la zampogna? Suo padre. Suo padre. Suo padre. Era un peccato che suo padre avesse la fissazione che aveva. Senza quella fissazione egli non avrebbe avuto mai niente contro di lui.

Il bambino Nardo lo guardò, a un certo punto, con aria infastidita. Come se gli dicesse: « E a chi vuoi darla a intendere? Non c'è nessun padre che non sia buono a insegnar baggianate... ». Allora Rosario interruppe il suo discorso, mettendosi anche a sorridere come se davvero lo avesse udito dirgli qualcosa del genere. O era ch'egli cominciava infine ad assaporare il frutto della sua vittoria? I suoi occhi volavano ridenti di qua e di là...

Essi erano già ai piedi del monte di case, tra il verde dei primi giardini. Si scorgevano finestre dietro gli alberi, e specchi che scintillavano dal fondo delle foglie con una luce d'acciaio. Una ragazza dormiva in un canestro, sdraiata sulle pantofole celesti di cui lo aveva pieno. Da un abbeveratoio nitrì un cavallo d'un gruppo di cavalli e muli che vi si dissetavano. La ragazza era d'un profilo soave, con le nere ciglia abbassate sulle guance. Il cavallo era scuro e con la criniera bionda, splendido. Gli occhi di Rosario viaggiarono esultanti dalla ragazza al cavallo, e andarono esultanti anche a posarsi sugli alberi e a correre lungo i muri delle acque. Egli affrettò il passo su per un viottolo che biancheggiava come di calce viva. Dai muri scrosciavano invisibili cascate, ventagli di spruzzi formavano piccoli

arcobaleni in mezzo al fogliame, e Rosario tripudiava. Era in quei giardini e quei viottoli, sotto a quei suoni d'acque aeree, la meta per la quale aveva lottato?

« Io sto in pensiero tutto il tempo », disse qui suo padre col padre di Nardo. « Lo lascio che giri a vendere, sa farlo meglio di me, e poi non riuscirei a tenerlo fermo e andare in vece sua specie in questi posti che lui crede chissà che... Ma sto tutto il tempo in pensiero per quello che può succedergli. Potrebbe tornarmi ferito, storpiato, o non tornarmi affatto. Prendersi una coltellata che lo ammazzi o finire in prigione, per esempio. Vi son guardie, nelle città. Vi sono gli sgherri dei signori che ti spiano da ogni spiraglio di porta o di finestra. E vi son donne svergognate che si attirano in casa i giovani di primo pelo come lui, li stregano, e poi li costringono a mantenerle e a lavorar per loro in qualche fondo di zolfara... ».

I corvi della rupe sotto a cui i due padri sedevano s'erano alzati di nuovo in volo. Erano molto più numerosi delle altre volte e lanciavano strida acutissime, avventandosi tutti da una parte, ora avanti e ora indietro, nel sole del gran cielo azzurro, col nero subbuglio di un tumulto di popolo. Il padre di Rosario parlava, e il padre di Nardo ascoltava, seguendo entrambi il fluire e il rifluire delle loro cariche per l'aria.

« Ma che diavolo combinano? » domandò il padre di Nardo.

« Ce l'hanno con qualcuno che s'era illuso di potere affrontar da solo i pericoli del mondo », disse il padre di Rosario. « Ora l'impavido torna spennacchiato e loro lo sgridano e anche lo beccano, gli ele suonano... Gli insegnano la modestia e il timore. Le stesse cose ch'io vorrei insegnare al mio ragazzo. E che bisogna gli insegn », gridò. « E gli insegnerò. Gli insegnerò. Finirò bene con l'insegnargli ».

XXIV - Il palazzo tra gli aranceti era in parte di marmo, nelle rifiniture, negli stipiti, nei davanzali, nei gradini delle scale, nelle balaustre, e in parte, cioè nei muri e nei merli all'arabo-normanna che coronavano i muri, d'una pietra color rosa cui due secoli di esposizione al sole e alle intemperie aveva dato l'aspetto decrepito che ha la roccia dei banchi di corallo. Decrepito ma insieme vivace. Nei giorni di umidità, per via di questa pietra, il palazzo splendeva in fondo agli alberi arrossando l'aria cupa della sua cerchia di agrumeti come per un riverbero d'incendio o per un riflesso di tramonto. « Rosso di sera » avrebbe potuto dire, con quel che segue, un viandante che fosse passato in un pomeriggio piovoso lungo certe vie dei verdi dintorni di Agira. Invece era il rosso del non visto palazzo; il quale poi variava, col tempo tornato asciutto, da un rosa di melagrana spaccata prima d'esser matura a un rosa un po' scuro e appassito che nel sole sembrava di sabbia. Mai comunque accadeva che si ricevessero dal palazzo delle impressioni rattristanti o lugubri. Sempre se ne avevano suggeriti pensieri che allietavano, rasserenavano o almeno distraevano. E tuttavia si sapeva che nelle sue stanze di facciata la madre ancora giovane della nostra fanciulla piangeva da molti anni il figlio maschio che un colpo di fucile d'uno sconosciuto le aveva ucciso bambino mentr'era in collegio a Enna. Con tale protervia piangendolo e ostentandosi in lutto, un anno dopo l'altro, che la fanciulla sua secondogenita poteva vivere quasi senza controllo, dimenticata anche dal padre o troppo preso nei suoi interessi di proprietario o

ridotto a uno stato d'inerzia assoluta forse per la tetra noia delle ore e ore che trascorreva al fianco della consorte, ad assisterla nel culto crudele, e a sorreggerla in esso e confortarla.

La situazione arrecava vantaggi e svantaggi alla nostra fanciulla. Uno degli svantaggi era che nessun bambino o ragazzo o giovanotto della sua stessa condizione sociale varcava più gli accessi della proprietà, dal giorno della disgrazia. Il padre aveva avuto cura di rompere i rapporti con chiunque avesse dei figli maschi. E la nostra fanciulla non poteva incontrarsi coi coetanei di sesso maschile che in terreno neutro, le domeniche ch'era ospite di qualche famiglia amica a Enna, a Nicosia, a Leonforte, o le settimane e a volte mesi che lo era, su nelle montagne, della vecchia gentildonna sua antenata. In casa, i ragazzi coi quali le accadeva di parlare o scherzare erano tutti figli di subalterni, e perciò umili, in genere, dinanzi a lei, e arrendevoli, docili.

Quel giorno fu con Rosario che le accadde di parlare e scherzare... Penetrati nella proprietà, da uno dei cancelli posteriori, fino alle case dei contadini, e lasciato lì l'asino legato a un albero, egli e Nardo raggiunsero le lavandaie per la via ch'esse seguivano, camminando com'esse in cima al muro dell'acqua lungo il fuggi fuggi del ruscello. Vennero accolti con grida liete. Erano le undici, un'ora che già canta di appetito per chi si è alzato all'alba, e poterono vendere tutte e cinque le ricotte che Rosario s'era messo, lasciando l'asino, nella tracolla. Una lavandaia ne volle una da sola. Le altre ne comprarono una in quattro, una in tre, una in due, e una di nuovo in quattro. Rimasero in sei, che non ne comprarono nessuna: una delle quali era la nostra fanciulla che, annodatasi la gonna tra le coscie gentili, stava trastullandosi a lavare anche lei, al fianco della grassa Giulia, timidamente aiutata dalle due amiche.

« E non c'è oggi l'Elvira? » chiese Rosario, dopo un po' ch'ebbe vuotata l'ultima cavagna.

Le lavandaie si stupirono ch'egli cercasse l'Elvira. « Ma guarda! » esclamano. Ridevano, dicevano mezze frasi dalle quali pareva che l'Elvira fosse andata lontano, a Catania, a Palermo, in America, o che si fosse sposata, ma non finivano mai le frasi che cominciavano.

« L'Elvira, eh! » dicevano. « Mica s'è confuso con tanta grazia di Dio che abbiamo... E' all'Elvira che va dritto. Non ha ancora tutti i denti e già vuole la pagnotta più fina della sfornata ».

Una domandò com'era che Rosario sapesse dell'Elvira.

Rosario rispose che l'aveva vista lì a lavare, ma diamine, l'anno prima e due anni prima.

Le lavandaie non si ricordavano di aver mai visto Rosario prima di allora; poi cominciarono a ricordarsene o a fingere di ricordarsene; lo ricordarono ch'era questo e quest'altro, un anatroccolo, un puledro, uno che arrivava sì e no alla spalla della Giulia e arrossiva a ogni parola che gli si rivolgesse un po' ardita, un vitellozzo che non si sapeva se sarebbe stato un bue o un toro; e fecero grandi meraviglie di come fosse cresciuto, e diventato, dissero ridendo, forte e alto, e diventato bello.

« Però che faccia tosta », una disse, « a venirsene dopo un anno a pretendere che tutto sia come l'ha lasciato lui... ».

La grassa Giulia ebbe d'un tratto l'aria imbronciata di quando ne pensava una delle sue. « Non ti passa per il capo », lanciò a Rosario, attraverso l'acqua, « che può esser cambiata anche l'Elvira? ».

Rosario continuava a splendere della sua felicità. Che l'Elvira non fosse lì non gli impediva di partecipare all'allegria generale. Egli poteva scherzare su di lei con le lavandaie che ne scherzavano, e con le acque e il sole (e il gran verde, e gli uccelli) che pure sembravano scherzarne; e disse che comunque l'Elvira avesse potuto cambiare egli avrebbe saputo riconoscerla.

A questo la Giulia disse che no, e ogni lavandaia disse che no, e la Giulia disse che l'Elvira era lì e lui non l'aveva riconosciuta, e ogni lavandaia lo disse, e ognuna sfidò Rosario a riconoscerla. Chi di loro era l'Elvira? Chi di loro? Chi di loro? Ogni lavandaia si raddrizzava nella persona, non importa se vecchia o goffa, e domandava a Rosario s'era lei l'Elvira. Rosario rideva, le lavandaie ridevano, anche la nostra fanciulla rideva, ma lei era rimasta china, e Rosario indicò lei.

« Per tutti i diavoli! » tuonò la Giulia. « L'ha indovinata! ». Le lavandaie si torcevano dal ridere, si davano gomitate, si abbracciavano, e si andarono stringendo alla nostra fanciulla che rideva, ma composta e un po' rossa in faccia, restandosene occupata a lavare, china sull'acqua. « Certo è cambiata persino di pelle », Rosario disse, con gli occhi che gli formicolavano di radiosa malizia. « E ha fatto una persona più snella, e ha le mani più minute, e i capelli così più ricchi come se fosse la Fata Azzurra del libro di Pinocchio invece di lei... ».

La nostra fanciulla si tirò su, a questo punto, e lo guardò dalla testa ai piedi, dura nella piccola faccia un po' rossa, pur senza che smettesse di sorridere. Rosario tacque di colpo, e si fece serio, poi soggiunse arrossendo: « Ma una bella città non può che diventare più bella... ». Non aveva capito che la nostra fanciulla non era un'altra giovane lavandaia come l'Elvira? Persino il piccolo Nardo mostrava di averlo capito. Tirava Rosario per la manica già da un pezzo. O era per sfida che Rosario insisteva?

La fanciulla si tolse il grembiule, vi si asciugò le braccia, si abbassò la gonna, e disse alle due amiche che aveva voglia di sgranchirsi le gambe. Le due amiche non chiedevano di meglio. Volarono via tutte e tre, leggere negli abiti primaverili, scomparendo giù dal muro e ricomparendo a rincorrersi attraverso il prato, e a chiamare e a ridere. Chiamavano un certo Iano, e un'Angelina, una Martina, e di nuovo Iano, Iano, Iano. Ma poi ritornarono: mentre una battaglia di spruzzi d'acqua divampava tra Rosario e le lavandaie... La nostra fanciulla invitò Rosario a « giocare » con lei e le sue amiche. Aveva tempo, no? Poteva certo fermarsi una mezz'ora con loro per fare « a guardia e ladri » oppure « a moscacieca ».

Rosario riuscì a liberarsi dalle lavandaie che lo assediavano da due lati e non volevano mollarlo. Saltò giù dal muro con Nardo, e corse dietro alle signorine nella parte di « guardia » che gli venne assegnata. Ma le pigliava troppo facilmente, e in capo a dieci minuti la nostra fanciulla si stufò e disse ch'era meglio giocare a moscacieca.

Per terreno di questo gioco essa scelse il boschetto brulicante d'uccelli ch'era dall'altra parte del muro dell'acqua. Vi aveva un'amaca, là, e un'altalena, e funi che pendevano da rami degli alberi più alti, nell'ombra macchiata di sole. Vi guidò il gruppo, fischiando, tra i laceri cortinaggi delle foglie dei banani; e mostrava a Rosario le meraviglie di quel suo regno, l'altalena, l'amaca, e anche minuscoli uccelli azzurri che si alzavano lungo il loro passaggio, e alberi dal tronco liscio come di seta che disse piantati da suo nonno dopo un soggiorno nelle isole delle Indie Occidentali. Parlava e fischiava, pareva che si fosse dimenticata di voler giocare, e andava avanti e indietro, e a un certo punto si allungò a cullarsi nell'amaca per quindi balzarne fuori e mettersi all'impiedi sull'altalena, pretendendo che gli altri gareggiassero, le sue amiche e Rosario, a spingerla il più lontano che sapevano.

Ma tornò alla carica con l'idea del gioco, e volle che fosse un giuoco misto di moscacieca e nascondino, se no sarebbe stato troppo facile. Fu una delle sue amiche ch'ebbe in sorte di portare la benda per la prima. Essa brancolò per un quarto d'ora di cespuglio in cespuglio, infine acciuffò Nardo, ma la nostra fanciulla gridò che non si poteva far ammattire un bambino a cercarli con gli occhi bendati, e allora Rosario si offrì di prenderne lui il posto.

Egli non doveva aver mai giocato a un gioco simile. Parve sconcertato della bianca cecità in cui si trovò immerso, e non si mosse subito a tentare l'aria come gli altri fanno. Aspettava immobile. Quando incominciò a camminare, la seconda volta che gli giunsero i richiami dei nascosti, fu tuttavia con risolutezza e disinvoltura. Bisogna dire che si abbandonò al mondo favoloso dei contatti e degli odori; vi entrò e gli si abbandonò, perdendo di colpo ogni preoccupazione riguardo a quello che non vedeva, felice di non vedere... Le foglie dei banani lo abbracciavano e lasciavano; la rugiada lo toccava, da un ultimo suo recesso, nella nuca o nei polsi; un'erba gli si intrecciava ai capelli, un'altra gli si appendeva alla mano, e una fronda lo tirava per un lembo della giacca. Egli si punse, si graffiò, s'inzuppò le scarpe, s'infangò le ginocchia, passò più volte attraverso il miele di profumi che lo macchiavano di polline, e più volte attraverso il fuoco di qualche cespuglio d'ortiche che gli scottava le dita. Pur procedeva senza che esitasse mai; felice, è da dire; e quasi non si curava delle voci dei nascosti che continuavano a chiamarlo chi da sinistra e chi da destra. Il ronzio degli insetti gli avvolgeva l'udito d'una crisalide d'oro. Un grillo gli si era aggrappato a una spalla e non saltava più via. C'era poi un garrulo gorgheggio, che non se ne andava più lontano all'avvicinarsi dei suoi passi, ma che d'un tratto tacque. Egli si fermò. Fresche lenzuola pendevano intorno a lui con l'odore flessuoso che hanno le grandi foglie dei banani. Egli cercò di sollevarne uno e lo sentì lacerarsi. Cercò di sollevare il successivo e lo sentì pure lacerarsi. Ormai l'uccello avrebbe dovuto alzarsi in volo se si era spaventato. E se non si era spaventato perché non ricominciava a fischiare e gorgheggiare? Un terzo lenzuolo egli lo stracciò deliberatamente per passar oltre. Sentì allora l'uccello spruzzargli in faccia un lungo fischio melodioso, come se fosse a pochi centimetri dalla sua mano. Sorrise incantato; il fischio si ripeté più soave e somnesso, ma più da vicino; e una giovane madre scaturita dal grembo della terra lo strinse tra le sue braccia d'erba, lo baciò sulla bocca. Rosario rispose. Nello stesso tempo, o subito dopo, egli si strappò la benda. Ma la

nostra fanciulla lo guardò con gli occhi duri come due gemme, e lo respinse e diede in un urlo. « Stupido! » gridò. E cominciò a chiamare: « Giulia, Antonietta, Erminia, Agnese... ».

Era furente. Aveva in pugno un ramo di salice, raccolto da terra o forse divelto d'impeto dal suo arbusto, e con esso frustava Rosario, sulle guance, sul petto, sulle mani, lasciandogliene addosso le foglie.

« Mi ha baciata! » gridava. « Giulia, Erminia... Questo cane mi ha baciata! ».

Già si udivano le voci delle lavandaie che accorrevano. « Veniamo signorina. Siamo qui. Non lasciatevelo scappare... ». Si udivano anche gli schianti e il calpestio del loro accorrere. E ancora la fanciulla frustava Rosario che non muoveva un dito, e ancora gridava: « Questo lurido capraio! Questo caprone! ».

XXV - Allo scampanio di tutta Agira, a mezzogiorno, il padre di Rosario scrollò il capo e disse: « Dovreb'essere già qui. Se non spunta entro cinque minuti non vi è più dubbio. Gli è accaduto qualcosa ».

Rosario non era scappato nemmeno quando ebbe visto le facce delle lavandaie che si avventavano su di lui. Poté pensare alle antiche sbranatrici di uomini di cui ci torna il ricordo ogni volta che abbiamo da fare con una turba di donne scatenate o semplicemente ubbriache. Ma non aveva indietreggiato, e si era lasciato afferrare e legare senza dibattersi.

La nostra fanciulla aveva voluto questo. Che lo prendessero e legassero. Mentre forse le donne avrebbero preferito coprirlo di botte e inseguirlo attraverso la proprietà fin sulla strada tirandogli dietro zolle di terra. Non per nulla erano apparse armate di rami, di canne e di pietre. Troppo presto, però, la signorina Manilla (com'era infine saltato fuori ch'essa si chiamava) aveva gridato di legarlo, e loro non avevano potuto che dargli qualche calcio, e qualche morso, qualche graffio. S'erano sfogate di più con le parole: con insolenze che gli urlavano, e minacce che gli ripetevano a denti stretti, di guardie, di tribunali, e di castighi terribili, di fuochi lenti dell'inferno, di corna che gli sarebbero cresciute come ai diavoli.

Intanto chiedevano alla signorina:

« Ma davvero?... Ma l'ha proprio fatto?... Ma com'è stato? ».

La grassa Giulia insisteva in particolar modo. Pareva ritenessero possibile che la signorina si fosse ingannata. Ma non per questo erano meno accanite nell'inferire contro a Rosario. Semmai cominciavano a mettere più allegria che furore nella loro ferocia. Cominciavano a esser salaci nelle insolenze che gli urlavano; idem nei castighi di cui lo minacciavano; e cominciavano a ridere.

Nardo le aveva viste, da dove se ne stava appartato come in attesa, stupefatto e tuttavia non nascosto, passare con gesticolii e grandi risa, con gli occhi che fiammeggiavano, spingendo Rosario chi di qua e chi di là, a portarlo di albero in albero, le mani legate dietro alla schiena.

« Qui. Qui », gridavano.

E gridavano: « No ». Gridavano « Meglio all'altro ». Gridavano: « Meglio a quello ».

Lo avevano poi legato a un nespolo ch'era al margine del boschetto, proprio nell'angolo tra i due muri che scaricano acqua nel bacino. E la signorina Manilla aveva precisato la sua accusa: « Sicuro che mi ha baciata. Mi ha seguita a bella posta. Io pensavo che fosse solo per il gioco, invece s'era tolta la benda, mi cercava, e appena mi ha trovato mi ha gettato a terra... ».

« Vi ha gettato a terra, signorina? ».

« Per baciarmi più facilmente, sicuro ».

« E vi è riuscito, signorina? ».

« Altro che! Mi ha quasi morsicata... ».

« Sul collo? Sulla guancia? Fortuna che non ve n'è rimasto il segno! ».

« Ma che collo e guancia! Sulla bocca. Mi teneva le braccia come in una camicia di forza... E non me la lasciava più, con le sue sporche labbra ».

« Ma guarda! Ma pensa! ».

Rosario, sentendola accusarlo, aveva un'aria come se sorrisse pur in mezzo ai graffi che gli coprivano la fronte e il muso, e anche la gola. Né aveva mai tentato di smentire la ragazza. Non diceva mai nulla.

« L'animale! » ripetevano le lavandaie.

S'erano di nuovo indignate.

« E per chi l'ha scambiata? ».

« Per chi s'è scambiato lui, bisogna dire ».

« Noi l'avevamo capito che non c'era da fidarsene ».

« Ah sì, signorina Manilla! E vi avevamo avvertito. Non gli date confidenza, signorina ».

« Vedete che avevamo ragione a pensarne male? Voi avete voluto giocarci lo stesso, e lui vi ha baciata ».

La loro indignazione, tuttavia, riprendeva subito una piega maliziosa, e le loro parole suonavano ambigue, piene di ammicchi compiaciuti o canzonatorii.

« Ma quand'è che avete gridato », chiedevano, « con lui che vi baciava? Avete gridato prima? Avete gridato dopo? ».

A mezzogiorno e un quarto circa il padre di Rosario si alzò, lungo, lungo, dalla pietra su cui sedeva, e andò a tirare un calcio in una vecchia latta da conserva di pomodoro ch'era lì per terra, poco più avanti. « Ormai non resta alcun dubbio », disse, « che gli è accaduto qualcosa ».

Il padre di Nardo non riusciva a condividere la sua apprensione. « Ma egli non è solo », osservò. « Egli è con mio figlio. E mio figlio è un bambino pieno di curiosità. Vuol vedere tutto. Vuol sapere di tutto. Il vostro ragazzo si sarà messo a spiegargli questo e quello, e così avranno perduto tempo. La città è grande e dev'essere antica, dev'essere con un mucchio di monumenti. Che c'è di strano che un ragazzo e un bambino vi si attardino? Io al vostro posto farei il mio desinare senza aspettarli. Può darsi benissimo che non ritornino prima di tre ore o quattro ».

In quel momento una lavandaia delle più vecchie domandava alla signorina che cosa intendesse fare con Rosario. La grassa Giulia suggerì di dargli una buona lezione e toglierselo dai piedi. Ma la signorina Manilla disse che no. Il lestofante

non doveva cavarsela a buon mercato. Toglierselo dai piedi? Liberarlo? Per nulla al mondo avrebbe acconsentito a liberarlo.

Voleva allora, le chiesero, tenerlo per schiavo?

La signorina rispose che se fossero stati in Africa o in Arabia, non avrebbe esitato a tenerlo per schiavo.

Ma qui si era, le dissero, in paese cristiano. E dunque non c'era che rompergli le ossa e cacciarlo via. Oppure denunciarlo... Voleva denunciarlo? Mandarlo in prigione? Chiamare i carabinieri a prenderselo?

La signorina Manilla si strinse nelle spalle.

Le lavandaie soggiunsero che avrebbe dovuto dirlo a suo padre, in tal caso. O era questo che voleva? Metter di mezzo suo padre, malgrado i mille pensieri che suo padre già aveva?

La signorina si strinse di nuovo nelle spalle. Rifletteva. Guardava Rosario e rifletteva. E la Giulia le disse che se non voleva nulla di simile bisognava che si decidesse a sciogliere il giovine e lasciarlo andare.

« Ma non lo vedete come ride? » esclamò la signorina. « Si burla di me e di tutti quanti. Io non lo lascerò mai andare se non gli avrò fatto qualcosa di cui non possa dimenticarsi... ».

Le lavandaie dissero che appunto questo dicevano loro. Fargli qualcosa di cui gli restasse il ricordo per sempre. « Ci pensiamo noi », dissero. La signorina se ne andasse tranquillamente a mangiare. Era quasi l'una... Loro pure avrebbero mangiato un boccone, ma nel frattempo avrebbero pensato a lui, lo avrebbero sistemato, e quando lei fosse tornata lo avrebbe visto che non rideva più. Su questo si fregavano le mani, e si scambiavano mormorii misteriosi, d'orecchio in orecchio, sussultando di risate che cercavano di rattenere. « Non bacerà più », gridavano, « nemmeno una gallina ».

A sentir ripetere la parola ch'era della sua accusa, Manilla si mostrava urtata. Ora rifletteva di nuovo, dentro al suo disagio. Rifletté, rifletté, e si guardò al polso l'orologio. Disse alle sue amiche di Enna che dovevano correre a tavola, e le afferrò per le braccia come già per correr via, ma chiamò Giulia, chiamò Antonietta, chiamò Erminia e disse che lasciava loro il prigioniero « semplicemente » in custodia. Intese? Perché voleva esser lei a fargli qualcosa...

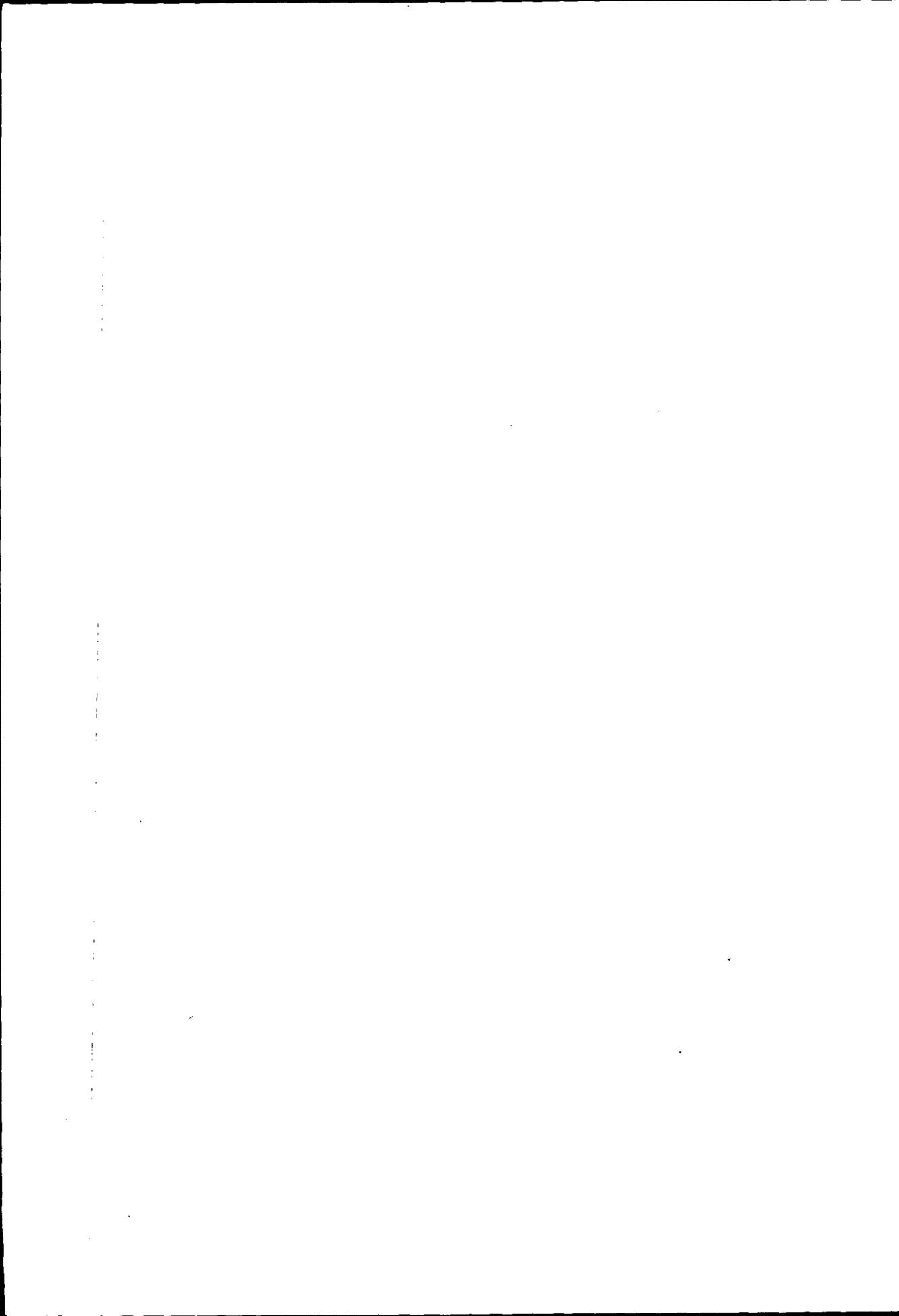
Il padre del ragazzo, a un chilometro di là in linea d'aria, passeggiava avanti e indietro da dov'era stato seduto fin dove aveva scagliato col calcio la vecchia latta vuota. « Me l'aspettavo », borbottava ogni tanto », che un giorno gli sarebbe accaduto qualcosa. L'ho sempre saputo. O nell'uno o nell'altro di questi suoi posti. Un giorno o l'altro. Ed ecco che gli è accaduta... ».

Il padre di Nardo non parlava più, da una mezz'ora. Si rosicchiava, seduto all'ombra della rupe, un tozzo del suo pan secco. Non aveva osato chiedere un pezzettino di formaggio che gli facesse da companatico, ed era di cattivo umore.

« Non è ancora detto », rispose imbronciato. « Che sono alcune ore di ritardo per due ragazzi che si trovano a girare in una città che non conoscono? Ma è ridicolo! Inoltre vostro figlio è già un giovanotto. Avrà piacere a guardare una bella



PIETRO DE PISIS - Testa di vecchio - 1923 (Raccolta Mattioli, Milano)



faccia, no? Può averne visto qualcuna a una finestra o a una fontana. E può essersi fermato, che diavolo!, a farle un complimento... ».

« Non per un'ora, buon'uomo », disse il padre di Rosario. « Non per un'ora e mezza. Non per due ore ».

« Vorreste contargli il tempo che può passare », esclamò il padre di Nardo, « sotto a un finestra? Ma andiamo... Vostro figlio può aver visto due belle facce invece di una. Può averne visto tre. E può essersi fermato con tutte a far loro un complimento ». Egli scaraventò lontano il rimasuglio del suo tozzo di pan secco. « O non gli è permesso? ».

Il padre di Rosario arrossì d'impazienza. Era la prima volta con lui. E balbettò di rabbia. Poi gridò, indicando il sole: « Ma se son quasi tre ore... ».

Possiamo dire ch'egli esagerasse nel suo presentimento?

Le lavandaie non seppero limitarsi a una semplice custodia del prigioniero. Mangiando pane e ricotta intorno a lui esse se ne prendevano gioco, era naturale, e presto ve ne furono che passarono dagli scherzi di parola a qualche piccolo scherzo di mano. Una gli sbottonò i pantaloni. Una seconda gli imbrattò di ricotta le vergogne. « Col sapone! Col sapone! » gridarono alcune. Le lavandaie siciliane usano del sapone fluido. Vecchie e giovani scalarono più volte il muro dell'acqua per rifornirsi di sapone e più volte cacciarono le mani entro ai pantaloni di Rosario cercandogli le vergogne, e tirandogliele, graffiandogliele. Diventavano sempre più frenetiche. Una si dondolava canticchiando un ritornello sconcio. Un'altra provava e riprovava una specie di danza del ventre. Una terza si sollevava le sottane, si voltava e metteva in mostra, chinandosi fino a terra, le larghe nudità di un sedere bianco come il latte. Rosario rispondeva per le rime a quello ch'esse gli dicevano. Trovava parole piuttosto pungenti da buttar loro in faccia. Così le esasperava, ed esse gli impiasticciarono di sapone anche il petto e la gola, gli occhi, la fronte, le orecchie, sporcandolo da capo a piedi del sozzo colore bruno che ha il sapone loro. Gli facevano bruciare le ferite dei graffi e dei morsi che gli avevano dato, ma egli non disarmava. Una si offese per uno sputo che le raggiunse gli occhi. E si avventò su Rosario con un ciottolo in pugno, a colpirlo con quello, a più riprese, in testa e su uno zigomo.

Rosario sanguinò. Allora Nardo si diede a gridare da dove osservava la scena. « Ma che gli fate? Ma lo volete ammazzare? ». Si alzò in piedi e venne avanti, le tasche piene di sassi. Tirava sassi e gridava. Tirava sassi e piangeva. Le lavandaie s'avvidero del sangue che inondava il viso del loro prigioniero, e ammutolirono, sgattaiolarono via lungo la muraglia.

« Non piangere », disse Rosario a Nardo. « Capisci che non devi piangere? ». Nardo gli asciugava il sangue sulle guance, e si provò anche coi denti a scioglierne le corde che lo legavano, ma non vi riusciva e tornava ad asciugargli le guance e a ripulirglielle. « Non importa. Non importa », gli ripeteva Rosario.

Le lavandaie erano scomparse. Una ne riapparve in cima al muro, col turbante enorme della biancheria sul capo, camminando lassù come una regina verso il verde degli aranceti in cui il muro s'immergeva in lontananza. Le altre seguirono a una a una, tutte coi turbanti della biancheria sul capo, tutte come regine, senza

mai guardare giù dal muro né dalla parte di Rosario né dall'opposta. Si sarebbe detto che non avessero mai avuto da fare con quanto di vile si stendeva, terra o altro che fosse, due metri più sotto dei loro piedi.

Il verde degli aranceti s'inghiottì l'ultimo loro turbante bianco, Nardo lavava Rosario con uno straccio bagnato, e Rosario continuava a ripetergli che non importava. « Ho un coltello in tasca », gli disse. Nardo gli trovò il coltello, e lo aprì, tagliò con esso le corde che legavano Rosario all'albero. Rosario volle tagliarsi da sé lo spago che gli legava le caviglie. Si sedette per far questo. Poi richiuse il coltello, se lo rimise in tasca, e si sdraiò sull'erba sporca di sapone, guardando in alto la chioma acerba del nespolo cui era stato legato.

Un brano di questo inedito di Vittorini, tratto da un suo romanzo, fu trasmesso sul Terzo Programma nella rubrica L'Antologia, dedicata, appunto, agli inediti.



MARIO DE ANDRADE

Poesie ispirate dall'amica

(1929-1930)

A Jorge De Lima

I

*La sera si stendeva nei miei occhi
E la fuga dell'ora mi restituiva aprile,
Familiare sapore d'arrivederci produceva
Un'aria, e non ne so il perché, percepii te.
Mi volsi in fiore. Era appena ricordo.
Eri lontana, dolce amica; e solo vidi nel profilo della città
Il forte arcangelo del grattacielo color di rosa
Agitare ali azzurre nella sera.*

II

*Se un'unica volta la gente si baciasse per caso...
Eri tanto leggiadra ieri
Che il mio corpo raggiunse l'apice.
Era, lo so, dopo due ore di sete giungere a un rivo,
Mi stesi bocconi, non bevvi.
Così sono rimasto fino ad ora
Guardando quattro o cinque farfalle gialle,
Di quelle solite, giocherellare in aria.*

III

*Ora è aprile, oh mia dolce amica,
Su me ti reclinasti come la verità,
Mi mossi per voltarmi, s'affondò nel tuo corpo il mio viso.
Noi dominiamo a posto riponendo ogni cosa.*

*Tornò ad esserci il cielo sopra la terra,
Si eressero ritti gli aranci
E vi cantò un sabià ⁽¹⁾ novello.
Ma presto a fuga si dette il paesaggio
Sbattendo l'uscio, scandalizzatissimo.*

IV

*Oh tragico fulgore delle incompatibilità umane!
Quale divina tara pesa nel nostro corpo vittorioso
Non tollerando mai che riposi nel nostro lare compiuta plenitudine
Come chi abbia toccato la meta.*

*Speranza non ripongo più nelle vostre rivelazioni!
Voi mi deste l'amore, mi deste l'amicizia,
Nell'esperienza della dolce amica mi deste
Più dell'immaginabile... Crudele fu il ritorno.*

*Io soffro. Eh, libertà, pericolosa essenza...
Specchi, Pirenei, caisare ⁽²⁾, ogni disperazione
Venite a me ora che uno il verso rifà per farmi marciare al muggire ⁽³⁾!
E' tutto nella flora dei miracoli soavità...
Si scioglie in miele un pensiero e alla soglia
Del mio cuore c'è sempre che mendica un giovane povero...*

*Uscii dall'avventura! Fuggii dalla ventura!
Non siamo in città né in bosco.
Rotoliamo nell'ansia di favolosi aerei,
E ora vi garantisco che non si arriverà a concludere mai!*

(1) Sabià: E' il comune nome delle quattordici varietà d'uccelli della famiglia dei tordi viventi in Brasile. Sono i flautisti del bosco. Quando migrano si tengono uniti nello stormo con un trillo corale. Passati, si sente il silenzio delle cose, non si sente altro.

(2) Caiçara: Significa tanto la steccinata che circonda e chiude la « taba » cioè il villaggio indio, quanto una specie di trappola da pigliare i pesci, fatta di rami d'albero infissi nel suolo dentro l'acqua. Credo che il poeta qui giuochi sui due significati.

(3) Aboiam: Se incitano i buoi ad avanzare, i mandriani « aboiam », usano cioè una specie di mugolio.

V

Raccontano che là nel fondo del Gran Ciaco
 Vive il morubixaba ⁽⁴⁾ ciriguano ⁽⁵⁾ Caiuari;
 Nelle sue terre non entrò mai un Bianco.
 Pianure fertili che la notte trascorrono dormendo
 Sulle rive d'una palude, colma d'aironi.
 Un enorme armento vi pascola, sulle alture il miglio piumeggia,
 E ogni uomo è buono dove non entrò mai il Bianco.
 Noi a fermarci andremo in quei deserti...
 Viaggiando tra fatiche e stenti,
 Lungo i giorni feroci abbracciati riposeremo,
 Ma durante le notti soavi ci condurranno i nostri passi là.
 E noi vivremo allora nelle terre di Caiuari.
 Tutto sarà in comune, sfacchineremo come gli altri e per tutti,
 Il pasto e il sonno non avranno ora fissa,
 Passeremo in danza le notti, e, alla vigilia delle grandi sbornie
 A righe di urucù ⁽⁶⁾ e di picumano ⁽⁷⁾ fastosamente ci dipingeremo.
 A poco a poco dimenticheremo le parole di frode, d'insulto e di menzogna,
 La terminologia delle nazioni e della politica,
 E dai nostri pensieri disarteranno finalmente le profezie.
 Oh, dolce amica, è certo che saremo felici
 Nell'assenza di questo calamitoso Brasile!...
 Chiudo gli occhi... E' per non vedere i gesti contagiosi...
 E verso verità mi volgo che già non sarebbero più temporali...
 La nostra gente molto avrà da soffrire ed il cuore reco inquieto.

(4) Morubixaba: Capo temporale di certe tribù indigene. Il capo spirituale era chiamato « page ».

(5) Ciriguani: Tribù india che abita tra il Rio Grande e il Pilcomayo.

(6) Urucù: E' l'oriana, sostanza colorante arancione estratta dal frutto dell'urucuuba, cioè dell'orellana.

(7) Picumano: Fuligine ottenuta da tele di ragno nere dette « picuma ».

VI

*Silenziosi andavamo per la via
E tanto ci esaltava l'ardore dei roseti
Che m'ispirava 'brama di martirio
E tu m'accettasti tra i santi.*

*Un mozzicone raccattare di sigaretta,
Fumarlo non sapendo per quale bocca era passato,
La terra mi allappava i denti e una saliva secca
Toccando le mie labbra umide, si rinvivò.*

*I fuochi fatui ⁽⁸⁾, tutti, la bocca m'infiammavano,
Ma quando ripresi a guardare, oh mia dolce amica,
Gli operai passavano tutti dal lato mio
E ciascuno portava nello scollo della camicia fiori rubati...
Il sole a ponente, di nuovo aurorale e nativo,
Faceva in senso inverso un giorno nuovo;
E notti luminosamente furono mattutine,
E i giorni massacrati si nascosero nell'angusto e fondo pantano d'una notte
[senza fine.*

VII

*E' ora. Ma tale in me è il vertice del giorno
In quest'ombra... Perché sei tu più dei ragazzi
E più, molto più delle amanti?...
Ombra!... Ombra del cagià ⁽⁹⁾ profumato.
Che con la tua delizia la mia inquietudine saluta!*

(8) Boitatà: Il termine ha una particolare accezione brasiliana che oscilla dal senso di fuoco fatuo a quello di genio tutelare dei campi contro gl'incendiari.

(9) Cagià: Albero della famiglia delle anacardiacee: è la *spondias lutea*.

*Potrei dormirti in grembo, oh sorella...
Apritevi voi, rifugi di quiete,
E non crediate la mia amante, è la sorella mia!
E' però ancora molto presto, e al portone del Paradiso
L'angelo della città veglia con la spada di fuoco in pugno.*

VII (bis)

*E' una pena, dolce amica,
Tutto ciò che di me pensi.
So perché trovo ch'è pena
Anche ciò che di te penso.*

*Anche quando discorriamo
E' una pena, altre parole
Dello sguardo e dei pensieri
Nella stanza vanno perse.*

VIII

*Mi piace starti vicino,
Senza lustro.
La tua presenza è una polpa di pesce,
Di mite resistenza e di un biancore
Echeggianti profondi azzurri.*

*In te ho libertà.
Annoto come un accampamento,
Senza nessuna rilucenza.*

*Siamo nell'interno di un'ala
Chiusasi.*

IX

*Gli occhi tuoi sono un mate ⁽¹⁰⁾ solito.
Le tue mani sono consigli che è indifferente seguire.
Mi piace la tua bocca dalla quale escono isolate parole
Che non udii mai.
Però l'adoro al di sopra di tutto il corpo tuo
Che la vita scombussola e schiva restrizioni.*

*Oh dolce amica! I tuoi casti specchi d'aurora
Vanno su di me rovesciando paesaggi e paesaggi
Dove passeggio fatto re senza popolo,
E la mia corte è di norueghe ⁽¹¹⁾, caponeti ⁽¹²⁾ sentieri,
Quegli incompetenti sentieri che non mi porteranno mai verso qualcuno!...*

X

*I fiumi, o dolce amica, quei fiumi
Pieni di viste, popolati d'ingà ⁽¹³⁾ e di morreti ⁽¹⁴⁾,
Per il Capibaribe andrai sino a Recife,
Per il Tieté a San Paolo, pel Potengí a Natal,
Per il Tago a Lisbona, per la Senna a Parigi...*

*I fiumi, oh mia dolce amica, sulla sponda dei fiumi
E' la terra da popolare dove s'appollaiano le città...
E, come neanche fiere dal pelo rilucente, di notte vanno a bere...*

(10) Mate: Specie di tè che si sorbisce con un cannello d'argento da un recipiente fatto con una zucca.

(11) Noruega: E' il nome che danno a San Paolo ad un vento freddo e aspro, specie di tramontana. Si chiamano così nel Brasile meridionale anche le terre accosto ai monti, terre umide, fresche, prive di sole.

(12) Caponete: Vocabolo di Rio Grande do Sul, piccolo bosco isolato in mezzo ai campi.

(13) Ingazeira: Gruppo di mimosacee: « Ingà », « ingazeira », « ingazeiro », è nome comune a diverse specie di tale suddivisione della famiglia delle leguminose.

(14) Morretes: Non sono riuscito a saperne il significato. Probabilmente si tratta di un errore di stampa, e dovrebbe leggersi invece « morrotes »: rialzi di terreno, lievi alture.

*Un tantino pensa con me alla gran briga della terra,
E alle città come nemmeno sulla spiaggia dei fiumi belve beventi!
In questo mio pensiero appié di me insisti!*

*E i nostri cuori, liberi d'orgoglio,
Ma umiliati in cittadinanze,
Andranno anch'essi a bere colle fiere.*

XI

*La febbre ha un soave vigore di tristezza,
E i simboli serali compaiono fra noi;
Né perdonare è necessario né dimenticare le colpe
Perché questo bene succeda di riposare nella poca luce.*

*E' l'intimità nostra. Un fuoco arde, scaldando
Un rumore di fuori, tranquillo, molto blando,
E dà i chiarori d'una coscienza intermittente.*

La poesia nasce.

*Tu senti che il mio fluido s'annida nel tuo collo e ti bacia in viso,
E, per confidenza, mi guardi con ironia.*

Ma si sta senza neanche costanza dei nostri balocchi.

E il soave vigore della febbre

Non reca timidezza ai nostri cuori tranquilli.

XII

*Sulle ginocchia sue poggia il mio capo,
Miracoloso viene il dormiveglia!
La vita in me si serba donata dalle sue ginocchia,
E, come non può immaginarsi, godo la libertà.*

*Oh spiriti dell'aria che gli uomini indovinano,
Ditemi quale cosa esula dal mio corpo?*

Quell'altra cosa vaporosa e biancheggiante

Che non è né fumo, né velo,

Che non ha forma, ma non si disfà

E in aria balla...

Tutti gli addii, gli specchi, le girandole
Nello spazio volteggiano che si empie e vuota
Nell'avidò tremore di sfogliarsi in pieghe senza durezza...
La rosa occulta s'apre in segni,
Mattine alla vigilia d'essere,
Pirenei senza desiderio, mentre in agguato
M'invidiano gli oggetti attorno
E cercano di catturarmi nella miseria dell'immagine...

Oh spiriti dell'aria, dite dell'incomparabile rosa
Che in ballo reagendo nell'aria esula!
Ballo! Di me nel dormiveglia, ballo!
Non è un'anima, non è uno spirito dell'aria, e non è nulla!
E' l'altra cosa ciò che balla, che balla, che balla,
Liberata di me! gratuita finalmente! futile, futile d'eterno!

Oh scherza, scherza, mia melodia!
Boschivi sabià ⁽¹⁵⁾, canto di mezzodì!
Su, nel cocco, Signà ⁽¹⁶⁾, su, lassù!

(15) Sabià: Si veda la nota (1).

(16) Sinhà: Forma usata dagli schiavi per *senhora*, signora.

NOTIZIA SU ANDRADE

Nel 1946, nel n. III-IV di Poesia, pubblicai sotto il titolo di Poesia brasiliana una scelta di liriche dalla scoperta ad oggi, e vi aggiunsi qualche canto tradizionale di popoli aborigeni, e qualche saggio di poesia popolare. Avevo in animo di farne in seguito il nucleo d'un libro se mi fosse stato possibile di ritornare in Brasile per mettere a posto in diversi punti il mio testo. E' il motivo che me ne fa ancora rimandare la consegna a Mondadori. Due anni fa in una radio trasmissione del Terzo Programma, furono lette alcune di quelle mie traduzioni, e anche, tradotto, uno dei Poemas da amiga di Mario de Andrade, dei quali non avevo potuto portare in tempo a termine la traduzione per Poesia. In occasione del quarto centenario della fondazione di San Paolo, dove ho lasciato i ricordi più cari, dò alla luce nell'Approdo, come mio segno d'affetto alla lontana città, l'intera traduzione dei Poemas da amiga.

Mario morì nel 1946, nella sua città di San Paolo dove era nato nel 1893.

Scomparve con lui dalla scena terrestre, il maggiore dei poeti brasiliani contemporanei. Per chi, come me, ebbe il bene di conoscerne il cuore d'amico, s'è spezzato con la sua dipartita uno dei rari legami che danno un valore alla vita.

Spirito audace e nello stesso tempo uomo radicato con tutta l'anima nella sua terra, della quale non un segreto poteva restargli nascosto, era venuto su dagli studi di musica. Andava dunque per istinto e per educazione incontro a esseri e cose, col l'ansia di scoprirne il canto e di ritrarne dai contrasti, armonie.

L'etnologia e la filologia — pare incredibile: fu anche accumulatore di schede — l'avevano poi attratto. Figlio d'una cosmopoli come San Paolo dove le emigrazioni hanno portato gente dai quattro canti della terra, e specialmente Italiani; dove da settentrione e da ponente confluiscono tipi oriundi delle diverse regioni del paese, con le loro particolari parlate e immagini; dove il tupi è presente nei nomi della fauna, della flora, dei luoghi e nel sangue di tanti abitanti; dove l'Affricano dà all'umano rapporto non so quale slancio d'innocenza; figlio d'una tale cosmopoli non meraviglia ch'egli si proponesse di trovare per la sua poesia un linguaggio nel quale venisse a legittimarsi il portoghese variamente parlato in Brasile. Non una lingua specialmente regionale, ma una lingua che chiamasse a concorso secondo le necessità di rilievo, di colore, di composizione, di movimento o di favola, questo o quel vocabolo o modo di dire dell'una o dell'altra regione, e non disdegnasse nel rispetto della verità espressiva, gli apporti vitali all'evoluzione sintattica dei nuovi venuti. E' per tale fedeltà al linguaggio parlato che, come osservava Sergio Milliet nella « Revista do Jornal » del 18 marzo del '46, il suo stile « s'impregna d'italianismi, anziché trarre movenze da letture francesi, o modellarsi su costrutti lusitani ». Girò in lungo e in largo il Brasile per conoscerne — attraverso provenienze, indoli, costumi vari delle popolazioni e l'aspetto multiforme di luoghi — il segreto dei vocaboli. Il miracolo è che non ne sia risultata nella sua opera una lingua farraginosa, ma anzi una forza espressiva unificante.

Come di musica e di lettere, usava acutamente ragionare anche di arti figurative e di architettura, e Mario rimarrà anche come uno dei saggisti più ispirati, più documentati, più sagaci e più brillanti di questo secolo. Spirito amante di concretezza, il suo acceso e festoso gusto del colore, il suo caloroso e tormentato senso della plastica, non solo gli stavano naturalmente bene, ma l'avevano subito guidato a discernere come in tutte le arti si potesse scoprire la strada per la quale il Brasile da tre secoli cercava e stava trovando un proprio linguaggio.

Dedito alla meditazione sui problemi morali, come ogni essere dotato di senso di responsabilità in questi tempi di crisi, le soluzioni più umane, più illuminate dalla bontà, apparivano nella sua mente fatta a modo, come le sole giuste.

Nella sua poesia avrà dunque l'orecchio teso a ogni innovazione tecnica posteriore al Futurismo, ma seguendo, dal Settecento ad oggi, ogni accento originale che nella poesia della sua Patria fosse sorto ad avviarla verso un autonomo carattere.

Tutto gli arriva melodiosamente, o legato dalla filigrana d'una leggenda, o sciolto in un annebbiamento d'infinita malinconia. Dalla leggiadria madrigalesca dell'arietta metastasiana, della « modinha », sa arrivare sottovoce alle interrogazioni polifoniche dell'inno. Sa svolgere un tema tragico — come quello, per esempio, dell'incompiutezza d'ogni appagamento carnale, nel poemetto che riportiamo, — senza scomporsi, senza perdere mansuetudine — udendo nel mistero la voce della vita, nonostante tutto incantevole.

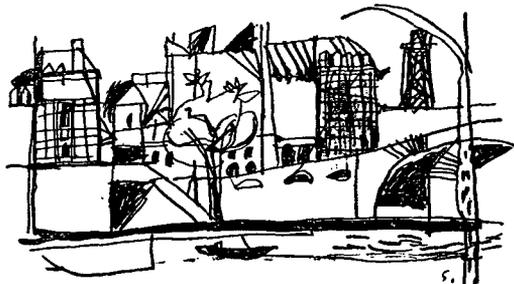
Le opere principali di Mario Andrade sono le seguenti:

POESIA: Remate de Males, S. Paulo, 1930; Poesias, Livraria Martins, S. Paulo, 1941.

PROSA NARRATIVA: Belazarte, Piratininga, S. Paulo, 1934; Macunaima, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1937.

PROSA CRITICA: Ensaio sobre musica brasileira, estetica e folclôre, 1928; Modinhas Imperiais, critica e antologia, 1930; O Aleijadinho e Alvares de Azevedo, R. A., Rio de Janeiro, 1935; A Musica e a Canção Populares do Brasil, ensaio bibliografico in « Folklore musical », Institut de Coopération intellectuelle, 1939; Musica do Brasil, Guaira, Curitiba, 1941.

Traduzione e note di GIUSEPPE UNGARETTI



Su un libro di Gianna Manzini

1.

Nella *Lettera a un giovane poeta* di Virginia Woolf (la lettera è del '32, di ventidue anni fa, e di ventidue anni è l'incontro di Gianna Manzini con la Woolf: « avvenne in grazia di Mrs. Dalloway, appena il romanzo giunse in Italia ») si parla d'un « senso ritmico » e di quel « trovare la relazione fra cose che sembrano inconciliabili, e tuttavia hanno un'affinità misteriosa ». Coincidenze sorprendenti è dato scoprire, per l'appunto, col ritmo pieno, vivente di segreti rapporti, in quanto di più felice la nostra scrittrice ci diede in questi anni ultimi. Ma a capir meglio, ci aiutano alcune pagine critiche della Manzini stessa (essa è, in potenza, e a tratti in modo spiegato, un ottimo critico, in possesso, per di più, di un linguaggio estremamente vivo, « diversamente vivo, più vivo »; simile a quella Mrs. Dalloway che « penetrava come una lama attraverso tutte le cose, e nel medesimo tempo rimaneva al di fuori e guardava »). Cercare, nel suo libro *Forte come un leone, La lezione della Woolf*; e poi la « Licenza » dei *Venti racconti*, e l'altra « Licenza » della *Lettera all'editore*, oltre le pagine « All'amico editore » del libro stesso.

I due tempi della Manzini, il giuoco della sua immaginativa, il variare (quando è riuscito e tocca il segno) musicalissimo, libero, pronto del suo « ritmo » (torna ora giusta la parola della Woolf) sono definiti e descritti con una verità che meraviglia; e aiutano assai a capire gli esempi perfetti della sua arte raggiunta, della « poesia » che conforta la « poetica ». Il processo di rinnovamento è precisato nella *Lezione* (*Fu come se, nell'ingranaggio d'un avviato movimento, una rotella rimasta fin allora ferma si mettesse a girare con le altre, e tutto si complicasse e arricchisse, combinando una serie di ritmi che trovava, proprio nel suo sgarrare da una consuetudine, il suo vero ordine, la sua vera legge: « affrancarmi da un ordine che non mi riguarda »* dirà poco appresso); e vi si aggiungon le prove, con quel « far posto » alle sue « distrazioni » (*le quali sono poi un modo trepidante e cordiale di chiamare le cose laterali*), quelle che dice altrove « false distrazioni », ch'ella è decisa a difendere « fino in fondo », a non mai escludere « dall'angolo del suo sguardo ». La verità che persegue le par che sia, ora « più ferma, più devota al cuore ».

Abbiamo a posta lasciate in ultimo queste parole dense. Al di là di quell'idea vivente di ritmo, esse rappresentano il punto di più intimo risalto, « in questo cimento dello scrivere che sembra promuovere un attuarsi incessante di vita », raggiunto quel « termine grezzo e celeste dell'essere » (*primordiale dolente stupore*), « nell'eterno giuoco d'azzardo della confessione ». Ci soccorrono altre parole an-

cora: « incidenti, parentesi, apparizioni, soste nella memoria, trasalimenti », le distrazioni ricche del suo comporre, il suo esser presa nel « delicato e permaloso labirinto della memoria » (*i paesaggi che mi piacciono, che devono piacermi..., li rintraccio nel ricordo, li scelgo, me li rappresento*). E' la lezione di semplicità, dietro quelle antiche parole (*la verità... più ferma, più devota al cuore*), che suo padre le apprende nella chiusa del primo racconto di *Forte come un leone*, nel suo giro, un emblema forse della storia della Manzini, e per ciò che dice, e per ciò che significa come lavoro attuato. Ma in questa sfera torneranno pur sempre valide altre coraggiose proposizioni e autodefinizioni: « quello sconfinare della realtà e della pura apparenza in meraviglie di significati, quel vario trasformarsi della cosa in un'altra, quel linguaggio traslato, quell'avvivarsi di simboli e di prestigii..., sgomento ai margini dell'estasi ».

Nella Manzini ci sono due forze a contrasto, e il contrasto è vitale proprio in virtù di quelle due forze resistenti, che non disarmano. E' anche lei come quella bambina che, davanti alla meraviglia dell'uccelliera foltissima, sospira « uccellini di quelli un pochino più semplici come intorno a casa nostra »; ma è pure quell'altra, che stupisce a vedere quel « fiore spettacoloso », il fior di passione, « leggero e gremito, con tant'aria celeste dentro ». (*Quel fiore m'entrò direttamente nel cuore, si fece riconoscere in me, accendendo, con una specie di fosforescenza, magiche, segrete rifrangenze nel mio intimo*). In questa perduta distanza, quanta ne corre tra quei due esseri sì diversi, « a prezzo di tanto dolore e di tant'amore », di sofferenza, è il prezioso riscatto della più dotata, della più esperta, della più alta scrittrice nostra.

2.

Anno felice, dunque, questo appena trascorso, per Gianna Manzini. Or sono pochi mesi pubblicava un libro che più suo non poteva esserle riuscito (*Animali sacri e profani*, ediz. Casini), lavorato e rilavorato tutto su antichi soggetti, e direi sprofondato in quelli, con un'arte agli ultimi anni fatta più intrepida e monda; e pubblica ora *Il valtzer del diavolo* (ediz. Mondadori), cioè un romanzo breve (che in nessun modo potrebbe infatti definirsi racconto lungo), seguito da dodici racconti, alcuni dei quali tra i più perfetti (densi, veloci) che la sua fantasia apprensiva e segreta inventasse mai. Dunque, prima di tutto, il romanzo, a cui bene si attaglierebbe, forse, un titolo variato come questo: *Silvia o il valtzer del diavolo o la pietà (l'arma segreta)*, o più semplicemente *Silvia* (temeva di svegliare il confronto con *Sylvie*?). E' la storia di una donna (« questi conti fra me e me », dice una volta); e vi c'entrano, come figure di primo piano, Massimino, Giuliani, Corrado (*Massimino, il ragazzo Giuliani, Corrado, oh quanti altri...*), tra il capitolo terzo e il quinto, a cui fan da cornice, ma mobilissima e come fluttuante nei continui ritorni della memoria, il primo e il secondo, il sesto e il settimo, quest'ultimo in forma di lettera a Edoardo (*Eccole: le mie carte sono nella storia, malamente*

abbozzata in questa lettera. Potranno bastarmi? Dopo di che, tu non dovrai più aver bisogno di attraversarmi con lo sguardo, per trovarmi). Edoardo è come il testimone; spirito amante, ma testimone e saggio, in un senso umanissimo.

S'è detto quanto bastava per spiegare donde nasce l'unità del libro: dalla persona di Silvia, e dalle capacità che l'arte della Manzini (il suo demone lirico) esprime da sé. In una sorte di assalti, infatti, e di prepotenze, con modi l'uno dall'altro sempre diversi, come si riaffacciano improvvisamente vivi quei ricordi, quasi intere presenze (Massimino, il ragazzo Giuliani, Corrado)! E per tutta la durata resta loro appresa questa qualità di antico sogno fulmineamente svelato (una violenza fatta al cuore). Tre persone, dunque, tre storie, tre rivelazioni; e l'anima, insieme attratta e restia. Dice Edoardo: *A quali traguardi potranno mai condurre simili lampeggiamenti? Per quanto effimeri, con che indimenticabile sfolgoro squarciano le ombre!* Pietà anche per Silvia (ma ha ancora da cominciare la sua vera storia, rifranta in un infinito di particolari distinti, di suggestioni e di sogni).

Il raccontare della Manzini, lo sapete, è quanto mai mutevole e cangiante; pure la sua prosa è limpida, netta, prende luce dall'interno, « co' specchi dell'alba », quasi si direbbe, con un'immagine del Foscolo (il Foscolo delle *Grazie*). Quell'improvviso ricordo della madre (... e guardandomi la spalla, mi accorsi d'essere mia madre, e su un tale avvio, l'essere una e due); e l'altro di sé bambina (*Ero in guardaroba, d'estate. Saranno state le tre del pomeriggio*): così, *tra impetuoso e stupefatto, come al momento d'una apparizione o d'un congedo*; e quel male ai ginocchi, risofferto a tempi, vivo sempre (*è la mia adolescenza che, per regalo, rifà capolino!*); e un paesaggio (il paesaggio), goduto di lassù, tra l'odore forte d'una pianta di gelsomini (*era l'odore dei giardini dell'infanzia, di questa terrazza e d'ogni primavera*); ma non si dimentichi quello studio di pittore, intravisto coi due cavalletti, fra strambi manichini, che reggono sulle gambe gracili bianchi prospetti (*sono soltanto tele pronte; tanto pronte che si direbbe aspettino un segno, inclinate all'indietro, con una certa sforzatura fanatica*). E si osservino, fin dal primo apparire, i personaggi principali: i loro volti, spiati con un'arditezza d'una qualità e potenza, che sono della Manzini soltanto.

Ma la meraviglia di questo libro, oltre che per il significato (« era entrata nella mia stanza l'immagine più facile della felicità », ridirà ripensandola dopo tanto), e per un che di lieve che trascorre nella penna, e regola io direi la pagina, ma forse per le due ragioni insieme congiurate: la meraviglia del libro è in quella figura d'operaio con la scala, chiamato una mattina a cercare dove s'annidassero gli scarafaggi, in una casa nuova, con le pareti lisce come vetro. Un « divertimento » (proprio così), che la Manzini ha caricato d'un senso segreto, o d'un sovrasenso. Il lettore apra a pag. 13, cerchi fino a pag. 15, vada poi alla pag. 77. Se si trattasse solo d'una momentanea felicità! Ma, l'ho già detto, è qualcosa di più; è come Silvia sognava la vita; o il suo paradiso, ma faticato anche questo, e perciò più umano (*Aveva le orecchie leggermente scoste, sottili e come trasparenti; e il collo piuttosto lungo; ma la sua spensieratezza e il gran ciuffo di riccioli svagato e sensibile a ogni movimento, davano, a quel che di patito, un senso di baldante fru-*

galità. Quando fu per andarsene, mise la scala sulla spalla, di traverso, e, contro quel traforo di stecche, parve più che mai leggero; un disegno; qualcosa che aveva la fuggevolezza e l'eleganza d'un appunto. L'avvenire gli palpitava intorno. Ognuno si muove col suo paesaggio. A lui, la sua scala).

Ma ci sono i dodici racconti. Chiamarli così è troppo semplice, per chi conosce l'arte difficile della Manzini, il suo comporre su diversi piani, e intrecciare le voci (lei nei modi più segreti, confessarsi sul suo destino). C'è poi di quelli (*L'udito*) che bisogna aspettarli alla conclusione perché si rivelino (ché, spesso, non si tratta che di « interpretazioni »: e dire « saggio » vale fino a un certo punto); altri si svolgono, deviando e ritrovandosi, sul filo d'un ricordo (*Una strada come una donna*); altri hanno, più propriamente, andamento di racconto, su una materia aperta, uno schema, e tutto è chiaro dal principio (*Rasente il treno*); altri ancora sono storie rifrante all'infinito, sui più diversi tasti (*La cavie di Dio*). Ma uno ce n'è, così pronto nei movimenti e negl'intimi riflessi, variato e disposto e intrecciato in un modo così sensibile e insieme netto, che io non esito a porlo tra le cose perfette della Manzini (*Vino e faville*). E' una quintessenza di racconto, una invenzione a più voci, segreta, e dietro vedi le figure come persone (e che forza espansiva porta in sé!). Tutto nasce da quell'aver disposto una storia in pure forme (direi in particole di canto, come strofe), e dal rinnovarla di volta in volta a un semplice scatto. Il difficile nel semplice (ma semplice come rivelazione), come in certi *scherzi* che noi sappiamo, in tutt'altre note e suggestioni (oh Musica!).

Eppure, quest'estate, in un terzo appena di colonna di giornale (un giornale accreditato, non c'è che dire), abbiám visto, su un preteso confronto con « certe scrittrici », « attaccare » un'aperta lode, per altro non motivata, del *Cortile a Cleopatra* di Fausta Terni Cialente, che i nostri lettori ben sanno in che conto noi si tenga. Si voleva ferire tra quelle cert'altre... anche Gianna Manzini, che per l'appunto non possederebbe il dono della « simpatia », e anch'essa « torturerebbe furiosamente immagini e sensazioni », per cercar di apparire « forte, virile? ». Capìò anche a Pancrazi, un vent'anni fa all'incirca, scrivendo di Margherita Cattaneo, di appoggiare le sue lodi « a dispetto », a dispetto della Manzini, tra l'altre, pur in quell'occasione « taciuta » (*Pericolo comune agli impressionisti è quello di non sapersi fermare a tempo. Specie le donne. Non solo ritengono, troppo spesso, che l'arte stia tutta nell'impressione; ma sono portate, si direbbe da natura, a non tenere l'impressione, e a tradurla subito in immagine, o in una fila d'immagini, per analogia. Così un cane somiglia a un gatto, un gatto a un topo, un topo a un pipistrello, un pipistrello a una rana, una rana a un posacarte; e via... E' chiaro invece che un cane somiglia a un cane soltanto; e che un buon scrittore è quello che gli basta dir cane, e già il cane scodinzola*). Sta però il fatto che, raccogliendo quell'articolo in volume, il Pancrazi rinunziò all'uscita spiritosa di « ... così un cane somiglia a un gatto » ecc. ecc. ecc.; e doveva poi scrivere, non voglio credere a solo risarcimento, un bell'articolo su Gianna Manzini. Chi sa che un giorno non capiti di fare lo stesso all'estensore di quel terzo di colonna, che in tempi lontani pur scrisse di *Incontro col falco* e di *Tempo innamorato*, se non andiamo errati. I peccati e peccatucci presto o tardi si scontano.

S. T. COLERIDGE

Kubla Khan

*In Xanadu attendeva Kubla Khan
A fabbricarsi un luogo di delizia;
Ivi scorreva l'Alph, il sacro fiume:
Or la cupola sorse ove scendeva
Per grotte giù, dall'uomo immensurabili,
Ad un mar senza sole.
Sì di mura turrette dieci miglia,
Fertile terra fu cinta; e di rivi
Sinuosi rilucevan quei verzieri,
Sotto gli alberi in fiore dell'incenso:
Foreste, nate insiem' ai colli, antiche,
Di verde cingean piaggie soleggianti.*

*Oh, ma la strana voragine atra
Che di sgheppo rompendo la pendice
Fende il verde dei cedri che la vestono!
Selvaggia plaga! sacra a una malia
Quant'altro luogo mai sia stato ossesso,
Sotto luna vanente, dalle grida
D'una che chiami l'amor di un demonio!
E da quella voragine, in un turbine
Bulicante continuo, quasi rotta
La terra v'alitasse un suo sospiro,*

*La rapida possanza prorompeva
Della sorgente, a buttar sù coll'impeto
Macigni, ad ora ad ora, mostruosi;
Tal, grandine rimbalza, o così pula
Vaneggia nel flagello della trebbia:
Fra il saltar delle roccie, a un tratto e sempre
Insorgeva repente il sacro fiume.*

*Meava, cinque miglia in labirinto,
Fra boscaglie e vallate il sacro fiume,
Che venendo, dall'uomo immensurabili,
Alle grotte, immetteva con tumulto
Nel mare senza vita: e in quel tumulto
Da voci d'antenati, di lontano
Udì già Kubla profetare guerra.*

*L'ombra dell'edificio di delizia
Sul frangere fiottava mareggiante,
La commista scadente risonanza
Della sorgente e delle grotte: raro,
Prodigioso artificio, quella cupola
Sulle grotte ghiacciate soleggiante!*

*Io vidi, tempo fu, tratto in visione,
Una donzella al cembalo, una giovine
Abissina, e cantava il Monte Abora
Sul cembalo: oh potessi canto e suono
Ricarear dentro me, che di piacere
Dall'intimo ravvolto, sorgerei*

*A formare la cupola nell'aria
Al suono di quell'alta e lenta musica,
Quella cupola soleggiante, sopra
Quelle grotte ghiacciate!
Ognun che udisse, egli vedrebbe ancora,
E griderebbe: « Bada, bada! », ai lampi
degli occhi e al fiammeggiar della mia chioma.
Segnate torno torno triplo cerchio
E serri gli occhi a voi sacro timore,
Ché lui nutrì rugiada di miele
E del latte ei libò paradisiaco.*

Traduzione di RICCARDO BACCHELLI

Forse se c'è poesia dichiarata e professata ineffabile e misteriosa e misteriosofica, è la rapsodia lirica coleridgiana di Kubla Khan.

Tempo fa, ci mettemmo, un po' per scherzo e un po' per prova, in gara a tradurla con un amico, uomo d'ampia ed eccellente coltura e dottrina, il quale, fra le molte cose che sa, e tutte bene, ha ottima pratica della letteratura inglese.

Sceverato, anche a lume della critica più aggiornata ed acuta, quel mistero e quell'ineffabile, mi decisi, per tradurla, a non impegnarmi nell'impresa vana e impossibile di ricalcare i valori fonici e ritmici e coloristici dell'originale.

La traduzione forse è riuscita non infedele e non impoetica, proprio perché s'è liberata dalla soggezione agli elementi suggestivi e suggestionati di un vaporoso misticismo formalistico, per una sua, se non m'inganno, schiettezza e semplicità.

R. B.

PIERO BIGONGIARI

Lettura del « Tifone »

Narrava Conrad che il manoscritto del primo romanzo, *La follia di Almayer*, egli se lo era portato dietro cinque anni nelle sue peregrinazioni sul mare, stillandovi riga su riga, pagina su pagina, cancellando, riscrivendo, quasi che i personaggi stessi partecipassero alla stesura delle loro gesta insieme agli esseri reali che si movevano in quel momento attorno allo scrittore; e quasi che una tal dettatura non sfuggisse alla regola dei pentimenti e dei faticosi rifacimenti perché la realtà trionfasse più pura nel suo più oggettivo resoconto.

« Ho il dolore di parteciparvi la morte di Kaspar Almayer che ha avuto luogo stamani alle tre. E' finita! Un grattare della penna che scrive la parola fine, e subito tutta quella compagnia di persone che hanno parlato al mio orecchio, gesticolato davanti ai miei occhi, vissuto con me tant'anni, diventa una banda di fantasmi che si allontanano, si cancellano, si confondono, indistinti e impalliditi dal sole di questa corrusca e fosca giornata. Da quando, stamani, mi sono svegliato, mi pare di aver sepolto una parte di me stesso nelle pagine che sono là davanti ai miei occhi. E tuttavia, un po', sono contento ».

Era cominciata la lotta sorda, nell'animo di un uomo, tra la vita da vivere e la vita da seppellire « in un monumento decente ». Al punto d'incontro si presentavano uomini colmi di vita e di contraddizioni, e se ne allontanavano fantasmi impalliditi: qualcosa rimaneva, letteralmente, sepolto nelle pagine scritte: una parte di sé che lo scrittore intendeva sottrarre all'invisibile scartafaccio del fato, per conservarla in quella miracolosa confidenza che l'umanità messa alla prova gli veniva facendo sulla pagina. Voleva conservare il calore puro della vita, le sue tentazioni, le sue prove supreme: e se ne allontanavano fantasmi, esseri spremuti di ogni loro umore vitale. La letteratura che andava scoprendosi all'uomo di mare era un mezzo di rievocazione: apparteneva ancora al suo istinto di conservazione e al suo senso del dovere: era un far arrivare in porto, dopo una dura navigazione in condizioni avverse, una nave con tutti i suoi uomini, i suoi drammi, i suoi sogni. Era una letteratura che ritagliava, con gli impulsi stessi della gioventù, un episodio culminante o comunque decisivo da una serie infinita di atti analoghi: quell'episodio, stillante di tutti gli umori suoi propri, era vivo e mobile, oggettivo e soggettivo insieme, come può esserlo una nave per chi la comanda e la conduce in salvo. Quanto lontano, il Conrad giovane, da certi scrittori a cui pure si avvicinò in seguito, come il James, frequentati

da fantasmi che solo nell'anima dell'autore trovavano il barlume della vita. I personaggi marini del primo Conrad portavano invece, essi, intatti e insondabili, la vita al loro autore che li accoglieva con lo stesso stato d'animo scrutatore che un capitano deve dimostrare dinanzi agli uomini da poco arruolati nel suo equipaggio. Li faceva parlare e agire senza che per questo svelassero il loro segreto; amava vederli alle prese con le prove più dure a cui il destino può sottoporre; amava il loro sforzo. Finché questo contemplare rimase un po' il suo metodo, anche quando più che la lucentezza dell'avventura lo attirava l'opaco mistero che racchiudevano. Il mistero si rivelava nella sua periferia, nei gesti e negli atti di chi lo portava dentro di sé con una suprema eleganza o con una suprema dignità, anche se uno sviliva la propria vita in un trito sciorinarsi di atti decaduti e di miserabili impegni. Rimaneva, insondabile, quella dignità: quel mistero impenetrabile renderà corruschi anche gli atti più usuali, darà al valore umano o alla debolezza una loro intrinseca consistenza che non può risolversi troppo semplicisticamente in una condanna o in un osanna. A un certo punto, è il tentare che conta: chi non ha fallito, o, chi ha fallito, nella vita? Nello stretto rendiconto morale, Conrad, il Conrad più maturo, non può che appigliarsi a una rigorosa pietà. Empietà per Conrad è mancanza di pietà, più che separazione netta del male dal bene: è mancanza di partecipazione. Lo sguardo di Conrad aveva anche per i reprobì il suo fuoco. E la speranza è come la luce che circonda di un alone radiante anche gli esseri più alla deriva, come nel cielo gli astri che paiono seminati a caso mentre seguono una loro orbita rigorosa. Ognuno si porta questo fuoco, dentro, di un destino imperscrutabile. Non esistono nell'universo di Conrad astri spenti: anche nei più miserabili angiporti dell'Oriente, i più miserabili esseri che appaiono nel brulichio, danno ogni tanto una fiammata che dimostra per converso più opaca la cenere, più patetica la crosta che irretisce il loro ultimo fuoco. E nel momento culminante dell'azione, ed è il più proprio di Conrad, si ha netta questa sensazione che scoppia un destino represso. I libri più alti di questo autore sono eruzioni in atto di quel fato che ognuno racchiude inspiegabile: eruzioni in atto, e non diagrammi dell'eruzione. A Conrad rimase sempre la voglia, anche nei suoi momenti più freddi e introspettivi, dei grandi spettacoli naturali, delle più misericordiose conflagrazioni. Ognuno è un frammento di quella natura indomita: per cui nell'attività incontenibile l'uomo, quando non ritrova il contatto col fuoco segreto che muove l'Universo, si sente almeno in unisono col delirio, con l'essenza anche più assurda di esso. E' la forza stessa della vita a impedire una discriminazione: solo sulla sabbia arida della morte, dove approda un relitto, è avvenuta una distinzione, qualcosa è stato giudicato definitivamente, perché espulso dal crudo ribollire della vita, dai suoi uragani. Nulla uguaglia il senso di morte, di grande, ultima, irrisicattabile morte, quanto i relitti che nei libri di Conrad appaiono ogni tanto, qua e là, a segnare le colonne d'Ercole tra ciò che è della vita e ciò che della vita non è più. Nello stretto di Torres, nei mari seminati d'insidie dai banchi madreporici, noi rivediamo, attraverso le sue parole, i più spettrali monumenti di cui abbiamo ricordanza, alla morte, profilarsi contro l'orizzonte stranito della vita. Entro quei confini, che toccare è come sfidare la collera di un dio, ma anche ricordarsi a lui, il cosmo di Conrad, come l'antico eracliteo, ribolle nei suoi cicli elementari: il fuoco, il mare, l'aria, la

terra. Come in lui, il sole è ogni giorno nuovo; il fuoco giudicherà e condannerà tutte le cose; e lo stile, con quel tanto di mitico, più che esprimere o nascondere il pensiero, pare indicarlo in quel perenne stato di attività che è l'avventura umana. E quella malinconia che Teofrasto imputava a Eraclito, noi vediamo dipingere tutta la vita di Conrad, fino a certi toni più scuri che rasentano la mania.

Quest'anno segna il cinquantenario di un suo romanzo violento e breve, il *Tifone*, che appartiene appunto alla prima maniera dello scrittore: quella di una realtà direttamente trasferita sulla pagina, senza il moltiplicarsi di essa negli specchi della coscienza che ne sfaccettano la sicurezza in una serie di ipotesi: e dunque tanto più sola e più nuda nella sua elementare violenza.

La stesura del *Tifone*, che uscirà solo nel 1903, aveva impegnato lo scrittore tra il 1900 e il 1901, in quel periodo fortunato che si era aperto dal 1898 col suo soggiorno a Pent Farm, una vecchia casa a Stanford, presso Hythe, nel sud-est della contea del Kent. Prosegue, sulle dune del Kent « che avvallano a zig-zag verso il mare », quell'interramento progressivo del capitano Conrad, che coinciderà con una reviviscenza tanto più alta di quel mare da cui si andava allontanando. Pent Farm è a cinque chilometri dal mare, nella regione dei Cinque Porti. Anche la creazione gli si presenta sotto un duplice aspetto: un aspetto volontario, faticato, che è il tono di fondo; e un correre veloce della memoria rievocatrice, che scorre su quel letto sassoso e accidentato come un torrente cristallino. Aveva scritto *Gioventù, Cuore di tenebra*, le memorie felici, sul basso continuo, sulla fatica ingrata di un manoscritto che non andava avanti: *Il salvataggio*.

« *Mi sembra di aver perduto ogni sentimento dello stile e tuttavia sono ossessionato, ossessionato senza respiro dalla necessità dello stile... La mia storia è là, in una forma fluida, furtiva, e non posso prenderla più di quel che non si possa trattenerne l'acqua nel pugno* ».

Sfuggivano, come è stato detto, da questo stato angoscioso, i « sogni personali » dello scrittore. Sfuggirà quello che forse è il suo capolavoro, *Lord Jim*, pensato dapprima come un racconto, e cresciuto come il romanzo del rimorso, cioè di quel sentimento che lo scrittore era già andato toccando in brevi racconti quali *La laguna* e *Karain*. Rimorso e responsabilità: erano i temi che la *necessità* dello stile gli faceva fruttificare in libere creazioni quando sfuggivano alla loro dura condizione attraverso l'esperienza personale. E responsabilità senza rimorso è il tema del *Tifone* nato subito dopo *Lord Jim*, come l'altra faccia di una meditazione felice e personale. Il *Tifone*, così accosto a *Lord Jim*, possiamo affermare, è un racconto complementare a quel romanzo: e vedremo per quale intima gemmazione interiore. La « forma fluida, furtiva », anche qui, egli la lascerà scorrere senza volerla trattenerne nel pugno. C'era ancora nel fondo, ad assorbire ogni senso di impotenza e a depurarlo da ogni volontarietà, il romanzo per ora mancato, e che lo farà dolere tutta la vita, *Il salvataggio*.

Questo primo Conrad, rispetto all'armonia complessa e qualche volta artefatta del Conrad più scaltrito e riflesso, sviluppa la sua narrazione secondo un gusto melodico protratto fino alle estreme conseguenze. Disse una volta che l'ultimo capitolo del suo primo romanzo « finisce in un lungo *a solo* per Almayer che è quasi altret-

tanto lungo quanto l'*a solo* di Wagner per Tristano ». Effettivamente la « follia » di Almayer, come la « navigazione » del *Narciso*, e più questo « tifone », sono concertati come un lungo *a solo*, di melodia infinita : e qualcosa di wagneriano è reperibile nello stremarsi di ogni possibilità melodica, fino a toccare il culmine nell'esaurirsi di ogni combinazione. E' la voce della natura, imitata in ogni sua croma, che si fonde in una corale progressione, e pare purificarsi nel « controcanto » rappresentato dal capitano MacWhirr, la cui mancanza di immaginazione risulta una sorta di « fin de non recevoir », eroica quanto inavvertita, alla furia scatenata della natura. « Certe cose nei libri non si trovano », faceva notare MacWhirr. E Jukes, al chiudersi del racconto : « Credo che, privo di immaginazione com'è, se la sia cavata fin troppo bene ».

Il capitano MacWhirr è il contrario di Lord Jim, cioè di un uomo — di « uno dei nostri » — dotato di troppa immaginazione per poter essere « felice con tutta onestà ». MacWhirr potrebbe essere felice a quel modo.

L'aveva incontrato la prima volta, « l'eccellente capitano MacWhirr », nell'ormai lontano 1887, a Amsterdam, dove per un intero durissimo mese d'inverno Conrad, arruolato come secondo, aveva atteso l'arrivo del carico per lo *Highland Forest*, un veliero di mille tonnellate in partenza per Samarang a Giava. Lo scrittore ha descritto nello *Specchio del mare* l'attesa spasmodica nella città macchiata di neve, coi canali gelati, le visite per farsi coraggio presso il noleggiatore Mister Hudig, dove il fuoco della stufa e la bonomia di costui toglievano ogni punta di irritazione al giovane ufficiale, da poco capitano di lungo corso e voglioso di partire. Infine, la vigilia della partenza, e a carico finalmente arrivato e stivato, saltò fuori il misterioso capitano MacWhirr. Aveva già fatto tutto il capitano novellino, stivando il carico come aveva appreso sui manuali. Per questo poi, per bocca di MacWhirr, nel racconto, i manuali saranno tanto maltrattati. E i primi giorni di navigazione il capitano non si fece nemmeno vedere, prendendo anche i pasti nel suo camerino. Il secondo poté così sfogare le sue ambizioni di comando, poiché gliene venne involontariamente la responsabilità. Ma non era tutto così facile come sembrava, e quel maledetto carico disposto a regola di manuale cominciò ben presto a far rullare la nave in un modo impressionante. Il capitano MacWhirr non se la prese per questo : se n'era accorto subito appena salito a bordo, ma si era limitato a dirgli con un risolino che avrebbero certo avuto « un bel tempo » durante la traversata. E bel tempo fu davvero :

« Ci furono giornate in cui sembrava che nulla potesse stare sui tavolini pieghevoli, non si riusciva a trovare una posizione fissa che non vi obbligasse a contrarre continuamente tutti i muscoli del corpo. Fu un miracolo se gli uomini inviati sull'alberatura non furono strappati via dai pennoni, i pennoni dagli alberi, gli alberi proiettati oltre le murate ».

Una bella lezione, sotto l'occhio benevolo del capitano MacWhirr, pel nostro giovane secondo. Tra l'altro verso la fine del viaggio, un'asta, in tutto quello sconquasso colpendolo alle spalle, lo gettò lungo disteso a testa in avanti sul ponte. Ne ebbe per un bel pezzo : dolori lancinanti, un senso diffuso di debolezza ; talché dovette finire per dar ragione al capitano anche in questo : che sarebbe stato meglio se si

fosse rotto una gamba. E a Giava dovette scendere, lasciare per sempre lo *Highland Forest* e il suo imperturbabile capitano, imbarcarsi per Singapore e farsi ricoverare all'ospedale.

MacWhirr fu davvero un meteorite nel cielo di Conrad, ma deve essersi acceso di luce tanto più viva per attrito con tutte quelle disavventure e impazienze del giovane secondo. D'altronde il cielo del giovane secondo era un cielo ricettivo, dove, se qualcosa si illuminava, rimaneva per sempre in luce: un incontro reale, un fatto accaduto erano il capo di un filo che nella memoria si sarebbe dipanato fino a costituire, dopo anni e anni, una singolare aggrovigliata matassa. Il capitano MacWhirr era destinato ad allinearsi tra quegli « uomini forti dal cuore di fanciullo » che Conrad amava, insieme ai capitani Whalley, Falk, Anthony, agli ufficiali del *Narciso*, al corsaro Peyrol, a Tom Lingard. E' Conrad stesso che ci assicura di questo lavoro della mente, a proposito di MacWhirr. L'incontro del lontano 1887 fu il granello che provocò la perla, lentamente, e tredici anni dopo il capitano MacWhirr era un personaggio del tutto conradiano, tanto che lo scrittore poteva tranquillamente asserire, nella nota premessa al racconto nel 1919, cioè diciannove anni dopo che l'aveva scritto, e ben trentadue anni dopo la sua avventura sullo *Highland Forest*:

« Avevo appena finito di scrivere La fine della catena e stavo pensando a un argomento che potesse essere svolto in forma più breve dei racconti del volume Gioventù, quando mi venne in mente la storia di un piroscampo carico di coolies che tornavano da Singapore in un porto della Cina del nord. Anni prima ne avevo sentito parlare in Oriente come di un fatto avvenuto da poco: un semplice tema di conversazione, per noi, in mezzo a molti altri del genere. Gli uomini che si guadagnano il pane attendendo a un lavoro determinato, parlano del loro mestiere non solo perché esso rappresenta l'interesse più vitale della loro esistenza, ma anche perché non s'intendono molto di altri argomenti, non avendo mai avuto il tempo di familiarizzarsi con essi. La vita, per la maggior parte di noi, è un compito non tanto difficile quanto esigente.

Non incontrai mai nessuno personalmente implicato in questa vicenda, l'interesse della quale, com'è logico, era per noi rappresentato non tanto dalla tempesta, quanto dalla straordinaria confusione che l'elemento umano sotto coperta generava nella vita della nave in un momento tanto culminante. Né il racconto venne narrato con molti particolari. In quella compagnia, ognuno poteva facilmente immaginare tutti gli aspetti della vicenda...

Fin dal principio il nudo episodio, la constatazione, vorrei dire, che la vicenda si fosse svolta in alto mare, mi parve motivo sufficiente di riflessione. Tuttavia, si trattava pur sempre di una semplice storia di marinai, dopotutto. Sentii che per esprimere il loro senso più profondo i dati esterni avevano bisogno di qualcosa d'altro, di qualcosa di più: occorreva un motivo conduttore per armonizzare tutti quei violenti rumori e un punto di vista per cacciare tutta quella furia elementare al posto che le conveniva.

Quello che occorreva era, naturalmente, il capitano MacWhirr. Non appena lo ebbi intravisto, compresi che era l'uomo della situazione. Ritengo superfluo dire che non ho mai veduto il capitano MacWhirr in carne ed ossa né incontrato il suo



REMBRANDT: *Il figlio Tito* (1656)
Milano, Mostra della pittura olandese del '600



EMANUEL DE WITTE: *Interno di chiesa* (1669)
Milano, Mostra della pittura olandese del '600

intrepido temperamento o il suo animo avverso alle metafore. MacWhirr non è acquisizione di poche ore, di poche settimane o di pochi mesi. E' il prodotto di venti anni di vita: della mia vita. Poco ha da vedere con lui una deliberata intenzione. Se è vero che il capitano MacWhirr mai passeggiò e respirò su questa terra (cosa che da parte mia credo con estrema difficoltà), posso d'altra parte assicurare i miei lettori che egli è perfettamente autentico. Potrei azzardarmi a dichiarare lo stesso di ogni aspetto del racconto, confessando che mai incontrai nella mia esperienza il tifone descritto.

Subito al suo primo apparire, il Tifone fu considerato da alcuni critici come un brano dichiaratamente e unicamente evocativo di una tempesta. Altri puntò su MacWhirr, in cui scorgeva un dichiarato intento simbolico. Ma né l'una né l'altra erano state mie intenzioni esclusive. Il tifone e il capitano MacWhirr mi si presentarono come le condizioni necessarie del profondo convincimento con cui mi ero accostato all'argomento del racconto. Rappresentava la loro occasione. Rappresentava anche la mia occasione ».

E qui ha ragione Richard Curle nel distinguere l'idea fissa del personaggio dall'idea fissa dell'autore, contrariamente a quel che accade ai personaggi di Tolstoj. L'idea fissa da cui è dominato il personaggio di Conrad è come un centro d'irradiazione interiore: ognuno è quel frammento d'infinito intorno al quale è cresciuto come intorno a un nucleo d'intensità: che lo isola in un suo stato ideale e lo rende simbolico pur non togliendogli l'evidenza della realtà. Sarà del 1917 l'importante confessione di Conrad ormai vecchio a Sir Sidney Colvin:

« Forse non mi accuserete di presunzione se, dopo ventidue anni di lavoro, dico che non sono stato capito molto bene. - Sono stato definito uno scrittore di mare, dei tropici, un descrittivo, un romantico e anche un realista. - In realtà ogni mia preoccupazione è stata di toccare il valore « ideale » delle cose, degli avvenimenti e degli esseri. - Questo e nient'altro. - Gli aspetti ironici, patetici, appassionati sono venuti da sé: ma in verità, proprio i valori ideali dei fatti e dei gesti umani si sono imposti alla mia attività artistica. - I doni drammatici e narrativi che posso avere, sono sempre, istintivamente, utilizzati allo scopo di toccare e mettere in luce i valori ideali ».

In questa luce si colloca anche l'ostinazione del capitano MacWhirr, che non deflette dalla sua calma, che anzi cresce con essa fino a irradiare nel cupo degli elementi scatenati un alone mitico. Il suo significato, dalla prima impressione insignificante, cresce via via, dato dal suo passare attraverso l'avventura con un cuore che non se ne lascia scalfire, di modo che su di lui viene a radiare tutta la luce smossa da quella interiore irremovibilità.

Un uomo simile, ecco come abbia bisogno della più drammatica avventura che possa capitare a una nave, per mettere fuori le unghie, e per difendere la nave dal tifone come i cinesi difenderanno le loro cassetine coi risparmi. Ma l'azione del capitano MacWhirr non perderà mai la sua naturalezza: quella mancanza di fantasia lo proteggeva da qualsiasi sconforto: egli avrebbe dovuto immaginarlo, anche lo sconforto, per abbandonarcisi. Il capitano MacWhirr aveva altro da fare. C'erano cose più vicine e visibili. E anche il tifone, favoloso, omerico tifone, finché la nave non vi rimane presa in mezzo, non lo preoccupa troppo; e anzi non ci crede,

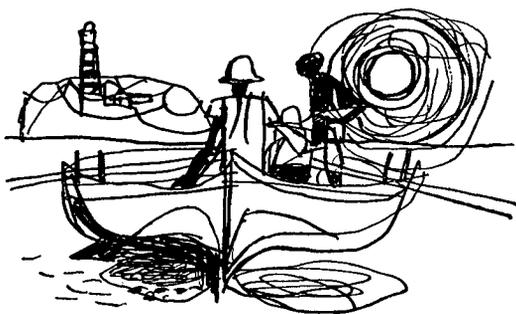
e non lo evita girandogli attorno perché egli ha il dovere di tirare dritto per Fu-chau, senza consumare troppo carbone. Anche nel pieno del suo furore, il capitano Mac Whirr pare spezzettarlo, quel tifone, sezionarlo, analizzarlo, per porvi riparo, nei frangenti che saltano, per modo di dire, più all'occhio. Succede a MacWhirr quello che successe a Fabrizio del Dongo alla battaglia di Waterloo: che, vista nei suoi episodi con l'animo tutto preso da essi, è come se non ci fosse stata. Qui è dove un tal personaggio rasenta l'insegnamento che ogni figura simbolica racchiude in sé: par voler dire Conrad che l'esperienza è come una altissima, scatenata fantasia: il tenersi ai dati può cambiare l'uomo comune in eroe; ma, se un momento solo cede allo sconforto della fantasia, l'uomo comune può trasformarsi in colpevole, come accade a Lord Jim. Quando Conrad, abbandonando il mare per divenire scrittore, si diede a navigare il mare più pericoloso della fantasia, portò sempre con sé il rimpianto di una realtà abbandonata nel pieno del suo essere fantastico, ed ebbe sempre come un ignoto senso di rimorso e di colpa, che egli di libro in libro tenta di riscattare con la drittura di una lotta giorno per giorno sostenuta, rigo per rigo, pagina per pagina. Oltre che, a questo rimorso, certo contribuiva l'antico abbandono della patria d'origine, così disgraziata, per la patria d'elezione, ch'era la patria della fantasia.

Ma ecco che, all'avvicinarsi di qualcosa d'insolito, il capitano e il suo primo ufficiale hanno una di quelle conversazioni che fanno inavvertitamente del capitano MacWhirr una specie di Don Chisciotte, ma alla rovescia, un Don Chisciotte riuscito per mancanza di fantasia invece che per fantasia troppo sbrigliata. « Un uragano è un uragano », conclude alla fine MacWhirr allo sbalordito Jukes che, ragazzo in gamba com'è, urtando contro una simile muraglia, fa l'effetto di uno straordinario Sancio Pancia davanti a un eroismo arroccato in una tetragona impassibilità, in una sdrammatizzazione di qualsiasi evento tra fanciullesca e sublime. Ma l'irremovibilità di MacWhirr fa più grande e più misteriosamente fatale proprio la violenza del tifone che come una piovra occhiuta tiene nelle sue spire quel guscio di noce. L'uomo resta solo con se stesso, caduto nel grembo di una matrice malefica che sembra volerlo annullare: soltanto MacWhirr non può restare solo, poiché il senso del dovere non lo lascia neanche negli istanti più critici: le cose a cui provvedere, gli ordini da dare giù nella sala delle macchine da quel fantomatico ponte alto nella tempesta. Talché, quando Jukes si ritrova tra le braccia del suo capitano, casualmente, spintovi dalla tempesta, pare abbracciare la statua stessa della certezza.

Ed ecco i dialoghi immortali del libro, smozzicati dal turbine e dai marosi, le cui pause sono l'urlo stesso dell'uragano. Sono le poche parole che la necessità ha cavato di bocca a quel « pugno di creta » che è il comandante: frammenti di un palinsesto, le parole di un canto a pezzi e bocconi; è il canto di una realtà cieca dinanzi alla violenza irrazionale di un fantasia altrettanto cieca: il tifone. Insieme al quale un altro dramma si era scatenato, ma questo sotto il ponte della nave: una lotta angosciosa tra i cinesi che cercavano di ricuperare nel buio, in mezzo a quel finimondo, e suscitando un altro finimondo, i dollari usciti dalle loro cassetine spezzate nell'agonia convulsa della nave. Anche a quella evenienza il capitano aveva posto un rimedio: per non aver grane, e non procurarne agli armatori, testardo, riuscì a imporre la più salomonica giustizia, che lì per lì poteva sembrare la più

priva di fantasia e la più pericolosa. Ma non era il pericolo che lo preoccupava, come s'è visto, sicché anche questo dramma nel dramma, vero altissimo giuoco di scatole cinesi, egli riuscì a chiuderlo, l'uno dentro l'altro, impassibile.

E il *Nan-Shan* entrò a Fu-chau, « grigio d'incrostazioni saline fino alle gallette degli alberi e alla cima del fumaiolo ». Omerico ritorno, di un Ulisse senza tentazioni, ma che pure ha visto senza tremare le coste del Grande Aldilà. Ha saputo spingervisi grazie a una mancanza di fantasia che ha coinciso con l'impassibilità stessa del dovere. E' un eroe? Non sappiamo. E' un eroe di Conrad: cioè un essere scrutabile solo fino al punto in cui l'azione scocca con una violenza elementare, impreparata dalla coscienza, o almeno non prevedibile da essa. Coscienza e destino coincidono in Conrad anche in questo: che non sono sondabili. Se ne può fare la storia, a cose fatte, senza voler giudicare. E nel *Tifone* forse più che altrove il mare, col suo liquido e lingueggiante furore, ci richiama a quell'idea del fuoco spessito che è il mare eracliteo. Dalla morte del mare pare nascere, secondo Eraclito, la terra. Il *Nan-Shan*, forse per questo, ritrova un porto, riconsegna i suoi marinai alla polvere della terra: il suo arrivo a Fu-chau è un ritorno da un grande, intravisto Aldilà. Questa volta ce l'ha fatta.



ALFONSO GATTO

Poesie

Quel bambino sbadato d'eternità

*Quel bambino sbadato d'eternità
credete che giungerà a sedersi vicino
in una grande piazza sotto il cielo,
solo dentro il vino
della sua testa felice?*

*Non dirà non dice
quello che non ha detto.
La vergogna gli tiene il petto
gli occhi corrono agli occhi,
il pianto asciuga un altro pianto
sorgivo e fresco che chiamare amore
non sa.*

Domenica al crepuscolo

*In fondo al pozzo delle case sola
la voce d'un bambino che pedala
nel suo grigio universo sotto l'ala
del mantello che vola.*

*E' musica di stanze tra le vuote
specchiere delle porte la partita
che s'ascolta alla radio, è già finita.
Restano voci immote.*

Ragazza al muro

*Sul muro è la tristezza della sera,
ai piedi l'ombra intenerisce un cane
di scarabocchi vividi, la nuca
in quel rapido soffio è bianca già.
Erba dei segni fiochi al lumino,
la sua memoria le ricade a piombo
sopra le spalle.
E' venuta la pioggia sulla trama
morente di quel giorno.*

Il volto

*Abbruna l'oro del tramonto, il verde
lista di nero una lugubre frangia
di ghiacci rotti, di boschi taglienti.
Alle vetrate del lago stasera
sgocciola il volto segnato col dito.*

Canzonetta

*Le ragazze moderne
non sono eterne.
Oh, che bella novità.
Ma danno fresco alla città.*

*L'una nell'altra
l'altra nell'una
chi si fa scaltra
non ha fortuna.*

*Oh, che bella sciocchezza,
ma insieme fanno la giovinezza.*

*Il rosso le veste di blu
l'azzurro le veste di rosa,
un poeta non sa più
quale scegliere per sposa.*

*Sceghierà la più bella?
Nessuna è tutta brutta
nessuna è tutta bella.*

*Sceghierà la più caduca,
sceghierà la passeggera
della fresca primavera
col nastrino sulla nuca.*

Estate

*La ruggine della dolcezza
e più del sole l'accaglio del tetto,
l'uomo dal ciuffo di carota
urla in mezzo alle fiamme dell'estate.
Le aiuole son tutte in frantumi
di giallo, d'azzurro netto.
Secca il legno delle facciate
il vecchio colore dei bagni sui fiumi.
E il ragazzo col piede nell'acqua
come vuole dolcezza ignota
che va.*

*Dentro il vicolo verde
si dorme sottovoce.
Il tempo perduto si perde
con le braccia in croce.*

Prima domenica

*La villa improvvisata stilla acerba
il tratteggio dei brividi, risplende
la musica d'un giorno sovra l'erba.
Il passato s'illumina di tende.*

*Ogni uomo porta la sua faccia in mano
e faccia dietro faccia sino agli occhi
abbracciato con sé muore lontano.*

*Piove dolcezza da una nube, il sole
all'improvviso correre dei fili
rovescia a macchie i fiori nelle aiuole.
Ora dai canti nascono gli asili.*

Colpa

*Alle mani di freddo la ringhiera
— le scale in sogno —
ci parve l'ultima sera.
Io mi dicevo ch'ero stato buono
tutta la vita
ma a chiedere perdono
salivo in sogno.*

*Qualcosa nel mondo accadrà
per colpa dei nostri pensieri,
qualcosa nel mondo è accaduto
di quel che fummo ieri.*

*Credevo di portare in dono
le mani a dirmi ch'ero buono.
Erano là i più forti
forti dei nostri torti
i terribili morti.*

Vento

*Io so che il vento è un funebre canto,
la sera al suo lastrico tetro
è più asciutta del pianto
è più asciutta del mare.
Chi si vede passare
sempre si volta indietro.
L'arancia e il freddo della bocca
ha mangiato il bambino che imbrocca
gli stessi azzurri sentieri
del vento e del pianto.
Ma questo è allegro umore
a non dir nulla e cantare.
La morte non può morire,
la morte ha i suoi grandi pensieri
d'amore.
Caduto il vento, un tepore
la notte.
Il mare s'alza
dietro le case.*

La piccola bora

*A questa età che par tarda
se dietro volge e si guarda
più soli restano i giorni.
Cala il vento ai disadorni
boschi del Carso, la sera
accende sulla brughiera
i primi fuochi d'inverno.
E la luna che all'eterno
volge il suo pallido fiore
manca salendo all'albore
del cielo che la fa sola.
Parola senza parola
la morte immobile duomo
nel cuore eterno dell'uomo.*

Nei boschi di Ghirla

*Il liquore non scotta
il vetro non ci specchia,
l'albergo chiude, annotta,
ricordando s'invecchia.*

*S'invecchia e si cammina
ora che spiove e il bosco
ha la luna vicina.
A correre nel fosco*

*celeste degli abeti,
si ferma nei suoi quieti
recessi il lago, è un grande
sepolcro di ghirlande.*

Il cielo d'una volta

*Domenica di Roma
silente mezzogiorno.
Saliva caldo al forno
dei ruderi l'aroma
della campagna, un fiso
riverbero murato.*

*Effigie di sorriso
e palpito violato
la luce sopra il rosa
celeste del mattone.*

*Nell'aria silenziosa
a sé traendo e buone
le mani da quel nulla
un riso di fanciulla,
la statua che si vede
in fuga dalla svolta
indulgere al suo piede.*

*Così sempre s'ascolta
il palpito violato
d'un luogo ov'è passato
il cielo d'una volta.*



Testi inediti dalla rubrica « L'Antologia » (Terzo programma).

DOMENICO DE ROBERTIS

Definizione dello stil novo

... queste speculazioni eran solo in cercare se trovar si potesse
che Iddio non fosse.

(DECAM. VI, 9).

« Stil novo » — « dolce stil novo » — è espressione dantesca. Nel ventiquattresimo del *Purgatorio*, alla domanda di Bonagiunta, se sia lui

*colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
« Donne ch'avete intelletto d'amore »,*

Dante risponde coi versi famosi :

*I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando.*

Testo che, con la chiosa che vi aggiunge Bonagiunta

*(O frate, issa vegg'io — diss'elli — il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i'odo.*

*Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne),*

fu assunto a manifesto di una scuola poetica; e lungamente si sviscerò il segreto, e l'estensione, della formula con cui si credette denominarla (una formula che talvolta parve acquistare importanza per sé sola). Ora, una cosa vorremmo fosse chiara anzitutto: ed è il valore *relativo* dell'espressione « dolce stil novo », come di quell'*abrége* di poetica contenuto nella « professione » di Dante. Che Dante non alludesse solo a sé, pare evidente; nel senso che umilmente allargava il discorso oltre il cerchio superbo dei riferimenti personali. Ma era davanti a lui un poeta dell'altra generazione, un rappresentante del vecchio stile; c'era quella precisa domanda, con una citazione testuale. E la risposta mirava a garantire, a chiunque si attenesse al dettame d'Amore, le grazie copiose di un'ispirazione costante e verace. Ciò rispondeva a quel senso di una collaborazione non tanto a un'opera di poesia, quanto alla rivelazione di una verità, a una storia eterna in cui scompaiono le singole personalità, che informa tanta poesia raccoglientesi intorno alle « nove rime »; e basti un tema, quello della « loda ». Ma nulla che autorizzi a dedurre precisi riferimenti. Bonagiunta sì che nomina il Notaro, e Guittone; ma il « vostre » (« le vostre penne ») rivolto a Dante risponde solo a quel generico

ideale allargamento. E comunque le « nove rime », e il testo con cui si erano iniziate, sono una designazione storica — più che personale — troppo determinata perché al confronto la formula « dolce stil novo » non risulti vaga e distante. Quella coppia di attributi, poi, già si leggeva in Cino, nel congedo d'una canzone, a compendiarne i pregi di armonia e originalità. Sicché tanto più stupefacenti ci appaiono gli sforzi degli interpreti nel distinguere e individuare, sulla scorta della duplice qualificazione, due momenti successivi della storia poetica: *stil novo* e *dolce stil novo*, ovvero *dolce stile* e *dolce stil novo*. Ma Dante ci aveva dato, prima che una sua teoria dei rapporti fra ispirazione e espressione, l'indicazione dei testi dove essa è realizzata. E' dunque alla *Vita Nuova*, e ai capitoli 17-19 nei quali è annunziato l'avvento delle « nove rime », che dobbiamo rifarci. Nel rapporto dall'uno all'altro testo vive e si tende la storia di quel motivo.

Ecco intanto, sin dall'inizio del capitolo 17, quella preoccupazione di sottolineare il distacco dalle rime precedenti: « *nuova matera* », « *matera nuova* e più nobile ». Finché, dal comparativo al superlativo, inseguendo sul filo della curiosità femminile la ragione del suo poetico amore: « *A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo* ». La risposta è nota, e inaugura quel mito che giustamente Gianfranco Contini pone « fra i più belli che annoveri la storia delle poetiche ». Perduto il saluto, tutta la « beatitudine » sta ora « in quelle parole che lodano la donna sua ». La ragione del suo amore è tutt'uno con la ragione del canto; e questa s'identifica col canto, con la poesia stessa. Non poteva darsi unificazione più rigorosa. E da questo momento, nessun accidente, sia pure la morte di Beatrice, può toglier forza alla sua voce. Poteva contare su un dato inalterabile; poteva realizzare un'assoluta oggettività e continuità di testimonianza. Qui è la *novità*. Le « nove rime » sono quelle della lode, non toccate dalla passione e dalla guerra degli affetti. E il vecchio stile sono le rime del « gabbo » e dell'impossibilità di « sostenere la presenza » di madonna; e in genere la poesia della situazione angosciosa e dell'« intollerabile beatitudine », della « battaglia dei sospiri » e dei « pensamenti », della distruzione e cacciata degli « spiriti », del « mirabile tremore », della « trasfigurazione » e « scolorimento » della persona, dell'« amorosa erranza », fino al disperato partito di chiamar Pietà e mettersi nelle sue braccia. Ed è la poesia rivolta a madonna, è l'amorosa perorazione, è la dialettica fra ragione e torto, mercede e crudeltate, disdegno e conoscenza. La ragione della poesia è esterna alla poesia, il fine dell'amore è diverso da quello del canto. La poesia, almeno nella sua impostazione e nei suoi enunciati, ha un valore pratico: difendere e esaltare certe ragioni. E così il linguaggio; sia che ipostatizzi la varietà degli affetti in una schiera di personificazioni secondo i moduli e le partizioni della psicologia del tempo, sia che proponga direttamente i termini di un dibattito che obbedisce a una precisa e ricca procedura. Cavalcanti da una parte; e dall'altra la poesia « cortese ». E sempre quella presenza del poeta, come soggetto di tormento o di pietà, come pena vivente o « parte » in causa, che si riscatta di volta in volta nell'oggettivazione psicologica (in Cavalcanti in rappresentazione fantastica), o nelle istituzioni e nelle formule di quella dialettica.

Con le « nove rime », niente più di personale. Il poeta si fa voce di una storia eterna, scandita in accenti vittoriosi, e come in presenza della verità. La donna è paradigma di questa verità :

*ella è quanto de ben pò far natura;
per essempro di lei bieltà si prova;*

è il termine sensibile di una dimostrazione (« genus demonstrativum », giusta il *De inventione* ciceroniano, è appunto quello destinato alla lode) che trascende ogni fine pratico, ogni occasione affettiva. Come già la canzone *Li occhi dolenti*, composta in morte di Beatrice, la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* riproduce, e potenzia, i modi e il linguaggio di *Donne ch'avete intelletto d'amore*; e l'impostazione dimostrativa contiene già le possibilità dell'interpretazione allegorica del *Convivio*. Uno è il principio d'ispirazione, « il fonte del gentil parlare »: non sepolto nel lago del cuore, sottomesso alle oscure ragioni del sentimento, ma collocato nell'alto del cielo: Amore che move sua virtù dal cielo, Amore che ragiona nella mente, Amore principio di conoscenza, assoluta intelligibilità. Fedeltà al « ditatore » vuol dire adesione allo spirito di verità. E se un atteggiamento intellettualistico è al fondo di tanta poesia precedente, trascrizione in miti affettivi di un discorso e di una mentalità di qualità e struttura intimamente raziocinanti, la novità sta nell'aver scoperto nella « materia » del discorso la giustificazione e l'unità, nonché la sublimazione, del discorso stesso. In un verso come « per essempro di lei bieltà si prova », i termini della dimostrazione (idea universale e oggetto sensibile) prendono evidenza e unità poetica attraverso l'esaltazione in madonna di una superiore realtà.

Lo stil novo è dunque la *Vita Nuova*; è la poesia della *Vita Nuova*, più precisamente delle « nove rime », con le sue giustificazioni prosastiche, e la sua preistoria rappresentata dalle rime (e le loro « ragioni ») dei primi 16 capitoli (e da tutto ciò che esse implicano, anche attraverso le esclusioni, di acquisti positivi e durevoli di linguaggio, d'esperienza ineliminabile); ed è la *Vita Nuova* come storia di uno stile, — di un fatto cioè testualmente accertato, che si pone anteriormente a ogni poetica, storicizzabile difatti fin da allora, — di un modo di poesia e diciamo pure di un modo di conoscenza, che prende figura di storia d'un amore, che si determina in una particolare « raso de trobar ». Ma fra le « nove rime » includeremo almeno due testi che nella *Vita Nuova* non stanno: dico le prime due canzoni del *Convivio* (comprese tuttavia da Dante sotto l'etichetta delle « dolci rime »), *Voi che 'ntendendo* e *Amor che ne la mente mi ragiona*: scaturite da quella stessa disposizione, proseguimento di quell'entusiasmo dimostrativo, anche se non rientranti nell'economia del libro. Dell'episodio della « donna gentile » — più che un episodio, se si deve credere agli sviluppi attestati da queste due canzoni, e alla premura di Dante di giustificarsi, e con la *Vita Nuova* e col *Convivio* — sono ammessi nel libro i sonetti che si leggono ai capitoli 35-38: quelli appunto che seguono il progresso del nuovo amore, fino all'intervento provvidenziale di

Beatrice. E torna la rappresentazione angosciosa, e l'elegia, e l'argomentare; ma proprio in quanto quei sonetti rappresentano l'« errore » dalla nova « beatitudine ». Il ritorno alla tecnica drammatica di derivazione cavalcantiana esprime la « malvagità » di quel sentimento. Anch'essi dunque sono parte di quella storia d'uno stile.

Ma vi è di « stil novo » una men ristretta accezione, che è quella che ebbe corso e fortuna nella tradizione moderna degli studi e nei manuali di letteratura, e che ha una storia tutta sua, indipendente da quella dei fatti (o meglio che a questi sostituisce altri fatti, l'avventura patetica di un'interpretazione romantica fin nelle sue ultime propaggini). Essa sta a designare la scuola poetica che tutti sanno, e nella quale Dante è preso in considerazione soprattutto come teorico, il suo contributo concreto essendo differito, per ragioni di organizzazione editoriale, in volume diverso da quello delle rime dei suoi sodali. La definizione avendo ormai un valore pratico convenzionale, nulla ci vieta di usufruirne. Ma a parte ogni riserva sulla concepibilità generica di una « scuola », occorrerà sempre riportare questa definizione a ciò che fu in realtà lo « stil novo » nella mente e nell'opera di chi ne rappresenta la coscienza viva. Se le rime della prima parte della *Vita Nuova* sono l'immagine del vecchio stile, non sarà « stil novo » nemmeno la poesia a cui quei modi alludono. La contrapposizione è esplicita soprattutto nei confronti delle rime del « gabbo », di quella « narrazione » del proprio « stato » e delle proprie « sconfitte ». E queste rime, con le altre escluse, nacquero sotto il segno dell'immaginativa drammatica del Cavalcanti. Ma il « raptus » della poesia di Guido, dominata dal mistero d'amore unica ragione fantastica, altro era che ascoltare Amore che detta nella mente, fatto misura del proprio discorso. Quell'ansia di penetrare i più segreti moti dell'animo, là sorpresa delle apparizioni, erano il richiamo dell'inconoscibile; e si attuavano per vie che non erano quelle sicure di una dimostrazione vittoriosa, ma quelle improvvise e inafferrabili dell'immaginazione (« quando — per servirci delle parole di Dante — la memoria movesse la fantasia ad immaginare quale Amore *lo faceva* »), secondo un procedimento svolgentesi interamente nello spazio della fantasia.

*Veder mi par de la sua labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
comprender no la può, che 'nmantenente
ne nasce un'altra di bellezza nova,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: la salute tua è apparita.*

Immagine da immagine, luce da luce; e un crescere e prender forza dall'interno. E non si opponga la canzone teorica: tentativo di far servire la cultura del tempo alla spiegazione di un fatto che si proponeva con tutti i segni della sua « oscura » origine. Anche le rime della lode sono dominate dal senso di un evento misterioso, dal tremore delle apparizioni; e sia pure tremore di « chiarezza ». E' notevole che della canzone teorica Dante lodi la sapienza tecnica, sorvolando sulla

sua importanza dottrinale. E si può dire che col capitolo diciassettesimo della *Vita Nuova*, sotto la specie di una risoluzione stilistica, Dante segnasse con estrema perentorietà i termini di un distacco che andava ben oltre le specifiche ragioni poetiche: se poesia per Dante significa impegno totale, testimonianza alla verità. Questo distacco peserà su Guido come un destino: da quel momento egli sarà un uomo perduto, un avversario a cui non si lascia scampo. E le proteste d'amicizia, e le lodi per l'eccellenza nel volgare e per l'« altezza d'ingegno » non ripagano il rifiuto di quella « materia », il bando da Firenze e la « damnatio » del suo « disdegno ».

A questo punto, infranto il legame che pareva più saldo, restano poche probabilità di serbare la consistenza di una « scuola ». Di un Frescobaldi, ignoto a Dante, basterà sottolineare l'exasperazione della rappresentazione analitica, e il suo inserirsi in un discorso di tutt'altro avvio, percorso da un'ansia nuova. E nemmeno Guinizelli, bolognese, è incluso nel gruppo degli eccellenti; anche se nella *Vita Nuova* gli tocca il nome di « saggio » e il ruolo di « auctor », e proprio in una delle « nove rime »: *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*. Ma la citazione era come sgravarsi di un debito, non implicava l'assunzione tra i fedeli al « dittatore ». E oltre che quell'identità di amore e cor gentile aveva già una sua storia, appunto nella celebre canzone faceva la sua più bella prova quella fiducia nella natura come specchio di un ordine provvidenziale, repertorio di verità, termine di speranza; che non si traduce solo nel gusto dei paragoni (la pantera, la salamandra, la calamita), non è puro ornamento rettorico, ma costituisce la ragione stessa del discorso

*(E dicemi isperanza: sta' a la dura,
non ti cessar per reo semblante dato,
che molto amaro frutto si matura
e diven dolce per lungo aspettato),*

la condizione della « loda »

*(P' vo' del ver la mia donna laudare
ed assembrargli la rosa e lo giglio...).*

Tornando al più raccolto circolo indicato da Dante fin dal sonetto *Guido, i' vorrei* (un testo che per l'ispirazione e l'immaginazione e i modi chiaramente appartiene al vecchio stile), è esplicita, dichiarata, costante, in Lapo Gianni, quali che siano i suoi meriti nei confronti del volgare, liberato certo dalla « plebeità » guittoniana, la nostalgia del passato, che se trovò una volta, in *Amor, eo chero mia donna in domino*, la sua condizione felice, si esprime giorno per giorno nelle movenze del parlar « cortese ». E alla fine, colui al quale il nome di stilnovista par meno inappropriato è Cino da Pistoia, che nel *De Vulgari Eloquentia* si aggiungerà, non ultimo, alla triade già consacrata nel sonetto; Cino che dello stil novo, assunto come esperienza puramente letteraria, è giustamente considerato il liquidatore, che se ne appropriò modi e linguaggio, ma sottraendoli a quell'impegno verso una realtà assoluta, facendone i termini di una ininterrotta « lettura », di un colloquio coi testi in cui riconoscerà a poco a poco la linea di un discorso tutto motivato dall'interno. Del resto le esperienze letterarie di Cino, parallelamente

ai suoi contatti con ambienti culturali, furono assai varie (e la polemica di un Onesto da Bologna contro gli stilnovisti, diciamo contro il gruppo fiorentino, è consegnata tutta nella sua tenzone con Cino). Ma l'incontro con la poesia dello stil novo significò per lui il riconoscimento di una vocazione; e fu poi l'incontro con Dante e la poesia delle « nove rime ». Lo studio della situazione letteraria del pistoiese, del suo lavoro sulla tradizione, delle sue preferenze ed esclusioni, conferma i limiti segnati da Dante tanti anni più tardi. Il nome di « scuola » ha senso soltanto nel ristrettissimo ambito di quella fedeltà tutta esteriore, eppur sincera, del discepolo a un particolare momento della poesia del « maestro ».



NICOLA LISI

PASSEGGIATA FIORENTINA

ANSELMO — *E così l'inverno è passato.*

FAUSTINO — *Posso ringraziare la mia figliola di esser stato sano. Lavora da sarta e il mio genero, buon uomo, è tutto il giorno all'officina. Io, tolto la domenica, che meno a spasso i nipotini, quasi sempre sto vicino al fuoco. Sono campato di latte e d'acqua. Dal dicembre a ora ne avrò bevuti, sicuro, una diecina di barili. Però, con questa nuova arietta, comincio anche a rigustare il vino.*

ANSELMO — *Fra l'acqua, il latte e il vino avete il viso roseo.*

FAUSTINO — *Natura! Ero biondo di capelli.*

LUIGI — *In primavera mi piaceva molto andare per la campagna con la donna che sposai.*

RAFFAELLO — *Siete vedovo da molto?*

LUIGI — *Diciassette anni, quando saremo a autunno.*

ANSELMO — *E la moglie quanto vi è campata?*

LUIGI — *Trent'anni.*

FAUSTINO — *A me ventisette.*

RAFFAELLO — *Ecco una lucertolina. La vedete? Sembra che scherzi e, forse, scherza per davvero. E' verde pisello. Nascono così e poi, alla svelta, ingrossano e scuriscono.*

LUIGI — *Giovane: si diverte*

ANSELMO — *Dov'è?*

RAFFAELLO — *Sparita. Le lucertole, su gli spazi d'ombra, appaiono e scompaiono. Specialmente queste prime; così vispe! Sarà già nel campo, al sole, lontana tanto da non sentir la nostra voce. Se si lasciano prendere dal freddo rimangono come paralizzate e muoiono nella notte appresso.*

ANSELMO — *Fra noi, dunque, ci sono due vedovi.*

FAUSTINO — *Pare.*

RAFFAELLO — Pare: esatto. Perché io non so proprio se la mia moglie sia morta o viva. Si andò d'accordo soltanto per un mese dopo il matrimonio. Era d'indole vanesia. Fuggì in America. E di lei non ho avuto più notizie.

ANSELMO — Allora in quanto alla moglie, mi posso ritenere privilegiato.

FAUSTINO — Lo credo bene! La mia figliola, ve l'ho detto, ha il cuore d'oro; ma a parlare con lei non m'intendo come con la mia povera Enrichetta. Quasi, quasi ci si capisce meglio tra di noi.

ANSELMO — Quant'anni abbiamo tutti insieme? Io ottantadue.

FAUSTINO — Io ottantasette.

RAFFAELLO — Io ottantacinque.

LUIGI — Io settantanove.

ANSELMO — Ottantadue più settantanove: centosessantuno; centosessantuno più ottantacinque: duecentoquarantasei; duecentoquarantasei più ottantasette: trecentotrentatré. Tre secoli e in più gli anni del Signore.

RAFFAELLO — Come siete bravo a far di conto! E come questo conto torna bene!

ANSELMO — I numeri sono stati il mio forte, sino da quando andavo a scuola. Vi so dire anche che in tutt'e quattro abbiamo quarant'anni per gamba.

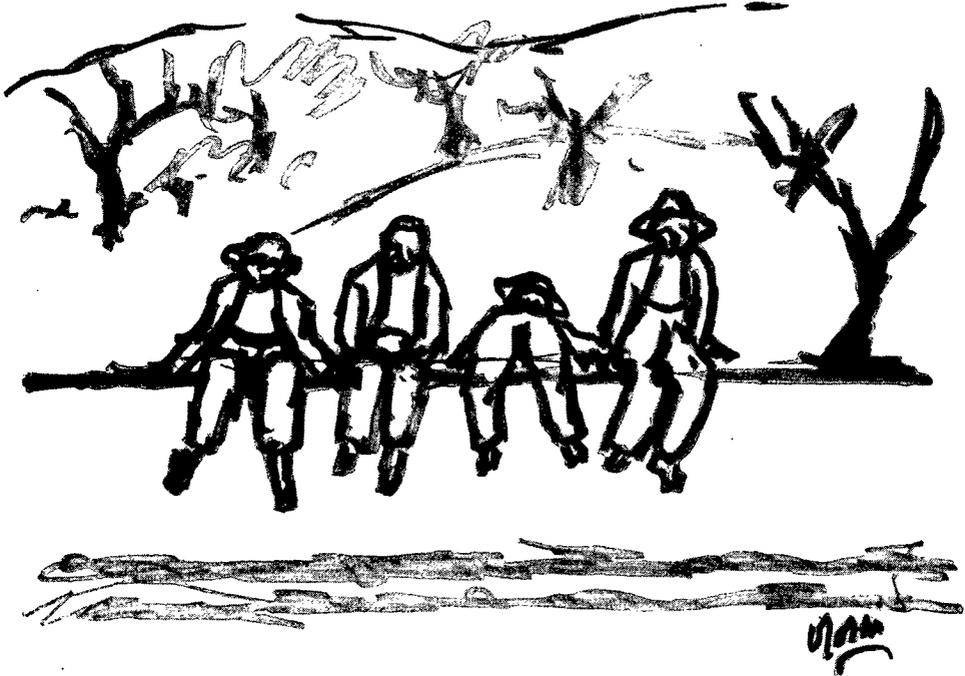
FAUSTINO — Eh, no! La gamba destra è, di sicuro, la parte più vecchia del mio corpo. Sento che potrebbe avere cento anni da sola; specie quando muta il tempo. A questa età bisognerebbe essere in condizioni da star discretamente. Ero cuoco presso una famiglia di signori e ora, di pensione, mi viene una sciocchezza. Vivo con dei parenti alla lontana, ai quali mi accorgo di dare un certo impiccio.

(Il canto di un pettirosso).

RAFFAELLO — Sentite, sentite, è un pettirosso qui sopra all'olivo. Lo vedete su quel rametto che oscilla nell'interno?

FAUSTINO — Oh, come siete appassionato per le bestie! Dianzi la lucertola e ora il pettirosso.

RAFFAELLO — Capirete, io non ho avuto da impiegare il tempo con la moglie. Il mio unico svago è stato sempre quello di andar per la campagna. Camminando da soli, di ciò che vive attorno, non isfugge nulla. Figuratevi, una volta d'estate, che sconfinai in un praticello, vidi tre rospi, l'uno accanto all'altro, il più piccolo nel mezzo, che facevano capolino da una pelliccia d'erba, appena alzata. Con un bacchetto tolsi via la terra; perché andassero in un posto meno frequentato. Temevo che qualcuno, volontariamente o



per distrazione, con il piede li schiacciasse. Si mossero in fila, ed io li tenni d'occhio sintanto che non scomparvero tra i pruni di una siepe.

FAUSTINO — *Sarà stato in un anno di molto piovoso.*

RAFFAELLO — *No; anzi al contrario. Mi ricordo bene che la gente attribuiva la siccità al fatto che era apparsa la cometa.*

LUIGI — *I rospi e le comete portan male.*

RAFFAELLO — *Le comete sono stranezze del cielo, così come certi pesci lo sono del mare. Con noi, dunque, non ci hanno a che vedere.*

LUIGI — *Dal basso e dall'alto, su gli uomini, sempre s'incontrano i buoni con i cattivi influssi.*

RAFFAELLO — *A sentirvi si sarebbe, dunque, ciascuno, una specie di campo di battaglia.*

FAUSTINO — *Lo diceva anche mia madre che l'anima nostra è la posta di una tenzone fra l'angelo e il demonio.*

ANSELMO — *Dire posta è forse poco; perché l'anima, o per l'uno o per l'altro, viene costretta a far la scelta.*

FAUSTINO — *Già... però lo svolgimento della lotta, nel buio, racchiuso dentro alla persona, si può difficilmente immaginare; mi sembra di vederlo invece, senza sforzo, fuori al centro di una piazza.*

LUIGI — *Ma oggi ci sentiamo in pace nell'anima e nel corpo.*

ANSELMO — *Nel corpo dopo che sarò riuscito a spandere un po' d'acqua. Non posso trattenerla più d'un tanto.*

LUIGI — *Ne sento lo stimolo anch'io; in certo qual modo soffro del vostro stesso inconveniente. E' la malattia di quasi tutti i vecchi e anche di qualche giovane. Il celebre tenore Rodolfi l'aveva su i trent'anni. Penava, talvolta, a restare sulla scena tutto un atto. Però che gola, quell'uomo, e che anima!*

(Pausa, presto interrotta da un vocìo che avanza).

FAUSTINO — *A tempo.*

RAFFAELLO — *Chi saranno?*

FAUSTINO — *O non sentite? Ragazzi.*

LUIGI — *Siamo già pronti a rimetterci in moto.*

ANSELMO — *Andiamo.*

RAFFAELLO — *Dopo la svolta, certo, si vedranno.*

FAUSTINO — *Oggi in casa solamente rimangono gli infermi.*

RAFFAELLO — *Aspettate un momento. Ch'io guardi di tra le sbarre di questo cancellino! Mi sembrerà, vi dico, di affacciarmi alla vetrina della primavera.*

LUIGI — *Parlate come se aveste avuto il tempo di leggere nei libri. Io, che sono stato in arte, vi comprendo.*

RAFFAELLO — *Parole lontane... udite un giorno!*

LUIGI — *Volentieri vi aspettiamo.*

RAFFAELLO — *Ci sono tante margheritine e nessuna rimasta, rattrappita, in boccio. E poi...*

FAUSTINO — *Che altro?*

RAFFAELLO — *Là sulla proda, al margine del bozzo, anche le viole, in un ciuffo di foglie... Eccomi tra voi.*

ANSELMO — *Mi felicitò! Avete dato prova di avere gli occhi buoni. Io, invece, da lontano, vedo tutto in confusione.*

FAUSTINO — *Si sa, da vecchi di perfetto resta poco. Io, per esempio, ho conservato sani i denti. Ancora, vi assicuro, alla midolla preferisco la corteccia.*

ANSELMO — *A me regge, senza fallo, la memoria.*

LUIGI — *Ma sentite che baccano! Per gridare in quel modo, i ragazzi devono essere in parecchi.*

RAFFAELLO — *Ancora pochi passi e li vediamo.*

LUIGI — *Eccoli.*

ANSELMO — *Se ne capisce l'allegria; tornano a casa dopo essere stati all'aria tutto il giorno.*

FAUSTINO — *A' nostri tempi, i genitori non permettevano che andassimo da soli.*

ANSELMO — *E' vero. Si usciva quasi sempre con la mamma.*

FAUSTINO — *E, come se non bastasse, dandole la mano.*

ANSELMO — *La nostra libertà, allora, era volta soltanto a rimirare quel che avveniva attorno.*

FAUSTINO — *Ormai si può dire, senza sbaglio, che nel mondo è mutato tutto. Eppure c'è persino chi sostiene che è mutato in meglio.*

LUIGI — *A me piaceva quello nostro, di una volta.*

(Il clamore improvvisamente cessa).

RAFFAELLO — *Toh! Guardate che cosa questi ragazzi vanno combinando!*

ANSELMO — *Mi è bastato uno sguardo per contarli: dodici. E da dodici a sei, dopo che la metà, agli altri, sono saliti sulle spalle.*

FAUSTINO — *Un giuoco, quello, che facevamo pure noi.*

(I ragazzi imitano, meglio che possono, il nitrire dei cavalli).

RAFFAELLO — *Così, per farci ridere, hanno intenzione di venirci incontro.*

LUIGI — *Non hanno creanza. Sono come gli spiriti folletti.*

ANSELMO — *Alla nostra età per essere buttati a terra, basta un nulla.*

FAUSTINO — *Avete ragione: bisogna star da parte.*

LUIGI — *Teniamoci per la mano: ci sentirem più saldi.*

FAUSTINO — *Il muro a ridosso del campo è umido e le nostra ossa sono come spugne.*

RAFFAELLO — *Vengono.*

ANSELMO — *Ci sono.*

LUIGI — *Arrivederci figlioli!*

FAUSTINO — *Senza nemmeno voltarsi indietro continuano a correre e a gridare.*

(In dissolvenza il rumore dei ragazzi).

LUIGI — *Riprendiamo a camminare.*

RAFFAELLO — *Ma il Rodolfi, di cui dicevate dianzi, è stato veramente un celebre tenore?*

ANSELMO — *Come non lo sapete? A Firenze cantò nell'Aida. Si capisce, allora, che per la musica non avete avuto mai passione.*

RAFFAELLO — *Per andare all'opera non avevo i soldi.*

ANSELMO — *Io, pur di trovare posto nel loggione, stavo anche senza cena.*

FAUSTINO — *Nella qualità dei cantanti siamo andati, certamente, peggiorando. I gorgheggi, tanto per precisare, non li sanno far più nemmeno le donne.*

LUIGI — *Lo dite a me che, persino, ho cantato col Rodolfi? All'Imperatore Francesco Giuseppe e a tutti della sua Corte piaceva, e come, il canto e la bella musica italiana. Virtuosa del bel canto era allora l'Adelina Patti. A casa ci ho il suo ritratto a olio. L'Imperatore, dunque, avendo saputo della eccelsa sua bravura, la fece quasi rapire mentre che, per diporto, ella stava a Siena. Ci mandò il più bello fra tutti gli arciduchi. Arciduchi si chiamavano i maschi suoi parenti, compresi quelli alla lontana. L'Imperatore che l'aspettava a Vienna, nella sua saletta alla stazione, subito le chiese chi avrebbe desiderato per tenore ed ella, senza esitare, fece il nome del Rodolfi. Quella stagione lirica fu la più celebre che abbia avuto il mondo. Lo zar Alessandro di Russia, il vastissimo impero confinante, fu geloso che nulla di simile mai non fosse stato fatto a Pietroburgo: con una scusa, per qualche tempo, da Vienna, ritirò l'ambasciatore. Si cantò la Norma, la Traviata e poi l'opera dalla celeberrima romanza...*

FAUSTINO — *L'Elisir d'Amore!*

LUIGI — *Bravo!*

ANSELMO — *Bellini, Verdi e Donizetti: dite poco!*

LUIGI — *Grandi, grandi! Mi pare ora che il Rodolfi, alzando lentissimamente il braccio destro, sembrava, appunto, nell'atto di lasciarsi accompagnare in volo dalla ispirazione, attaccava con la romanza dell'Elisir d'Amore!*

FAUSTINO — *Cantatecela; così non scorderemo di essere stati a passeggio con uno che fu sul punto di venire in fama.*

LUIGI — *Magari lo potessi! Mi sentirei ritornare sino a prima di quello ormai lontano giorno in cui ebbi la sventura di perdere la voce uscendo, fra la nebbia, dalla Scala.*

RAFFAELLO — *Provatevi a far come potete; tanto siamo tra di noi.*

LUIGI — *Non vorrei stasera essere scortese. Se non mi sentissi la gola secca, vi dico che senz'altro accetterei.*

FAUSTINO — *Fra i miei nipotini, il più piccolo ha nome Giovanni; in famiglia, però, è chiamato col nomignolo di Nanni. Dicono che mi somiglia. Vuol più bene a me che al mio genero, suo padre. Ogni tanto, senza che*



OTTONE ROSAI: *Illustrazione per « Passeggiata fiorentina »*



OTTONE ROSAI: *Illustrazione per « Passeggiata fiorentina »*

me ne accorga, mi mette, nella tasca della giubba, una caramella. Se ce ne trovo anch'una vi potrete rinfrescare.

ANSELMO — *Vi auguro che si mantenga così buono anche quando sarà grande.*

FAUSTINO — *Eccovela. Dal colore pare di menta: la più adatta, dunque, a sciogliere presto la saliva.*

LUIGI — *Beh! Ad ascoltarmi farete un esercizio di pazienza. Però non sarà male che mi si conceda, prima, qualche istante di raccoglimento: basta il tempo che ci vuole a succiar la caramella.*

(Breve silenzio).

LUIGI — *Sono pronto.*

ANSELMO — *Sarà il dono della primavera.*

RAFFAELLO — *Stasera, a letto, diremo una requiemeterna per il celebre Rodolfi.*

LUIGI — *Della sua bella voce penso che il Padreterno non abbia voluto fare a meno.*

RAFFAELLO — *Diciamola lo stesso. Le virtù di quella mesta e pur così amabile preghiera si riverseranno, caso mai, sull'anima, ancora smarrita in purgatorio, di qualche tenore da strapazzo, come lo Squilloni che, quand'ero giovinetto, cantava, tutte le sere, a Rovezzano.*

FAUSTINO — *Fate silenzio. Non lo facciamo più aspettare.*

(Luigi canta in falsetto e molto debolmente).

LUIGI — *Una furtiva lacrima - negli occhi suoi spuntò. - Quelle festose giovani - invidiar sembrò. - Che più cercando io vo?*

(Resta muto. Pausa).

RAFFAELLO — *Che accade? Chiude gli occhi e abbassa il capo!*

(D'ora in poi, e sino a che Luigi resterà in silenzio, si udrà, in sottofondo, il proseguimento della romanza: musica e parole. Contemporaneamente fra le battute degli altri vecchi, un progressivo aumento di intervalli).

ANSELMO — *Lascia cadere anche la mano che teneva al petto.*

FAUSTINO — *Che cosa facciamo se ora si sviene?*

RAFFAELLO — *Sosteniamolo di dietro e dalle parti; perché, tutto a un tratto, non si rovesci a terra.*

ANSELMO — *Mettiamoci guardinghi; ma a sorreggerlo aspettiamo ancora un poco. In viso è cambiato di colore.*

FAUSTINO — *Che occhi ispirati! Sembrano quelli di un santo in adorazione.*

LUIGI — *Non un santo; ma piuttosto, e definitivamente, un povero uomo che ha ascoltato dileguarsi nel ricordo la dolcissima romanza...*

ANSELMO — *A me è bastato anche il vostro breve canto per sentirmi, come trasportato, dalla terra in Cielo.*

FAUSTINO — *A me lo stesso. E per giunta seduto accanto all'Enrichetta: bella come la mattina, quando la sposai.*

LUIGI — *Certo, sono accenti, quelli, che, sempre, suscitano e risuscitano i sentimenti dell'amore. Immaginate, dunque, che cosa avvenne a Corte!*

RAFFAELLO — *Immaginare non si può un mondo che per nulla si conosce.*

FAUSTINO — *Io non so nemmeno che cosa sia la Corte.*

LUIGI — *La Corte? Ci vuol poco! Un'accollita di nobili persone da mattina a sera dietro all'Imperatore.*

ANSELMO — *E il fior fiore sarà di belle donne.*

LUIGI — *Bellissime! Il canto e la musica, come potete capire, subito le inteneriscono d'amore.*

RAFFAELLO — *L'amore! L'amore che mi piaceva tanto, prima della esperienza che ne ho fatta. Mi sembra ora che neanche a dire amore torni più bene sulle nostre labbra. Vecchi e vecchierelle, se non sbaglio, siamo diventati come dello stesso sesso. Uguali alle piante, diffuse per la campagna, nell'inverno.*

ANSELMO — *L'amore per la donna, a una certa età, e sempre più, diventa affetto, e così, forse, in perfezione si avvantaggia. Allora, solamente, ci si confonde nella persona al punto da sentire, in due, l'unità raggiunta. Proprio come se l'innesto misterioso fosse anche veicolo del sangue.*

FAUSTINO — *Da quello che ho provato dianzi, quando ascoltavo la romanza, si direbbe che l'affetto sia niente altro che una aspettativa, piena di speranza, del futuro ed eterno rinnovamento dell'amore.*

LUIGI — *Sono d'accordo che di tutte le consolazioni assolutamente nulla va perduto. Anche gli amori, dunque, che nacquero a Vienna, per effetto della musica e del canto, in ciò che essi avevano di puro, dalla terra al cielo si sono trasferiti.*

RAFFAELLO — *Mi piace assai quello che dite. Anch'io, dunque, lassù ci ho messo pigno.*

FAUSTINO — *La mia mente, come le mie gambe, sente ora bisogno di riposo.*



ANSELMO — Sono terminati i muri di cinta; su questi parapetti, da' quali si vede il dilungarsi luminoso del ruscello per tutta la vallata, ci si potrebbe benissimo sedere. Essi, contornati d'aria, non trattengono, come gli altri, umidità.

RAFFAELLO — Aspettate un momento. C'è un mazzetto di viole sopra la cimasa. Forse le aveva colte, venendo dai prati, il fidanzato alla sua dama, e poi dimenticate nel baciarsi e nel dire parole appassionate.

FAUSTINO — Grazie. Eccoci in riposo. E voi non vi sedete?

RAFFAELLO — Voglio aspettare un poco. Mi piace di spaziare con lo sguardo. Però le viole, a tenerle in mano, mi danno un certo impiccio. Se invece, qui tra noi, ci fosse stato il Benci, oh, come sarebbe stato lieto di prendere il mazzetto!

ANSELMO — Il Benci? E chi sarebbe?

RAFFAELLO — Uno, press'a poco, della nostra età. In passato, ai lavori stradali faceva l'assistente. Lo mandarono via, appunto, innanzi tempo, per la sregolata passione che già aveva per i fiori. Di tanto in tanto abbandonava il lavoro, per andarne a cercare, qua e là. E nemmeno ora può star senza. La mattina fa il giro de' fiorai che, abbastanza volentieri, gli fanno quella, da poco, carità. Tutti, quanti ne trova, se li mette all'occhiello, slargato, della giubba.

FAUSTINO — *Sarebbe bello se il nostro cantante accettasse le viole per omaggio.*

RAFFAELLO — *L'assenza del Benci, allora, certo, non mi rincrescerebbe.*

LUIGI — *Le prendo volentieri e anch'io le metto subito all'occhiello.*

FAUSTINO — *Bravo! E come state bene! E che viole queste: nella ripetuta offerta simbolo d'amore e di riconoscenza.*

(Il trotto di un cavallo che si avvicina).

LUIGI — *Mi sorprende una vettura per questa stradella poco più larga di un sentiero.*

RAFFAELLO — *O una vettura o un cavallo sciolto: non c'è altro da pensare.*

ANSELMO — *Un cavallo sciolto? Allora fuggito dalla stalla!*

FAUSTINO — *Sì, folle! Per la solita mania di tutti i cavalli purosangue, che è quella, ho sempre inteso dire, di spiccare, infine, il volo.*

LUIGI — *Già; quando se ne stanno, come ho visto a Vienna nel parco di Schönbrunn, impennati sulle zampe posteriori; mentre le altre si agitano a ricercare una impossibile resistenza in aria.*

FAUSTINO — *E gli occhi, intanto, mandano faville.*

RAFFAELLO — *Macché cavallo impazzito! Macché purosangue! Ascoltate come il trotto è blando, regolare.*

FAUSTINO — *Siamo stati, dianzi, così prudenti coi ragazzi, ed ora con una bestia, sia pure soltanto per mancanza di spazio, ci metteremo a repentaglio?*

LUIGI — *Non vedo, ormai, che si potrebbe fare.*

FAUSTINO — *Il mio parere sarebbe quello di rigirarsi verso il campo.*

ANSELMO — *Allora dobbiamo, prima, l'uno dall'altro, allontanarci a sufficienza perché, di sul muro, passino le gambe.*

LUIGI — *Sbrighiamoci: non c'è da perder tempo.*

RAFFAELLO — *Su, forza!*

FAUSTINO — *Non ne abbiamo.*

ANSELMO — *Sono a posto!*

RAFFAELLO — *D'impiedi, forse, fo più svelto.*

FAUSTINO — *Ho la gamba destra già stesa sul muro. Di più non posso. Con l'altra, pazienza, dovrò correre il rischio.*

RAFFAELLO — *Il cavallo, sentite, sta per arrivare. Così come ci siamo messi, vi garantisco, non c'è da aver timore.*

ANSELMO — *Il cavallo! Il cavallo! E il vetturale...*

FAUSTINO — *Ho questa gamba fuori; perciò mi sento riavere.*

ANSELMO — *Tira a sè le guide: vuol fermarlo.*

RAFFAELLO — *Qui; vicino a noi.*

(Cessa il trotto del cavallo).

FIACCHERAIO — *O guarda come questi vecchietti stanno, composti, a riposare! Torno in città. Se volete salire, come vedete, sono a vuoto.*

FAUSTINO — *Grazie. Accettiamo volentieri. Troppo lontano, chiacchierando, ci siamo avventurati. Si direbbe che vi mandi S. Cristoforo; il traghettatore dei bambini e degli infermi.*

FIACCHERAIO — *Eh no! ma, cosa curiosa, da S. Cristofano sono di ritorno. Così si chiama quel posto lassù dove si scorge, se fate attenzione, il tetto della villa fra gli olivi.*

LUIGI — *Sempre, in definitiva, tutto torna. Ed ora abbiate pazienza: dobbiamo rigirarci con la persona per scendere dal muro.*

FAUSTINO — *Io ho da rimuovere una gamba sola.*

FIACCHERAIO — *Vi aspetto, vi aspetto! Fate pure il vostro comodo. Nell'attesa, anche se, alla vostra età, poco o punto v'interessa, per sfogarmi, voglio raccontarvi di un servizio che mi piacerebbe trovar tutte le sere. Questa strada, benché dove si parte, dalla nazionale, sia sprovvista di cancello, è d'interesse, esclusivo, della villa. Salite pure in carrozza mentre io parlo. Dunque, per concludere, ho portato lassù, dalla città, dopo il mezzogiorno, una nuova stella del cinema. Mi ha detto il suo nome nel momento che, non potendo più resistere a volgerle le spalle, mi ero, verso di lei, quasi del tutto, rigirato. Marisa! Che bellezza! Avrà avuto, sì e no, vent'anni. Alta, di forme panterine, stava seduta col petto in avanti: le rotondità del seno, alla base del seducente viso.*

LUIGI — *Ecco, press'a poco, se si tiene conto che erano stelle del teatro anziché del cinema, che avete fatto la descrizione delle giovani di Vienna.*

FIACCHERAIO — *Mi piacete. Molto in là con gli anni eppure così pieno di ricordi! E perché anche nel mio cuore si conservi l'immagine della stella che, forse, ho lasciato nella villa, per non so chi, a rilucere d'amore, do lo sfogo ad un rispetto.*

RAFFAELLO — *Ne siamo tutti lieti.*

FIACCHERAIO — *Aspettate. Salgo a cassetta e rimetto il cavallo al trotto.*

LUIGI — *Oh, come finisce bene questa passeggiata.*

(Il cavallo riparte).

FIACCHERAIO — *Mandami il tuo ritratto pe' ricordo - d'oro e d'argento gli farò cornice - i baci che 'un m'hai dato me li scordo - e chi ti goderà sarà felice.*

VALERY LARBAUD

Da « *Europa* »

IX

*Città e ancora città;
Ricordo città come si ricordano amori:
A che pro parlarne? Mi avviene talvolta,
Di notte, di sognare che sto là, oppure là,
E al mattino mi sveglio bramoso d'un viaggio.*

*Mio Dio, e si deve morire!
Bisognerà seguire attraverso le malattie e nella morte
Questo corpo che abbiamo conosciuto solo nel peccato e nella gioia;
O vetrine dei negozi delle grandi vie delle capitali,
Un giorno non rifletterete più il volto di questo passante.
Tante corse nelle navi, nei treni di lusso, termineranno allora un giorno nel
bucò della tomba?*

*Porranno la bestia vagabonda in una cassa,
Chiuderanno il coperchio, e tutto sarà detto.*

*Oh! mi sia dato, ancora una volta
Rivedere qualche luogo amato come
Piazza del Pacifico, a Siviglia;
La Chiaja fresca e piena di gente;
Nel giardino botanico di Napoli
La felce arborescente, l'albero giovinetta
Che amo tanto, e ancora,
L'ombra lieve degli alberi del pepe nel Corso di Kefissia;
La piazza del Vecchio Falero, il porto di Munichia, e ancora
Le vigne di Lesbo e i suoi begli ulivi
Dove incisi il mio nome di poeta;*

*E poi anche
Quella spiaggia, Chersoneso, vicino a Sebastopoli,
Dove c'è il mare fra le rovine, e dove un sapiente
Mostra con amore un orribile idolo Chirghiso,
Lippù, dal sorriso idiota sulle grosse gote di pietra.
E soprattutto, ah soprattutto!
Kharkow,
Dove ho sentito, per la prima volta,
Il sospiro di vergine della Musa sollevare il mio petto timoroso;
Una città per me:
Cupole d'oro in mezzo alle solitudini,
Palazzi nel deserto, caldo sole rosso lontano sulla polvere;
E, nei quartieri poveri,
Le mille insegne dei mercanti d'indumenti:
Le case basse, dai bianchi muri coperti
Di grossi pupazzi dipinti, senza testa...*

X

*E te, Italia, di cui, un giorno, in ginocchio,
Baciai piamente la tepida terra, lo sai;
Regione del Cielo (non sei di zaffiro, d'azzurro e d'argento?)
Regione del Cielo, incatenata
In mezzo ai flutti che si fanno, per l'esiliato,
Simili a un altro Cielo;
O incatenata dalle Nerèidi, come Andròmeda,
Col pensiero, da qui, ancora una volta,
Bacio con terrore sacro il tuo ventre
E i tuoi bei fianchi fecondati dagli dèi...*

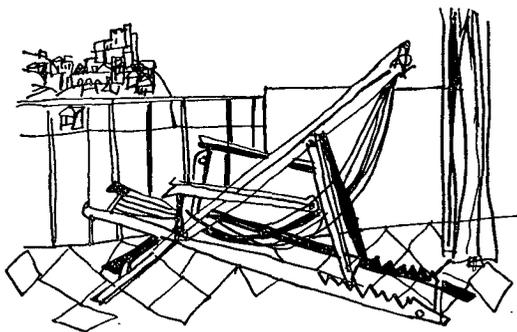
XI

*In fondo alla stradina in discesa, riconosco
Quel cielo e quel mare, e quel profumo pure,
E, o riva, corro a te.*

*O mia Welschland benedetta! Romania solare!
Gloriosi letamai, stracci divini, eccovi;
Bimbi nudi, rossi vegliardi fumatori di pipa,
Vecchie dalle mani nere, adolescenti dalle voci forti,
E tu, mare!
Lasciatemi solo, lasciatemi solo col mare!
Abbiamo tante cose da dirci, nevvero?
Egli sa i miei viaggi, le avventure, le speranze mie;
Di tutto questo mi parla frangendosi
Sui cubi di granito e di cemento del molo;
E' la mia gioventù ch'egli declama in italiano.*

*Per un momento cantiamo e ridiamo insieme;
Ma è già la storia d'un altro ch'egli racconta.
Gettiamo sabbia e sassi all'immèmore,
E andiamocene!*

Traduzione di ROMEO LUCCHESI



ANNA MARIA CHIAVACCI

LETTURA DEL PARADISO

Io porrei in fronte al Paradiso dantesco, se dovessi indicarne insieme la ragione costitutiva e l'interiore verità, quel verso del xxiv canto che traducendo la frase paolina definitrice della fede illumina con la maggiore esattezza possibile l'origine e la possibilità stessa di questa poesia: *Fede è sostanza di cose sperate*. Tale è appunto la sostanza della poesia del Paradiso, che si fa voce di una particolare realtà, realtà per fede di cose sperate, non meno reale, se pure meno accessibile, di altre tangibili realtà umane: il compiuto appagamento e riposo dell'infinito desiderio umano, che è il tema della cantica, è qualcosa che noi non abbiamo; però lo speriamo. Qualcosa che non vediamo, ma che possiamo possedere per fede e speranza, e che, in rari momenti della vita, può esserci dato di intravedere. Ora di tale raro possesso si sostanzia questa rara poesia, vera « memoria » di cose non vedute, e pure, in un senso profondo, sperimentate. Di qui la difficoltà di ritrovare il filo conduttore, l'unitario valore della cantica — che pure si specchia nell'unità del suo linguaggio — giacché la sua ispirazione si fonda su una esperienza tanto rara quanto precaria, sull'esiguo discrimine di un possesso che continuamente supera chi lo possiede. Ora, se la critica contemporanea ha riconosciuto all'origine del Paradiso un'esperienza propria dell'uomo, quella dell'infinito, bisogna però guardarsi dal confondere, come è accaduto, l'ispirazione dantesca coll'imprecisato e vago sentimento dell'infinito proprio dell'epoca romantica. Per Dante la cosa è ben diversa: si tratta per lui di una sicura realtà, lontana da quel sogno quanto la rigorosa poesia della cantica è lontana dalla poesia del Romanticismo: una realtà che non lo sgomenta, perché anzi la sua grandezza è ragione stessa della sua fede, una realtà che non ha ombre nè penombre, ma è illuminata fino in fondo dall'intelligenza. Ed ecco il carattere straordinario del Paradiso, difficile a leggersi e a comprendersi, per cui è tanto facile cadere nel frammentarismo critico: si tratta della rappresentazione poetica di una realtà che va oltre la nostra comune esperienza, ma non oltre la nostra speranza, e che nello stesso tempo, tutt'altro che perdersi nello sfumato e nell'indefinito, si fonda sopra una razionale certezza.

Si può ora comprendere il valore della « memoria » che Dante tante volte, con piena coscienza, ricorda nella terza cantica. Questa cantica infatti, dovendo esprimere quella tale realtà senza possibili riscontri terreni, è fondata soltanto su

una memoria interiore, non sostenuta dal mondo sensibile, dalla comune esperienza della vita. Tutta la difficoltà del Paradiso — e la sua forza — nasce dalla coerenza assoluta con cui Dante lo ha concepito, coscientemente rinunciando all'appoggio dei personaggi, dei racconti di vite individuali, alle forme del paesaggio terreno, a quanto fa parte della vita quotidiana, e creando un Paradiso tutto di visione, che specchiasse quella eccezionale esperienza di cui solo un'« ombra » era esprimibile. Tutte le figurazioni della cantica riflettono questo particolare modo di conoscenza: sono visioni, quelle dei cieli e dei fulgori che li abitano, che non ci sono sulla terra; immaginabili però, per una analogia con le visioni terrene che Dante sempre richiama; specchio appunto di quell'appagamento e pace che non conosciamo sulla terra, e che pure speriamo.

Da questa centrale ispirazione discende il linguaggio poetico della terza cantica, su due fondamentali direzioni, come due sono i modi di accostare quella realtà: il modo mediato dell'intelligenza, e quello immediato che potremmo chiamare della grazia. Di qui la ricchezza verbale, l'ampiezza sintattica, la complessità del giro ritmico da una parte, e dall'altra la semplicità unica e candida di certi passi, non ritrovabile in Dante fuori del Paradiso. Non deve dunque stupire la coesistenza di queste due forme nella terza cantica, essa è una conferma della sua verità. Per dire certe cose, o ci si fa molto ricchi, o ci si fa molto poveri: l'ardua via dell'intelligenza e il puro dono di grazia, che di quella fatica è come il fiore e il premio, sono le due strade per cui l'uomo si accosta all'infinito, e quelle appunto per le quali la parola di Dante cerca e crea il Paradiso.

La visione nella quale, come dicevamo, è tutta risolta la terza cantica, procede infatti parallela, come visione teologica e visione beatifica, finché la seconda, prendendo sempre più campo dopo il cielo di Saturno, assorbe e risolve in sé la prima nella contemplazione dell'ultimo canto. E la visione teologica non è altro che il paradiso della mente, l'appagamento compiuto e sicuro sul piano dell'intelligenza dato dallo spiegarsi dell'universo illuminato da una sua chiara ragione. All'origine di questa poesia è la posizione del filosofo medievale, che sente alla base del suo discorso la rivelazione divina, per cui Dante non discute la sua teologia, ma la guarda come qualcosa di certo, di vero per sempre, una realtà di cui si può contemplare la bellezza. La veste sensibile di tale bellezza è offerta a Dante da tutta la tradizione di figura della letteratura biblica e mistica, che egli raccoglie nel freno e suggello dell'arte; ma questo non basterebbe, senza quell'atteggiamento contemplativo per cui il discorso teologico dantesco risolve la sua articolazione logica in fervore vitale o in pace alta e serena. Di questa doppia soluzione artistica, per cui la mente ora si accende nella meraviglia che va scoprendo, bruciando nell'immagine e nel ritmo circolare l'intellettuale movimento, ora si quietava e riposa nella contemplazione che appaga (il *vero in che si queta ogni intelletto*), si possono trovare i due più grandi esempi nel discorso sulla resurrezione del xiv canto, e in quello sulla creazione del xxix. Nel primo si assiste al miracolo per cui il sillogismo — perché altro non è l'ossatura del discorso — si tramuta in aumento di

gioia, fervidamente scandito di terzina in terzina, con le circolari riprese proprie della poesia teologica dantesca :

*« E io udi' ne la luce più dia
del minor cerchio una voce modesta,
forse qual fu da l'angelo a Maria,*

*risponder: " Quanto fia lunga la festa
di paradiso, tanto il nostro amore
si raggerà dintorno cotal vesta.*

*La sua chiarezza seguita l'ardore;
l'ardor la visione, e quella è tanta,
quant'ha di grazia sovra suo valore.*

*Come la carne gloriosa e santa
fia rivestita, la nostra persona
più grata fia per esser tutta quanta;*

*per che s'accrescerà ciò che ne dona
di gratuito lume il sommo bene,
lume ch'a lui veder ne condiziona;*

*onde la vision crescer conviene,
crescer l'ardor che di quella s'accende,
crescer lo raggio che da esso vene.*

*Ma sì come carbon che fiamma rende,
e per vivo candor quella soverchia,
sì che la sua parvenza si difende;*

*così questo fulgor che già ne cerchia
fia vinto in apparenza dalla carne
che tutto di la terra ricoperchia; ..."*

Non meno grande di questa crescita di luce, imperniata sulle luminose parole che occupano il centro dei versi (*lume, ardor, raggio, candor, fulgor*) si dispiega con altro movimento il calmo attacco del discorso di Beatrice nel xxix, con quella placata apertura di orizzonti propria di chi vede dall'alto gli spazi e i tempi che è caratteristica di questa poesia :

*« Poi cominciò: " Io dico, e non dimando,
quel che tu vuoi udir, perch'io l'ho visto
là 've s'appunta ogni ubi e ogni quando.*

*Non per avere a sè di bene acquisto,
ch'esser non può, ma perché suo splendore
potesse, risplendendo, dir " subsisto ",*

*in sua eternità di tempo fore,
fuor d'ogni altro comprender, come i piacque,
s'aperse in nuovi amor l'eterno amore.*

*Né prima quasi torpente si giacque;
ché né prima né poscia procedette
lo discorrer di Dio sovra quest'acque" ».*

Nel vasto giro ritmico e sintattico di questo linguaggio, affidato a immagini appena accennate, ricco di parole rare ma non poeticamente oscure, si specchia l'ordine intellettuale e pur misterioso del mondo in cui la mente si placa.

La stessa duplice forma espressiva di fervore e di quiete si ritrova nella rappresentazione dell'altra visione che accompagna e sostiene quella teologica, la visione della vita beata, che è poi il tessuto fondamentale e la prima ispirazione della cantica. L'una e l'altra procedono insieme nella creazione del Paradiso, in cui Dante ha rifiutato con coraggiosa coerenza e coscienza (*L'acqua ch'io prendo già mai non si corse*) il fidato sostegno della esperienza quotidiana, ed ha affrontato nell'una una prova non meno difficile che nell'altra. Se là si trattava di ridire sensibilmente l'alto paradiso della mente, e risolvere la struttura del discorso logico nella diversa ragione costitutiva dell'arte, qui bisognava raffigurare qualcosa che nessuno aveva mai visto, per dar voce all'esperienza rara, alla speranza certa ma affidata solo a una fede, del compiuto appagamento dell'animo umano. Qui interviene la profonda memoria che rende possibile la raffigurazione di cose mai viste ma sempre immaginabili, per analogia, per similitudine con gli aspetti terreni. Ed ecco le straordinarie similitudini, fatte per cose non reali, che fanno appunto da ponte tra l'uno e l'altro mondo; da ponte, intendiamoci bene, non solo per il lettore, ma per Dante stesso: dove se non sulla terra poteva egli trovare l'« ombra del beato. regno », l'orma e il vestigio, come diceva la tradizione francescana, della vita divina? E' da quell'ombra che egli parte per immaginare la sua visione; è quell'orma che nutre la sua « memoria ». Per questo le similitudini sono nella terza cantica i punti centrali, i perni stessi della poesia. Questo spiega anche il loro particolare carattere, per cui il rapporto tra il paragone e il paragonato è vago e imprecisato, al contrario del comune procedere, dantesco, tanto più vago nelle sue linee concrete quanto più alta e delicata è la sua significazione, in modo che il limite corporeo, già il più tenue possibile, non diminuisca e imprigioni il soffio quasi inafferrabile, il lume d'eterno che il poeta vi specchia. Tali sono le grandi similitudini dell'augello al principio del xxiii canto, o di Galassia nel xiv:

*« Come distinta da minori e maggi
lumi biancheggia tra' poli del mondo
Galassia sì, che fa dubbiar ben saggi;*

*sì costellati facean nel profondo
Marte quei raggi il venerabil segno
che fan giunture di quadranti in tondo. ».*

Se noi ora ricerchiamo le forme con cui questa memoria di cose sperate ricostruisce la visione beata, ritroveremo, con la serrata coerenza di ispirazione che regge questa come le altre cantiche, i due andamenti che già abbiamo visto nel discorso teologico: da una parte il fervore incessante, dove si significa l'eterno vigilare dello spirito (*il sacro amore in che io veglio — con perpetua vista*, dirà Cacciaguida) di cui sono segno le danze, i vortici circolari, il brillio delle luci, chiusi in un ritmo concentrico, spesso concluso in tre terzine, ribattuto su parole di singolare

splendore; se ne possono ricordare due o tre grandi esempi, ma esso è presente ovunque nella cantica. Ecco l'accendersi dei cori angelici:

*E poi che le parole sue restaro,
non altrimenti ferro disfavilla
che bolle, come i cerchi sfavillaro.*

*L'incendio suo seguiva ogni scintilla;
ed eran tante, che il numero loro
più che'l doppiar delli scacchi s'inmilla.*

*Io sentiva osannar di coro in coro
al punto fisso che li tiene alli ubi,
e terrà sempre, ne' quai sempre foro.*

Ricordiamo anche l'altra triplice scansione — dove risuona questa volta la voce del coro stesso — all'inizio del canto xxvii:

*« Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo »
cominciò « gloria! » tutto il paradiso,
sì che m'inebriava il dolce canto.*

*Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
dell'universo; per che mia ebbrezza
intrava per l'udire e per lo viso.*

*O gioia! o ineffabile allegrezza!
o vita integra d'amore e di pace!
o senza brama sicura ricchezza!*

Dall'altra parte, accanto a questa incessante alacrità, una sicura pace — ricchezza senza brama, appunto — distende e placa in modo forse anche più puro la parola e l'immagine dantesca. Questa pace al di là di ogni fatica e di ogni guerra, quiete dei disordinati moti della volontà, vero termine della speranza, che accompagna come tema continuo la cantica (ricordate Piccarda: *e'n la sua volontade è nostra pace*; e Boezio: *da martiro — e da essilio venne a questa pace*; e San Bernardo: *colui che 'n questo mondo, — contemplando, gustò di quella pace*) è veramente il più forte sospiro della vita di Dante e la più grande conquista della sua poesia. Questa profonda quiete dello spirito sostanzia il suo verso nella terza cantica, apre silenzio intorno alle parole, pausa il ritmo della terzina, dilata i confini delle immagini, dandoci forse la misura più alta in cui la parola umana sia riuscita a raccogliere nella sua veste sensibile la speranza che prende realtà in rari momenti della vita. Non si tratta qui di singoli esempi, perché tutto il Paradiso ne è intesuto nel suo fondamentale movimento, di cui si fanno segno particolarmente i suoni e le musiche. Ma si può ricordare per tutti il passo che comincia il xxx canto, quando il cielo cristallino si fa vuoto al momento della salita all'Empireo, e l'anima si dispone all'attesa come il cielo dell'alba:

*Forse semilia miglia di lontano
 ci ferve l'ora sesta, e questo mondo
 china già l'ombra quasi al letto piano,
 quando il mezzo del cielo, a noi profondo,
 comincia a farsi tal, ch'alcuna stella
 perde il parere infino a questo fondo;
 e come vien la chiarissima ancella
 del sol più oltre, così 'l ciel si chiude
 di vista in vista infino alla più bella.*

Questa grande misura poetica, non diversa da quella che informa gli altri discorsi teologici, fiorisce poi in quei movimenti supremamente semplici che anche in Dante solo nel Paradiso è dato di ritrovare. Sono i momenti puri in cui egli arriva a esprimere nel modo più diretto e spoglio la rara esperienza di cui tutta la cantica è memoria. Come l'intelligenza ha gran bisogno della parola, della sua articolazione e ricchezza per dire l'alta visione, il momento della grazia ne ha appena bisogno: si tratta qui di dar voce al silenzio. Così lo splendido linguaggio del Paradiso si piega in modi piani e disadorni, dove non si avverte quasi più il peso sensibile e intellettuale della parola che pure altrove lo avvalora e sostiene; resta la trasparenza pura che a pochi poeti è dato toccare nella loro fatica. Ricordiamo il principio del xxiii canto:

*Come l'augello, intra l'amate fronde,
 posato al nido de' suoi dolci nati
 la notte che le cose ci nasconde...,*

con la sua musica ferma e senza ombre. E il sorriso di Beatrice nel cielo di Marte, chiuso in quella terzina di struttura tanto semplice, con un così diretto parlare:

*Ché dentro alli occhi suoi ardea un riso
 tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo
 della mia grazia e del mio paradiso.*

Si tocca veramente qui il fondo del Paradiso dantesco, nella sua fonte prima. E vorrei infine ricordare per tutte la rinuncia, dopo il sublime momento di Galassia, a ridire la visione che appare sulla croce di Marte. Dovrebbe ormai apparire chiaro il valore dei famosi passi in cui Dante rinuncia a descrivere ciò che ha visto, già interpretati come mezzi retorici o genericamente ricondotti alla sopraffazione del poeta di fronte al suo lavoro. Sono questi i momenti in cui la parola non basta a quella memoria di cui abbiamo parlato, perché l'*ombra sensibile*, il segno di cui il poeta si è servito altrove, sarebbe già troppo pesante; siamo al di là dei segni, e dunque al di là della stessa memoria (*che dietro la memoria non può ire*). Che cosa resta allora? che realtà c'è dietro a queste parole? resta quello che Dante stesso profondamente illumina nell'ultimo canto, e spiega come noi non potremmo spiegare:

*Qual è colui che somnando vede
che dopo il sogno la passione impressa
rimane, e l'altro alla mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, ed ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.*

Questa è la realtà che nutre la poesia delle rinunce dantesche, quell'impronta che resta senza che altro torni alla memoria, e la cui altissima qualità è ben sensibile nei semplici versi :

*Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;
che 'n quella croce lampeggiava Cristo,
sì ch'io non so trovare essempla degno;
ma chi prende sua croce e segue Cristo,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell'albor balenar Cristo.*

In queste parole veramente disadorne, dove il parlare quotidiano si piega e appare nella misura dell'endecasillabo, in questa castità di linguaggio e di ritmo, è presente davvero la profonda realtà che Dante ha vissuto e a cui egli rimanda con candida fede il lettore (*ma chi prende sua croce e segue Cristo — ancor mi scuserà di quel ch'io lasso...*), come già altre volte nella cantica: *però l'essempla basti — a cui esperienza grazia serba*. Questo rimandare alla visione di grazia rivela nel modo più puro la concretezza certa su cui si fonda la cantica, su cui si fondano queste stesse parole di impotenza. Quella suprema grandezza che lo sovravanza è la ragione stessa a cui egli affida la vita, e nulla c'è per lui di più vero sulla terra. Ne resta testimone la cantica, dove la memore parola dantesca si è fatta sostanza della sua speranza.



L'INDICATORE LIBRARIO

Situazione del Monti

Io non so, ma, dei quindici volumi dei « Classici Ricciardi » sinora apparsi, questo delle *Opere di Vincenzo Monti*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, mi par dei rari ed eccellenti. Ognuno immagina da sé com'è stato diviso il lavoro. Al Valgimigli il compito di annotare la traduzione dell'*Iliade*, di tutta l'*Iliade*, che ha fatto sbilanciare il libro da una parte (e cerchi il lettore l'« editio maior » ch'egli ne ha apprestata or è un anno, per i tipi del Le Monnier), al Muscetta quello, assai più grosso, di scegliere dalla restante opera, e illustrarla. Ma ci sono, è naturale, le introduzioni critiche di ciascun dei due. Tredici pagine del Valgimigli, nello stile che già gli conosciamo, d'un sapore tra classico e di antico saggio, altamente ragionante (una lettura densa e veloce, sui tasti più sensibili, coi continui richiami tra parentesi, che aggiungon dovizie), quarantatré pagine del finissimo e sveglissimo Muscetta (e non si dimentichi la XLIV: « Il finale omerico dei *Sepolcri* e i saggi di traduzione del giovane poeta zacintio che si vantava di aver respirato fanciullo il nativo aer sacro del mito e della poesia greca, dovettero infondere nel Monti la nostalgia delle sue prime prove e sollecitarlo a una nobile gara... L'impresa di una *Iliade* italiana lo attraeva come una avventura, la più appassionata della sua vita ecc. »: tanto per dire anche lui la sua su quello che si presume essere il punto alto dell'opera montiana), con le otto pagine della *Nota bibliografica*, fitta, ragionata, donde, in realtà, s'è motivato quel piccolo capolavoro che è il saggio introduttivo (e vi son rimasti ancora, a sedimentare, salutarì veleni).

La « situazione » del Monti, ai tempi nostri, sarebbe pacifica ormai, anzi lo fu sin da quando il giovane Leopardi annotò nello *Zibaldone* quei suoi famosi giudizi a catena. E il Croce s'era rifatto appunto a quelli, nel suo celebre saggio, e forse gli suonava dentro, per associazione, una pagina del Foscolo, per quella tal « poesia ridotta ad un'arte », che cade sotto il segno del « gusto ». Croce, si sa, parlò di « letteratura », e di quel « particolare idoleggiamento », quella « particolare fantasia e poesia » che è « la poesia del letterato », in nome della quale menò per buoni fin i difetti del Monti uomo (che, a dir la verità, fu una specie di « girella »). Se non che il Flora, in occasione del primo centenario della morte, nella introduzione premessa a un'ottima scelta di tutta la poesia montiana (ediz. Vallecchi 1928), su quel giudizio crociano fece certe sue « variazioni in maggiore » (« in maggiore » assai), e parlò di « amore dell'immagine fervida, suono primigenio delle cose », parlò di « senso armonioso della visione cosmica », di « meraviglia visiva e dolce sbigottimento della fantasia », d'un « senso misterioso delle cose che nascono appena dal caos », di « idee che chiedono di farsi mito », ancora: d'uno « strano sfavillio che è proprio della luce che esplose » (o che sarebbe dunque diventato, un poeta pur tanto diverso, nelle mani di Francesco Flora? Ah! capisco: quella « particolare fantasia e poesia », come primo regalo datogli già dal Croce...). Io, a buon conto, un tredici anni fa, ci feci un po' di commento (che ancora la questione delle varianti non aveva turbato la nostra amicizia); e da allora, un poco alla volta, si unirono altre voci discordi, a quella esaltazione enfatica. « Questa interpretazione, ch'è in-

tinta di un certo dannunzianesimo deterioro..., vorrebbe fare del Monti una specie di "poeta cosmico"; come per intenderci in quegli anni sarebbero stati uno Shelley od un Goethe», scriveva or è poco Emilio Cecchi; ma già il Momigliano, tanti e tanti anni fa (lo nota bene il Muscetta), aveva visto, come carattere dominante di questa poesia, una tendenza al barocco, e ci tornò poi più tardi, a ribadire il punto; e recentemente il Fubini spiegava che il gusto del primitivo nasceva in Italia con la diffusione del pensiero vichiano, e che il Monti fu del tutto estraneo a questa nuova esperienza culturale (che, per dir meglio, *gli era estraneo*, non bastando qui quella « particolare fantasia e poesia » che è « la poesia del letterato »).

Il Leopardi aveva ragione: « buono e valente traduttore, poeta, dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo ». Intanto, traduttore in senso proprio, così dell'*Iliade*, come della *Pulcella d'Orléans*; e, infine (se si bada alla qualità dell'arte e a certe finezze costanti), io dico che al fiato un po' grosso, a quel continuo montare del verso e della frase, nella traduzione dell'*Iliade*, alla mano bravaccia del regista, si finisce col preferire le magre ottave, le affilate ottave della *Pulcella*, « d'una bellezza nuova — come osserva il Muscetta — dove la malizia dei pensieri scintilla con musicale freschezza come il sole in un corso d'acqua lieto di fluire » (proprio così: « lieto di fluire »: che non s'abbia a ripetere il solito paragone coll'Ariosto, con l'aperta e segretissima « armonia » della sua ottava, su due piani: anello incantato). Ma ci sono anche gli sciolti al Chigi, ci sono i *Pensieri d'amore*; che però entrerebbero piuttosto nella storia d'un gusto, d'ampio raggio: e si comincia dall'Ossian, e ci si mette di mezzo il *Werther* (« Ossian ha preso nel mio cuore il posto di Omero » comincia la lettera del 12 ottobre)... « C'è, per così dire, la quadratura degli sciolti del Leopardi », asserisce il Flora (oh già: la quadratura del circolo!); c'è « la ritmica dello sciolto foscoliano ». Agl'inizi, forse, che Foscolo non era ancora Foscolo, come quando, negli sciolti *Al sole*, tolse tre versi di seguito all'VIII dei *Pensieri* e al X, unendo e mescolando; così che da « Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque, — e verrà tempo che da voi l'Eterno — ritiri il guardo, e tanti Soli estingua? » e da « Tutto père quaggiù », nacque: « Tutto si cangia, — tutto père quaggiù... — Pur verrà di che nell'antiquo vòto — cadrai

del nulla, allor che Dio suo sguardo — ritirerà da te... » (rilavorato poi, come si sa, nei due *Ortis*). E non si vorrà far debito al Leopardi di quel « vaghe stelle »; ché, nell'attacco delle *Ricordanze*, quell'aggettivo è così carico d'un senso nuovo, d'un senso suo, e così pieno d'impulso (di lì, pensate, nascono, si sfrenano quei due versi: « Quante immagini un tempo, e quante fole — creommi nel pensier l'aspetto vostro... »; e ricordarsi di quell'appunto lasciato nello *Zibaldone*: « *Vagheggiare*, bellissimo verbo », per nulla casuale). Dipendenza per dipendenza, l'*Ossian* cesarottiano fruttò assai più, entro dati limiti di armonia e di linguaggio, al Leopardi come al Foscolo; e si potrebbe dimostrarlo. Non è senza un'intima ragione, intanto, che scrivendo alla contessa d'Albany il 31 agosto 1814, il poeta delle *Grazie*, non avendo più speranze (« per questa Italia decrepita » diceva), e non bramando più nulla, e vedendo fuggire il tempo, si ripettesse per l'appunto questi versi: « ... io veggio gli anni — l'un dopo l'altro mormorar, passando, — *se costui non ha speme, a che più vive?* — Passate anni di tenebre, passate, — che gioia non mi apporta il corso vostro: — nella memoria de' trascorsi tempi, — e nella speme del sepolcro io vivo » (dell'*Ossian*, dico).

Ha però pregio per sé, che gli comunicò qualcosa, quel primo « parlare basso » del Monti; che nella sua tematica ha poi un certo valore dissonante, e più piace per questo. Un che di raro, che torna a momenti fuggevoli: sentito, sparito. E lo coglieremo con una tal quale insistenza solo negli ultimi anni; e per non ricordare la sempre citata canzone *Per l'onomastico della sua donna*, che è del '26, ecco questo congedo delle *Nozze di Cadmo e d'Ermione*, che è del '25; « Questo digli e non altro. E s'ei dimanda — come del viver mio si volge il corso, — di' che ad umil ruscello egli è simile, — su le cui rive impetuosa e dura — i fior più cari la tempesta uccise » (l'esercizio della *Feroniade*; ma anche un ossianeggiare attutito, come in quei versi che tanto piacevano al Foscolo).

GIUSEPPE DE ROBERTIS

« Sagapò »

Fra i molti libri italiani che in questo dopoguerra hanno tentato il risultato d'arte attraverso la cronaca e il documento, questo di Biasion penso che potrebbe esser preso

a pretesto per un discorso esemplare. In primo luogo Biasion, per quanto autore anche di uno dei buoni diari di prigionia (*Tempi bruciati*, Milano, La Meridiana, 1950), ci si presenta come scrittore d'eccezione: pittore prima che scrittore, si sente subito dalle sue prime pagine che egli lavora sulla parola solo per una precisa urgenza di ricordi personali. In secondo luogo, la materia di questi suoi racconti è così vera, così aggressivamente vera, che qualunque lettore sia stato in Grecia negli anni di guerra si sente preso, anzi ripreso, e sopraffatto da tutto un complesso di emozioni, negative e positive, che addirittura gli riproducono intorno la concretezza d'un clima, di quel clima assoluto, amoroso e molle, in cui tanto facilmente si faceva remoto il fracasso della guerra.

Biasion è stato abile e ingenuo, nello stesso tempo, di fronte alla sua materia. Abile, prima di tutto, nel ridurre a un solo episodio di combattimento la guerra vera e propria. Il fatto grande dell'incontro soldato italiano-Grecia, infatti, assai più che nel combattimento, venne a consistere nella lunga permanenza, nel sentimento di essere caduti in una enorme parentesi, fra un passato di guerra e un avvenire di guerra alla cui dimenticanza tutto intorno sembrava congiurare. Proprio perciò con la scelta e la distribuzione degli episodi Biasion ha veristicamente risposto al suo bisogno di riprodurre un « tono » fondamentale. E volendo sottolineare una pagina in cui il tono costante del libro venga riassunto, indicherei questa da *Katina*: « Un languore un po' vile, che non si provava da anni, quasi il sentimento di aver ritrovato abitudini e piaceri dimenticati, ci affezionava oramai a quell'insolito luogo. Ci si abituava al paesaggio aspro che però nascondeva nelle sue pieghe dolcezze profonde, alla popolazione buona e servizievole che formava con noi come una famiglia, odiando i tedeschi. Ci si sentiva sempre più staccati, sempre più lontani dalla vita militare e dalla guerra. Le nostre stesse uniformi non conservavano che un vago ricordo di aver passato riviste di maggiori e di colonnelli. Chi più chi meno, a seconda delle naturali propensioni e forse un po' di più dell'occorrente, come accade a coloro che sono stati lontani dalle sottane per molto tempo, cercava di farsi bello con crescita di baffetti, con unguenti sulla chioma lasciata folta attorno al collo, con aggeggi sui vestiti, con laboriose puliture di denti al mattino, adoperando le foglie di salvia, o certi stecchi

che avevamo scoperto addirittura miracolosi per questo servizio ».

Abile poi, sempre nell'intento di riprodurre fedelmente qualcosa che per lui è esistito, Biasion si dimostra nel taglio e nel ritmo dei racconti maggiori. Non c'è quasi dialogo, e si potrebbe anche azzardare il termine di narrativa pura. Tutto viene affidato al ritmo, fermo, ampio, su cui il racconto regolarmente si sviluppa. E nulla sapremmo immaginare di più conveniente a questa affettuosa operazione della memoria in cui Biasion s'impegna. Ne risultano racconti estremamente calibrati nella loro logica di svolgimento, lineari, distesi in un costante « adagio » che, ancora, chiaramente intende riprodurre *quel* tempo, e alleggeriti, purificati dal sorprendente volume d'aria che circola, pagina per pagina, su personaggi e avvenimenti. Può aver giovato, a quest'aria, il frequente allentarsi della trama in descrizioni di paesaggio l'una all'altra complementari; ma è indubbio che Biasion ha saputo rendere l'aria di *quella* Grecia, e che pertanto è riuscito, già in questo elemento di fondo, a far coincidere documento e risultato d'arte.

L'ingenuità di cui dicevo può anche consistere in questo: che lo stesso ritmo, l'«aria» dei racconti migliori, e si veda ad esempio *La repubblica di Alcozino*, non si sa mai fino a che punto sia frutto d'un preciso atto di volontà, e non sia invece un fortunato caso di abbandono, di obbedienza. Biasion, insomma, ha saputo, ha voluto abbandonarsi, o si è soltanto abbandonato al momentaneo accordo della sua natura a un fatto? Qui il discorso, che non vorrei allungare nel solito discorso pregiudizialmente applicabile ai cosiddetti documenti, rischia di complicarsi in quanto è sempre possibile ribattere che le cose, da sole, non hanno mai parlato, e che se in un libro « parlano » il merito spetta a chi lo ha scritto. Non c'è avvenimento, per eccezionale che sia, che riesca a toccarci come puro contenuto; a toccarci, almeno, nel senso in cui ci sentiamo davvero toccati da Biasion. D'altra parte, analizzando le sue pagine, tutto troviamo meno che scaltrezza tecnica. Biasion scrive d'istinto, in una sintassi non di rado approssimativa, con frequenti sbavature nel troppo facile e risaputo. Prendiamo ad esempio un periodo della *Repubblica di Alcozino*: « Il suo fucile era sempre lucido, pulito, oliato; nelle marce metteva un turacciolo all'imboccatura della canna perché la polvere non vi penetrasse dentro. E alle tappe, ancor prima di issare la tenda e di mangiare, lo ripuliva tutto.

Alla notte lo teneva accanto a sé, legandolo al polso con una cordicella per paura che glielo rubassero o glielo cambiassero con un altro. E nel dormiveglia prima di addormentarsi, aprendo la mano lo toccava, con una carezza leggera dall'otturatore al calcio, deliziosa come sulla carne di una donna amata di cui si ha il pieno possesso». La donna, e poi in un libro come questo, era già implicita in quella espressiva carezza «leggera dall'otturatore al calcio»; e il paragone che segue ci urta perché stempera tutta la situazione in una frase da dozzina. Ebbene, quantunque tali sbavature vengano compensate da manifeste e inerme intenzioni di calligrafia, magari al periodo subito dopo, la facilità con cui potremmo proseguire nell'esemplificazione finisce per preoccuparsi e per svelarci anche l'eccesso di candore che sta sotto la stessa preoccupazione calligrafica.

Ma per concludere a questo proposito, bisogna aspettare che Biasion ci dia un nuovo libro ed esca dai suoi ricordi di guerra. Ora come ora, possiamo senz'altro dire che, caso o proposito, questo *Sagapò* è un libro nel suo genere indovinato. Pieno di verità, ripeto: di sottotenenti Caviglione, come quello di *Intermezzo ateniese*, non si può dire quanti ce ne siano stati. E il pregio di Biasion sta nell'aver saputo trattare con affetto e pietà una materia umana che poteva pure suscitare raccapriccio, sdegno, o profondo dolore.

SERGIO ANTONIELLI

«Jean Santeuil» in italiano

C'è un fenomeno di questo dopoguerra che forse non è stato abbastanza sottolineato, vale a dire il numero sempre crescente delle traduzioni dal francese. Trent'anni fa o anche vent'anni fa gli editori avrebbero considerato superfluo un lavoro del genere, dato che l'italiano di cultura media era in grado di attingere direttamente alla fonte, senza aspettare il soccorso degli intermediari. Anzi per un certo pubblico — che poi nella gran parte era tutto il pubblico — sarebbe stato offensivo proporgli l'accostamento di una traduzione dal francese e anche questo è un dato da tenere presente, soprattutto per stabilire la differenza del pubblico d'oggi, la grande apertura di una famiglia nuova e nello stesso tempo un certo declino della moda della letteratura francese in casa nostra. Le cose cominciarono a cambiare con

la guerra, quando era diventato difficile e spesso impossibile rifornirsi non solo delle novità ma anche di quegli scrittori del Novecento che erano sul punto di diventare dei classici, alludo a Gide, a Claudel, a Proust, a Valéry e alla schiera dei minori. Un periodo che durò i quattro anni di guerra e per buona parte tenne anche la stagione della guerra civile e della prima pace; ma tutti avrebbero giurato che una volta riaperto anche questo confine dei libri, una volta che le case editrici avessero provveduto alla ristampa di quelle opere che per il momento erano esaurite, questo grande lavoro di traduzione sarebbe cessato di colpo. Ora bisogna dire che ci siamo sbagliati e ci siamo sbagliati proprio perché non avevamo considerato l'avvento di un nuovo e larghissimo pubblico che ignorava il francese e aspettava per l'appunto il soccorso degli intermediari e dell'interprete. Così, per fare un esempio, quando vedemmo che l'editore Einaudi pensava di fare tradurre la *Recherche* di Proust l'impresa ci apparve inutile, superflua e non capivamo a chi potesse interessare un lavoro del genere: raramente ci è capitato di sbagliare così grossolanamente. Einaudi aveva ragione e i volumi tradotti conobbero un successo da *best-seller*, naturalmente nell'ambito delle nostre possibilità (ma anche qui vogliamo dire tra parentesi che esiste un largo pubblico italiano in determinate occasioni, penso ai 50.000 lettori che ha trovato il *Diavolo* papiniano). Come si spiega, dunque, questo fatto? E' evidente che una parte di questi lettori, pur conoscendo il francese, non aveva mai avuto l'occasione pratica di trovare a disposizione tutti i volumi della *Recherche* ma la maggior parte di essi era stata reclutata fra le schiere dei lettori nuovi, dei lettori veramente ingenui che forse si accostavano al libro di Proust senza nessuna preparazione critica, senza nessun sottinteso culturale. E qui sta la riprova — se per caso fosse stato necessario — della forza intera di un grande libro come è la *Recherche*: in fondo un classico non è che questo, uno scrittore che ha vinto tutte le battaglie sui diversi campi — critica, lettori raffinati, lettori di gusto — e si presenta nudo e indifeso al grosso pubblico, a chi in definitiva dà l'ultima risposta, assolve e condanna. Per noi il fatto che Proust sia arrivato semplicemente a dei lettori italiani — e lettori di massa — conta assai di più dei saggi, dei tanti libri che in tutto il mondo si continuano a dedicare al nostro scrittore. Abbiamo fatto centro sul nome di Proust ma non

sarebbe difficile trovare negli ultimi cataloghi dei nostri editori imprese simili e coronate dallo stesso caldo consenso. Ricordavo l'altra volta la novità del Flaubert italiano, curato dal nostro amico Angioletti per l'editore Sansoni e per questo lavoro dobbiamo aggiungere il dato della riscoperta, dell'invito. Domani infine sarà davvero curioso vedere quale segno abbia lasciato la fatica di questi traduttori: perciò non vale illuderci sulla presenza degli scrittori che consideriamo classici, anche la classicità, l'eternità va continuamente sostenuta e alimentata.

Ma riprendiamo il discorso su Proust, l'editore Einaudi — sorpreso forse per primo del successo — ha voluto allargare l'impresa e dopo la *Recherche* è passato alle opere minori. E' uscita negli ultimi mesi la traduzione del *Jean Santeuil* a cura di Franco Fortini, di cui si ricorderanno altri lavori d'interpretazione, per esempio Eluard (e di *Tutto Eluard* prepara una larga antologia sempre per Einaudi). A suo tempo nelle nostre cronache parlammo di questo primo, difficile e curioso Marcel Proust. Il libro ebbe un particolare successo e fu letto generalmente in chiave della *Recherche* e si aprì una lunga polemica sulla sua validità e autenticità. Non c'è dubbio che il libro — così com'è stato presentato nei tre volumi — è frutto di accorgimenti pratici e tecnici che sono frutto del curatore o per meglio dire dell'inventore Bernard de Fallois ma — se si bada alla sostanza — risalta apertamente il fondo proustiano del libro. Ora non vale riprendere la questione mentre è assai più utile dal punto di vista del lettore italiano chiedersi: il libro sopporta l'intervento di un osservatore ingenuo, libero, privo di pregiudizi culturali? Uno degli ultimi critici del Proust (Jacques Nathan, autore della *Morale de Proust*, edita dal Nizet) avanzava appunto questa conclusione, il *Santeuil* è un libro interessante per conoscere Proust e la sua opera ma inutile per chi cerchi una lettura piacevole. Ora il nostro lettore comune può darci una conferma: saprà interessarsi al libro così com'è, senza fare riferimenti alla *Recherche*, al problema Proust, insomma a tutto ciò che interessa il piccolo numero degli studiosi? Dal successo che avrà la traduzione di Fortini avremo la risposta che oggi ci assedia con particolare forza.

CARLO BO

Una « Storia di Roma »

E' la prima opera sovietica (edita da Rinascita) di storia antica che leggiamo in italiano. L'autore, professore all'Università di Leningrado, dà, in questo ampio manuale, un panorama completo della civiltà romana. Il Kovaliov ne studia lo sviluppo tenendo presenti e fondandosi sulla base economica e sulle strutture della società; il che presuppone una approfondita conoscenza e una precisa individuazione dei problemi dell'economia e società antica. Già questo orientamento per il giovane lettore italiano può riuscire di estremo interesse, essendo da tempo la storiografia italiana priva di opere specifiche in questa direzione, come non lo è, da qualche anno, la storiografia di altri periodi. La scuola economico-giuridica italiana aveva pur iniziato (Salvioli, Cicotti) a studiare la base economica e le strutture sociali della antica civiltà; ma la produzione specifica recente in questo campo si limita alla traduzione dei testi del Frank e del Rostovzeff, i quali, tuttavia, con tutti i loro pregi (raccolta, valutazione e sistemazione di un enorme materiale), assumendo principi dell'economia moderna come validi in ogni tempo, travisano la natura stessa dell'economia e della società antica. Essa è determinata nei suoi istituti, nelle sue creazioni, in una parola, nel suo sviluppo, da un complesso di rapporti la cui base economica è costituita fondamentalmente dalla forma di produzione schiavistica. Tenere presente, come fa il Kovaliov questo elemento strutturale della civiltà antica, significa portare nuova comprensione allo sviluppo della società romana, caratterizzarla per ciò che ebbe di più distintivo dalle età successive e precedenti. Con la caduta dell'impero cessò infatti in Europa la schiavitù, che proprio sotto l'impero aveva raggiunto il maggiore sviluppo di tutta la civiltà schiavistica antica.

Il Kovaliov delinea la antica Roma agricola, la sua costituzione gentilizia, che fu soppressa lungo il corso delle lotte fra patrizi e plebei durante la Repubblica patrizia. L'autore definisce i due blocchi, patrizi e plebei, come frazioni della nascente classe di schiavisti, spiegando così anche il carattere particolare della lotta condotta fra i due ordini, non solo lunga, dato il carattere agricolo della società romana e lo scarso sviluppo dei ceti mercantili, plebei, ma anche contenuta entro certi limiti, ché non condusse alla distruzione di una delle due parti, ma al compromesso della nobiltà.

Le grandi masse di schiavi concentrate in Italia al tempo delle guerre di conquista, la lenta, ma continua eliminazione dei contadini liberi come classe fondamentale della città, determinarono i grandi movimenti rivoluzionari del II e I secolo a. C. La crisi fu superata con la repressione delle rivolte, l'annientamento del movimento democratico contadino e il superamento della repubblica oligarchica nella forma del principato, espressione dell'unità mediterranea di tutti gli schiavisti.

Con l'Impero i Romani unificarono il mondo d'allora attingendo esperienze politiche e culturali dai più progrediti paesi ellenistici e crearono uno stato schiavistico pluricittadino, territorialmente e politicamente unito; data la costituzione schiavistica della società non era possibile la creazione di un mercato unico, ma nel I e II secolo d. C. i floridi traffici tennero in commercio le varie province, soprattutto con Roma. Ma il Kovaliov mette in evidenza, disotto all'apparente prosperità di questo periodo, gli effettivi segni di crisi che colpivano le forze produttive dell'impero. La crisi scoppiò nel III secolo e l'autore studia concretamente, senza svalutarne l'importanza, i movimenti rivoluzionari degli schiavi e coloni (il contadino e il debitore plebeo finirono alla parità degli schiavi), i movimenti separatisti delle province e le invasioni dei barbari: sotto la pressione dei barbari e la ribellione di tutti gli oppressi cadde l'impero romano.

Non paia da questo brevissimo accenno che l'interesse del Kovaliov sia prevalentemente polarizzato sulle classi subalterne. L'autore espone ampiamente e con chiarezza gli aspetti positivi della civiltà romana, i suoi progressi economici e culturali, le sue manifestazioni più originali e cariche di futuro come il diritto e la tecnica.

Ci è sembrato che il Kovaliov avrebbe potuto approfondire maggiormente la vita romana nelle province, di cui poco si parla, e gli acquisti di Roma nelle province ellenizzate più progredite. La trattazione delle manifestazioni culturali della civiltà romana ci sembra risenta troppo del carattere manualistico dell'opera.

L'autore, benché abbia presente tutta la moderna produzione storiografica, per necessità di manuale, la discute solo riguardo i problemi principali. Più ampia la trattazione delle fonti premessa ad ogni periodo storico.

PIERO PUCCI

« Memorialisti dell'Ottocento »

Il primo dei due volumi sui *Memorialisti dell'Ottocento* contemplati nel piano dei Classici-Ricciardi, è stato curato da Gaetano Trombatore. I limiti cronologici entro i quali la raccolta s'inserisce vanno da quei *Ritratti* tutti plutarchiani e settecenteschi di spirito che Isabella Teotochi Albrizzi, l'amica del Foscolo, pubblicò all'inizio del nuovo secolo, agli scrittori e più propriamente memorialisti garibaldini. Ma ci pare che il libro offra il suo interesse maggiore, almeno per la vitalità dell'impianto e per una più vera possibilità di coesistenza di vari temi e di varie personalità attorno ad un unico motivo ispiratore, in quella parte centrale che ospita cronisti o scrittori di cose politiche quali il Giusti con la sua *Cronaca dei fatti di Toscana* e, in campo avverso, tra i democratici arrabbiati, il Guerrazzi con la sua *Apologia* che sarebbe come dire l'altra campana rispetto alla *Cronaca* del moderato Giusti, anzi, all'atto pratico, moderatissimo e, secondo la definizione dello stesso Guerrazzi, colui che, « dopo avere scossa a tutta forza la casa, s'impaurì dei calcinacci ». A questa sezione del volume che s'illumina della testimonianza di uomini il cui giudizio storico e politico si determinò secondo la forza stessa degli avvenimenti, e se appare naturalmente provvisorio e parziale, tanto più risulta vivo sul piano dell'arte e del documento, si aggiunga un nome poco noto come quello del mazziniano Carlo Bini col suo *Manoscritto di un prigioniero*, certo la voce più libera a un esito d'arte tra questi scrittori politici: si legga, tra le pagine scelte, *La prigionia del signore e quella del povero*, e si vedrà quanto a giustificare quel tono trasfigurato, altamente fantastico, agisse in lui una formazione foscoliana o sterniana secondo quel punto ideale d'incontro tra Foscolo e Sterne che si precisa nella traduzione del *Viaggio sentimentale*. D'altronde il Bini, nonostante la purezza del suo impegno, era anche il più scettico (e il Trombatore illumina con molta perspicacia la sua situazione) negli esiti ultimi di quel Risorgimento al quale egli partecipava più per maturità di coscienza che per fede; donde forse la possibilità di un maggior abbandono all'invenzione e, per niente in contraddizione coi suoi intimi rapporti col Mazzini, il gusto foscoliano.

Il Giusti al contrario, dal centro della sua per quanto illusoria partecipazione ai fatti,

scriveva: « Ho veduto da attore e da spettatore, vale a dire con occhio molto amorevole quanto al dramma in sé, e con occhio assai riposato quanto alla rappresentanza ». Ma nessuna maniera di raccontare o rappresentare sarà più riposata di quella che dal colmo del suo disinteresse, nonostante le apparenze, praticava il D'Azeglio nei *Miei ricordi*: libro ricco, quanto altri mai nell'Ottocento, di una felicità ariostesca o vorremmo dire epica alla maniera trasfigurata e magica di Stendhal. A proposito giunge poi in questa ricorrenza centenaria la riedizione delle *Mie prigioni* del Pellico, che si ripresentano al lettore nell'evidenza di una semplicità immediata e sprovveduta, in quella loro veste promiscua di sensi romantici e di abitudini classicistiche (giustamente il Trombatore insiste sul fatto che a questo manzoniano in politica, la lezione artistica del Manzoni dovette rimanere quasi ignota) che molto conferiscono, per la loro stessa provvisorietà, a dar risalto di verità al documento. Di contro poi a questa professione di moralità manzoniana (« di tutto il bene ed il male che mi sarà serbato, sia benedetta la Provvidenza », scriveva il Pellico nel licenziare il libro) stanno, quasi nel limbo della loro leggenda, i memorialisti garibaldini: Costa, Abba, Barrili...; ma il libro s'arricchisce di molti altri nomi, dal Bresciano al Padula e contribuisce a un'illustrazione meno abituale e parziale della nostra prosa dell'Ottocento.

LUIGI BALDACCI

Sulla « Corrispondenza » di Svevo

In questa stagione di acuto e rinnovato fermento critico su Italo Svevo si sono susseguite le pubblicazioni, oltre che di studi e saggi fra i più esaurienti sulla sua opera, di diversi gruppi di lettere del grande romanziere triestino, che non mancano di importanza, sia per indicare certi toni più intimi e personali dello scrittore con i suoi amici, sia per vedere dietro le quinte della sua complessa riscoperta, negli anni fra il '25 e il '28. A questo proposito ricordiamo lo scambio di lettere fra Svevo e James Joyce pubblicato sul numero 1 della seconda annata di « Inventario » (primavera 1949) e quello con Valerio Jahier, uscito sul numero 26 di « Paragone », del febbraio 1953. Esce ora ad arricchire il quadro, in una

bella edizione « All'insegna del pesce d'oro », in occasione del venticinquesimo anniversario della morte del romanziere, la *Corrispondenza* di Italo Svevo con Valery Larbaud, Benjamin Crémieux e Marie Anne Comnène, preceduta da un'acuta ed affettuosa prefazione di Eugenio Montale.

Con la sola mancanza di Joyce, che nella riscoperta del triestino ebbe insieme e prima degli altri parte di protagonista, il volume raccoglie tutti gli attori di quella ormai lontana e davvero meritevole rivalutazione letteraria. Esso aggiunge infatti non poche notizie e schiarimenti al capitolo della riscoperta francese di Svevo e di riflesso alla quasi contemporanea (ma di qualche mese precedente era stato il saggio di Montale su « L'Esame ») riscoperta sua, da parte della giovane letteratura italiana di quegli anni. Con ciò varrà precisare che anche se dal fermento di quegli anni è nata la fortuna critica di Svevo, si tratta ugualmente di un capitolo — e sia pure dei più umanamente appassionanti nella storia del romanziere triestino — e tale va considerato in un raggugliamento critico portato a vedere l'opera di Svevo nel suo quadro culturale nazionale, indicando magari o suggerendo tutte le diramazioni che ne portano i fermenti, fino ai più nuovi narratori di oggi.

Il libro si compone esattamente di 14 lettere di Marie Anne Comnène, 10 di Benjamin Crémieux, 4 di Valery Larbaud, e di ben 30 lettere di Svevo ai suoi corrispondenti. La prima è di Larbaud del febbraio 1925; l'ultima, senza data, è la lettera di condoglianze di Benjamin Crémieux per la morte del romanziere, ed è quindi degli ultimi del '28. Al carteggio — dice Montale — possono idealmente unirsi le lettere che Svevo gli scrisse fra il '26 e il '28, lettere che ci auguriamo di veder presto pubblicate, per avere il quadro al completo. Interessa prima di tutto notare come appaia chiaro dalla corrispondenza, come non vi sia stata in Francia nessuna « montatura » del caso Svevo, ma come invece spontanei siano stati i primi entusiasmi di Larbaud e di Crémieux, e come non vi sia stata da parte loro nessuna reazione di origine pratica. Dalle prime lettere si dà modo al lettore di seguire gli sviluppi talvolta lenti e contrastati, ma sempre affettuosi e cordiali della traduzione e della pubblicazione di « Zeno » in francese, della maturazione del saggio di Crémieux su « Le navire d'argent », fino a raccogliere nelle parole degli amici francesi un'eco dell'interesse che il libro riscosse

in Francia, a pubblicazione avvenuta. E se non bastasse a confermare il disinteresse dell'azione di Crémieux e degli altri in favore di Svevo, si vedrà qui ancora il coraggioso andar contro corrente del critico francese, in Francia, e specialmente in Italia, con le conseguenti ambigue reazioni di Prezzolini, e la iniziale « fin de non recevoir » del « Corriere della Sera », nella persona di Giulio Caprin.

Ma c'è dell'altro in questo carteggio, che porterà a una migliore intelligenza del romanziere triestino e darà lume a una lettura ben disposta della sua opera. « Chi lo leggerà domani » — suggerisce appunto Montale — « troverà in questo manipolo di lettere la chiave dell'enigma, il volto affabile (e talora ingenuo) di un uomo geniale che fu sempre *up to date* senza volerlo e senza saperlo. Quando si legge Svevo si resta soprattutto stupefatti dalla sua "tempestività". Nel suo *curriculum* letterario, nella vita stessa, un uomo giunto a tempo, né prima né dopo ». A questo proposito si veda la sua prima lettera in francese a Valéry Larbaud, dove egli si dichiara sconvolto dall'improvviso interesse per la sua opera, e dice di avere addirittura riletto con animo rinnovato i suoi primi libri, trovandovi pregi che non credeva; e ancora si veda l'altra lettera veramente rivelatrice a Crémieux, senza data, ma presumibilmente degli ultimi del '25, corredata di un'umanissima biografia che Svevo forniva per l'edizione francese, dove egli si riversa interamente, davvero senza alcun camuffamento da « letterato », fino alla conclusione degna di un apologo: « Ecco tutto » — dice — « Una vita che non pare bella ma fu adornata da tanti fortunati affetti che accetterei di riviverla ». In un'altra, senza data a Crémieux, fra il '26 e il '27, si vedano sviluppati con chiarezza i temi della sua opera: il dramma latente e continuo, la crisi, se vogliamo, che prende forma in una opera come quella di Svevo, essenzialmente autobiografica nella sostanza, ma condotta per autentica invenzione stilistica, lontano dal limite della confidenza o del diario, a istaurare un rapporto drammatico fra vita pratica e romanzo, a incidere insomma su di una realtà ricreata integralmente, con un linguaggio composito e di fondo assai personale, ma risolto tutto nella propria funzione espressiva e rappresentativa.

Leggiamo: « Io non sono un letterato. Più di trent'anni addietro tentai di divenirlo e non mi riuscì. Allora pubblicai un

romanzo che ebbe anche mezza colonna di critica del "Corriere della Sera" nella quale venivo detto non il primo venuto, ma nello stesso tempo mi si rimproveravano tali difetti di forma che i lettori assolutamente rifiutarono di abboccare. Intanto io avevo bisogno di denari per la famigliuola che circa allora fondai e mi dedicai ad un'industria che me li diede. Per qualche anno ancora la letteratura tuttavia mi perseguì, ma poiché avevo le orecchie intronate dai rumori delle mie macchine e dei miei clienti, finì col lasciarmi in pace. Venne la guerra. La mia industria si quietò ed io qui a Trieste fui condannato ad una vita ritiratissima, quasi celata. Nel lungo riposo fui di nuovo ripreso dagli antichi fantasmi ma non li notai. Credevo non potessero avere più importanza. Però, dovendo scrivere feci un progetto di pace mondiale che poi distrussi. Dopo l'armistizio ritornai naturalmente alla mia industria ma ci volle del tempo perché riavessi i polmoni tanto forti da assordarmi e finché essa non si riebbe io scrissi ». Ma in questa stessa lettera si leggano osservazioni capitali del romanziere sul proprio linguaggio, sulle contrarietà incontrate nella vita che lo portava continuamente lontano dalla sua opera, allontanandolo anche dalle fonti dialettali triestine, che in mancanza di un più stretto rapporto con la lingua, potevano ugualmente costituire una riserva viva. Basterà in questo notare la bontà di un indirizzo spontaneo di lavoro scelto da Svevo con piena ragione, e sofferto da lui con altrettanta ragione quando la vita da esso lo allontanava. « Dalla mia prima giovinezza fui sbalestrato nei più vari paesi. Firenze — ad onta del lungo desiderio — non vidi che a cinquant'anni e Roma a sessanta mentre il mio destino mi portò in tutto il resto dell'Europa, perfino in Irlanda. Ed è così che la lingua italiana per me restò definitivamente quella che si muove nella mia testa. Devo confessare ad onore della mia Patria che gli altri triestini scrivono meglio di me. E' certo che chi rimase sempre qui dalla prima giovinezza e non dovette battersi con altri linguaggi rimase meglio italiano. Trascinano con sé il loro dialetto, ma è un dialetto italiano. Io mi credevo giudicato e condannato. E' poi certo che se l'Italia non fosse venuta a me io non avrei neppur pensato di poter scrivere ».

Ma oltre a tali precisazioni linguistiche di indubbio interesse e conferma per i lettori, trovano modo di liberarsi in questo prezioso carteggio anche i motivi più auten-

tici e determinanti della natura di Svevo: la sua « senile » malinconia, e l'ironia, il sorriso della sua maturità. E malinconia ed ironia si mostrano qui in quella dimensione discreta e pacata che dietro alla grande affabilità e signorile vivezza dell'uomo Svevo, è dimensione più segreta del romanziere. Anche nelle pagine più affettuose agli amici e più grate per la riscoperta della sua opera, tornano i segni dell'antica inquietudine: « ... Mi gettano sulla testa Fanfani e Rigutini » — ancora, sempre, la lotta con la lingua italiana —; e un velo di tristezza per chi non ha inteso ancora la sua opera: « Quell'indimenticabile suo salotto funestato solo dalla fotografia di Pirandello (cui mandai il mio romanzo e scrissi quattro mesi fa senza che si degnasse di rispondermi e perciò non lo posso soffrire perché non basta scrivere dei capolavori, ma bisogna saper intendere la "Coscienza") ». Ma accanto si veda la serenità con cui Svevo andò incontro alla fama a ben sessantaquattro anni, la fiducia con cui si affidò a quel mondo letterario che scopriva alla fine, dove la sua esperienza tanto diversa e lontana di uomo di affari lo forniva di strumenti, ugualmente vigili a farsi amare ed a capire. Si vedranno a questo proposito i suoi felici ed intuitivi giudizi di lettore su Barilli o su Pea, e soprattutto il sorriso amabile con cui potrà fare perfino dell'ironia sulla sua scoperta con la moglie di Crémieux, il migliore dei suoi scopritori francesi: « Ecco ch'io ora ho passato questa orribile estate fra Opcina e Trieste sempre lusingandomi che un pezzettino di Parigi (piccolo ma importante) venisse a consolarmi. Come passano gli anni la mia riconoscenza per il signor Crémieux (e per Lei che m'incorava — sola — prima che quel pigrone si decidesse a scrivere) va aumentando. Risi di cuore che ieri sul "Corriere della Sera" Borgese rimproverava al Crémieux di non essersi occupato nel suo "Panorama" abbastanza di me. A lui non vanno che rimproveri. E gli stanno bene... perché non viene a Trieste. Proprio non s'occupa abbastanza di me ». La lettera è dell'8 agosto 1928, di pochi mesi avanti la morte dello scrittore, e c'è la misura discreta ed allusiva del sorriso di Svevo, la sua ironia mista di affetto; il segno dello stile che ha fruttato più profondamente nella sua « commedia » e nella sua conquista di romanziere.

MARCO FORTI

Omaggio a Ildefonso Nieri

A celebrazione del centenario della nascita di Ildefonso Nieri, caduto, com'è noto, nel maggio dello scorso anno, è uscito di recente uno speciale fascicolo della « Rassegna lucchese », il periodico di cultura che, faticosamente formatosi attorno al Gruppo Serra, ha raggiunto ormai caratteri di interesse e di dignità tipografica che ne fanno uno dei più simpatici contributi alla nostra ricerca critica. Anche per questo fascicolo speciale, sarà sufficiente scorrere l'elenco dei collaboratori in sommario, per rendersi conto della serietà con cui la rivista lucchese ha voluto rendere omaggio al popolare scrittore dei *Cento racconti*. Emilio Cecchi scrive sul « Nieri narratore », osservando fra l'altro, con una definizione in tutto accettabile, che « nell'attenzione e quasi tensione del Nieri è qualcosa dell'atticismismo di un Aciri, trasportato al dialetto ». Giuseppe De Robertis traccia la storia dei *Cento racconti*, concludendo che in questo libro vi è « misura, taglio, durata, anche poesia nei momenti belli », oltre alla « costante, ridente limpidezza del narrare ». Sulla « poetica del Nieri » scrive, con novità d'intuizione e con ampio corredo di diretta ricerca, Giuseppe Lisi, al quale si deve la pubblicazione di alcuni « Caratteri » inediti e tutto un lavoro di esplorazione dell'arte del Nieri, di cui demmo già notevole anticipazione. Felice Del Beccaro tratta della « Validità del Nieri », in alcune pagine equilibrate, completamente libere da ogni traccia di provinciale apologia, chiare e spregiudicate nel giudizio sulla portata del fenomeno « Nieri ». « Folclorista in gran parte mancato » egli scrive « il Nieri diventò, pur senza troppo volerlo, un narratore minore ma schietto, che si inserì nel verismo aneddottico di tanta letteratura regionalistica di fine Ottocento e del principio del nostro secolo »; temperando così un noto giudizio di Eugenio Montale, il quale parlò per lo scrittore lucchese di un « ultrarealismo » che « sembra venuto dopo il surrealismo ». Del « Nieri linguista » scrive, sempre nella « Rassegna lucchese », Tristano Bolelli, prendendo naturalmente le mosse dal celebre Vocabolario compilato per incarico dell'Accademia Lucchese, e acutamente annotando che « il gusto e l'amore per la lingua parlata accompagnò il Nieri per tutta la vita e ne fece anche risaltare i limiti; specie quando lo indusse a trascurare o a sottovalutare il valore delle lingue letterarie ». Carlo Tam-

bellini argomenta sul « Nieri folclorista », in una breve nota, nella quale si sarebbe desiderato una maggiore informazione critica, pur concordando anche in questo caso nel giudizio limitativo e non apoletico, nel ritenere cioè soprattutto il Nieri un « raccoglitore » più che un vero e proprio studioso di tradizioni popolari.

Fra gli altri scritti che completano il ricco e interessante fascicolo della « Rassegna lucchese », particolare interesse assumono le pagine dedicate agli inediti. Tredici pezzi inediti presenta Edoardo Taddeo, e son abbozzi di caratteri o di novelle e una lettera probabilmente indirizzata al prof. Carlo Paladini, ove si affrontano certe questioni del vernacolo lucchese. Francesco Giovannini pubblica invece cinque favole tratte dal « Libellus senariorum ». Si tratta di una operetta latina, che il Nieri lesse nel 1909 alla Reale Accademia Lucchese di Scienze

Lettere ed Arti e che fu successivamente pubblicata negli Atti di quella Accademia e poi, in più riprese, nella vecchia « Rassegna lucchese », in alcune parti accompagnate da traduzione. Modello dei « senari » era naturalmente Fedro; e ci sembra interessante segnalare il prologo, nel quale, si può dire, il noto prologo di Fedro è parafrasato proiettando le difficoltà fatte presenti dal vecchio favolista romano su piano moralistico.

Di questo prologo ci piace, a conclusione della nostra nota, riferire le ultime parole: « A chi volesse dunque ridere di me perché perdo la fatica e il tempo a pestar l'acqua nel mortaio, rispondo così: — Chiunque abbia navigato con la nave dell'età oltre la remota isola dell'undicesimo lustro, a lui ormai, per diritto proveniente dall'età, è concesso di essere brontolone ».

ADRIANO SERONI

LIBRI RICEVUTI

Due volumi editi dai Fratelli Fabbri di Milano.

I Fratelli Fabbri editori, che hanno dato inizio ad una interessante attività letteraria, hanno tenuto a battesimo una nuova collana dedicata alla narrativa italiana. Carlo Cassola ne *Il taglio del bosco*, presenta i suoi racconti, fin qui sparsi in rivista e tra questi, quello che dà, appunto, il titolo al volume e che è forse fin qui la prova più persuasiva, di uno dei pochi e più veri giovani narratori italiani. Di Guglielmo Petroni, invece, ecco *Tre storie d'amore*; « Le lettere da Santa Margherita » che rivelano questo importante scrittore, « Matrimonio precoce » e « Matrimonio mancato ». I volumetti sono pregevoli anche dal punto di vista editoriale. E auguriamoci che la collana dei Fratelli Fabbri prosegua, alimentata di volumi altrettanto interessanti].

Luigi Bartolini: *Signora malata di cuore*, Vallecchi, L. 1200.

[L'editore Vallecchi pubblica un libro gustoso ed interessante: di Luigi Bartolini, *Signora malata di cuore*, dal sottotitolo stuzzicante (giacché esce dalla saporosa penna di Bartolini) « 58 storie di donne ». E' un volume di 400 pagine].

Angela Padellaro: *Un sobborgo del Paradiso*, Mondadori, L. 750.

[Mondadori presenta nella « Medusa degli italiani » il secondo romanzo di una giovane scrittrice italiana: una delle più interessanti rivelazioni di questo dopoguerra. Angela Padellaro è alla sua prova più matura con questo lungo romanzo dal titolo *Un sobborgo del Paradiso*. Quattro anni fa si inserì nel novero dei

narratori italiani di una qualche personalità con *Non mangiarti il cuore*, egualmente edito da Mondadori. Fu molto ammirato dal filosofo francese Gabriel Marcel che definì Angela Padellaro come la Katherine Mansfield italiana. E' certo, infatti, e anche in questo nuovo romanzo lo rivela, che la lezione della Mansfield non è passata invano per la Padellaro. Quei semi sono tuttavia caduti su un terreno ben diversamente preparato, dal punto di vista spirituale e morale. E' una tecnica narrativa, è un amore alla suggestione per particolari aspetti poetici, che derivando forse dall'esempio della Mansfield, consentono alla Padellaro, come in questa sua ultima prova, di proporre e concludere un ampio mondo moralmente ricco, dove si muovono personaggi vivi e che non si dimenticano].

Sirio Giannini: *Prati di fieno*, Mondadori, L. 600.

[Nella « Medusa degli italiani », viene presentato anche un nuovo scrittore: Sirio Giannini che raccoglie alcuni suoi racconti nel volume *Prati di fieno*. E' di Serravezza, in Versilia: ed è un buon biglietto da visita se si pensa che è quella la patria di uno dei maggiori scrittori nostri di questi anni: Enrico Pea].

Giuseppe Tallarico: *La frutta e la salute*, Edizioni Radio Italiana, L. 300.

[Le Edizioni della Radio, proseguendo nella loro pregevole attività, sono giunte al trentatreesimo volume dei « quaderni », con *La frutta e la salute*. Giuseppe Tallarico esamina le proprietà salutifere delle ciliegie, albicocche, pesche, prugne, pere, mele, fichi, uva, arancie, ecc. Un libro piacevole e anche utile].

Giosuè Carducci: *Epistolario*, Zanichelli.

[Presso l'editore Zanichelli, nella edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci, è uscito il XVI volume dell'epistolario del poeta, che va dagli anni 1886 al 1888. Tutti oramai sanno di che importanza e di che interesse sia la lettura delle lettere che il Carducci copiosamente scrisse durante tutta la sua vita; aspetti illuminanti per tutta la sua opera, ed anche tratti inconfondibili e come raramente altrove espressi della sua personalità, del suo grande estro].

Vittorio Betteloni: *Opera completa* (IV volume), Mondadori, L. 1000.

[Presso Mondadori, esce il quarto volume delle opere complete di Vittorio Betteloni, curate da Mario Bonfantini: il libro comprende il romanzo *Prima lotta*, *Racconti e scene*, e le lettere. E' un ampio volume in bella edizione che ripropone una figura minore ma assai interessante, della fine dell'800 letterario].

Antonio Baldini: *Il libro dei buoni incontri di guerra e di pace*, Sansoni, L. 3000.

[Sansoni nella sua bella collana degli Scrittori italiani moderni, dove in una illustre galleria sono stati fin qui esemplarmente presentati Cecchi, Pea, Simoni e Ojetti, dedica un bel volume ad Antonio Baldini, scrittore come pochi piacevole e purissimo. Sono raccolti *Nostro Purgatorio*, *Buoni incontri d'Italia*,

Italia di Buonincontro, sotto il titolo espressivo di *Il libro dei buoni incontri di guerra e di pace*. E' un volume di ottocento e più pagine].

Francesco Flora: *Orfismo della parola*, Cappelli, L. 1500.

[L'editore Cappelli nella sua collana « Saggi e monografie di letteratura italiana », ha ospitato una nutrita raccolta di saggi di Francesco Flora di notevole rilievo, giacché si concentrano su di un terreno che anche altre volte si è dimostrato particolarmente congeniale al Flora: *Orfismo della parola*. Il primo saggio è dedicato all'*Ufficio delle lettere e il metodo critico* (deve essere questo l'argomento della prolusione che il Flora tenne dalla sua cattedra di letteratura italiana in Bologna); gli ultimi, appunto all'*Orfismo della parola*. Nel centro, saggi più brevi, articoli, discussioni su una ampia gamma di temi interessanti].

Enrico Emanuelli: *Un viaggio sopra la terra*, Mondadori, L. 1500.

[Enrico Emanuelli, si sa, oltre che narratore di notevole rilievo, e giornalista dei migliori oggi in Italia, è viaggiatore d'eccezione: importante è stato il resoconto del suo recente viaggio in Russia: ora presso Mondadori, nella collana « Il libro del giorno » e col titolo *Un viaggio sopra la terra*, presenta la relazione di altri suoi viaggi appassionati: negli Stati Uniti, nel Messico, nel Brasile, nell'Uruguay, nella Argentina, nel Cile, nel Perù, in Spagna, nel Marocco, in Egitto e in Finlandia].

LETTERATURA FRANCESE

Come succede per la poesia italiana, spesso vien fatto di chiedersi: esiste una nuova poesia, una poesia che abbia lasciato da parte i vecchi schemi e i grandi modelli del passato prossimo e sia in grado di imboccare strade nuove, soprattutto strade suscettibili di sviluppi validi? I giovani e i giovanissimi nel sentire questi propositi si ribellano e giustamente protestano contro tanta mancanza di fiducia e noi siamo pronti a riconoscere la bontà del loro risentimento ma dobbiamo però far notare che la nostra sfiducia e il nostro disorientamento sono determinati dalla mancanza di testi veri e propri: inutile aggiungere che si giudica male col solo aiuto delle intenzioni e delle suggestioni rivoluzionarie. Ma intanto esistono queste intenzioni di rovesciamento generale? Il secondo dopoguerra per l'appunto si distingue dal primo per l'assenza di questo spirito agitato, di questa passione rivoluzionaria che ha illuminato e acceso gli anni fra il venti e il trenta. Non alludo tanto

agli « ismi », alle nuove scuole dal momento che sarebbe facile stabilire subito un elenco anche per questi ultimi dieci anni (ma generalmente si trattava di « ismi » e di scuole sterili): alludo invece a un senso generale di stanchezza, all'impressione che si ricava di un'incertezza generale su quelli che dovrebbero essere i presupposti per ogni vitale soluzione di poesia. La poesia — come si ricorderà — conobbe al tempo eroico della resistenza una parte di primo piano, l'abbiamo vista uscire dalle stanze segrete, dai laboratori e dalle operazioni complicate e prendere il posto di comando, beninteso di un comando pratico: in qualche modo ci capitò di assistere a un miracolo e — quello che più sorprende — per merito di quei poeti che più avevano evitato il contatto col pubblico, qualsiasi occasione di confronto diretto: basti pensare all'esempio offerto da Eluard, col suo ritorno alla « verità pratica » sembrò che tutta un'epoca della poesia francese si fosse chiusa per sempre, un'epoca

gloriosa che era cominciata con Baudelaire. Ora conviene rispondere a una prima domanda: la scelta di Eluard ha davvero avuto questa importanza risolutiva? La scelta, altamente lodevole per la passione del poeta, ha avuto sul piano critico un valore indicativo o soltanto un valore episodico? A giudicare dai risultati, risultati di lettura e risultati di poesia nuova, bisognerebbe essere molto prudenti e alla fine avanzare una risposta negativa: la scelta di Eluard ha conato solo per lui e a essere esatti in fondo neppure per lui, dato che negli ultimi tempi della sua attività abbiamo visto coesistere due modi diversi di fare poesia, il modo della poesia parlata e il modo della poesia suggerita. Si aggiunga inoltre che nessuna vera scuola è cresciuta da questo innesto della poesia bianca sulla poesia rossa di sangue: c'è stata una moda ben circoscritta in quegli anni e allora vien fatto di dire che la poesia della resistenza è stata — nei migliori casi di intera sincerità — un abito, quasi una divisa militare da indossare nei momenti del pericolo ma da abbandonare appena ristabilita la pace. Ora se si fosse trattato di qualcosa di veramente vivo, di nuovo l'avremmo ritrovato negli anni che sono seguiti alla fine della guerra, invece tutti hanno conservato la memoria di un fuoco, di un fervore confuso dove era difficile, se non impossibile, riconoscere soluzioni attive. Così si riprese la vita di prima, ricomparvero i vecchi poeti di quel passato che troppo facilmente avevamo creduto sepolto e con il loro lavoro il numero dei vecchi problemi da risolvere mentre nelle file dei giovani si distinguevano appena timide voci, timidi propositi, fragili aspirazioni. Il panorama della nuova poesia francese non ha, dunque, mutato né confini né luci e finora tutti i tentativi diretti e indiretti per spostarne i termini sono falliti. Quando si parla di tentativi indiretti pensiamo al lavoro dei critici, di quelli che sono i naturali sostenitori del lavoro creativo: ora i saggi, le antologie che abbiamo visto dedicati alla nuova poesia, ben lontani dall'offerirci qualche consolazione, ci sono apparsi estremamente ipotetici e alla fine inaccettabili. Ricordo qui di sfuggita il *Panorama critique des nouveaux poètes français* di Jean Rousselot e l'*Anthologie de la poésie française depuis le Surréalisme* di Marcel Béalu: soprattutto il primo per quello che offriva di veramente suggestivo doveva puntare su nomi che avevano operato nel periodo fra le due guerre, vale a dire Artaud, Char, Michaux, Ponge, Prévert. A

questi due tentativi oggi possiamo aggiungere un numero della rara rivista *Les Lettres, Poésie vivante* che offre un campionario di una trentina di poeti, presentati e raccolti da Louis Guillaume e André Silvaire. La presentazione del Silvaire sottolinea la vitalità di questa poesia che da anni avrebbe preso un posto di altissima responsabilità e si ribella contro l'indifferenza e la stanchezza del pubblico. In altre parole i due compilatori vorrebbero dimostrarci che c'è ancora oggi una sorgente viva di poesia, un filone nuovo che resta nonostante tutto fedele alle regole della tradizione: d'altra parte tengono ad avvertirci che non si tratta di una vera e propria antologia ma soltanto di un'offerta di testi: spetta al lettore, a chi apra il numero di questa rivista (che, sia detto tra parentesi, ripeterà spesso tale impresa) scoprire da solo i termini del nuovo discorso, gli appigli per una conoscenza più profonda. Sembra poco, sembra nulla ma non si poteva chiedere di più dal momento che è estremamente difficile investire la parte suscettibile di sviluppi: i due compilatori, negandoci la loro grazia di suggeritori, ci hanno messo di fronte a uno dei problemi più difficili, vale a dire riconoscere un nuovo sangue, una nuova voce, una nuova retorica. Per quanta fiducia uno possa avere nelle proprie forze e nell'intelligenza dei lettori, appare estremamente improbabile una soluzione positiva da incontri di questo genere. Ma proviamo invece a misurare altre offerte, secondo il giuoco o meglio nel quadro del mercato librario.

Non serve farci troppe illusioni su quello che è il reale mercato dei libri di poesia. E' vero che a giudicare dalla quantità dei libri di versi che si pubblicano ogni anno si direbbe che esista un pubblico attento e attrezzato, ma se ci basiamo sulle confidenze degli editori e degli esperti un libro fortunato non supera i cinquecento lettori. Naturalmente questa è la media e quindi non si tiene conto dei poeti affermati o di quei poeti che per particolari ragioni del momento hanno ottenuto singolari successi. Ricordo, per esempio, che Eluard al momento della sua maggior fortuna, vale a dire subito dopo il '45, poteva contare su quindicimila lettori, ma bisogna aggiungere che in quel numero non c'erano soltanto i lettori francesi ma i lettori di tutto il mondo e — senza nessun sospetto di irriverenza — moltissimi fedeli dell'ultima ora che cercavano qualcosa oltre la voce e il simbolo dello stesso Eluard. Cifra rispettabile ma i nostri maggiori poeti

conoscono tirature altrettanto imponenti, pur avendo a disposizione un pubblico limitato, un pubblico esclusivamente familiare. Quali saranno le tirature di Char, di Michaux o di Ponge? In fondo è inutile volersi affidare a cifre e a numeri, a volte è più che sufficiente misurare le reazioni del lettore comune, verificare fino a che punto quelle voci e quei messaggi sono penetrati nella coscienza quotidiana del pubblico francese: è chiaro che quando si parla di « successo » bisogna intendere successo di appassionati, commento di fedeli, insomma la solita condizione del giuoco esclusivo. Non abbiamo nominato fino a questo momento Prévert ma tutti sanno che ci si trova di fronte a un fenomeno e che lo straordinario successo, vecchio ormai di dieci anni, esula in un certo senso dall'ambito della poesia pura e si riallaccia a caratteri di natura diversa, a ragioni di costume e di moda (sia pure nel senso più alto del termine). E gli altri, i minori, quelli che non si sono ancora fatti un nome e sono quindi ben lontani dal poter pretendere di rivolgersi a un vero e proprio pubblico? Anche qui non ci vuol molto ad immaginare che l'unico pubblico possibile è costituito dai fedeli della poesia, dai « malati », dalla parte migliore della gioventù che riesce nello straordinario equilibrio intellettuale di fare coincidere quello che c'è di veramente nuovo nelle ultime voci e l'immagine più probabile del futuro. Ho accennato alla segreta e preziosa collaborazione del clima poetico di una stagione o di un tempo, qui al di fuori delle mode e delle ripetizioni si verifica sempre una trasformazione, una naturale maturazione per cui mentre da una parte si assiste alla definizione di un periodo, si può notare l'apparizione di un'altra famiglia, l'intervento d'un'altra ragione. Se facciamo degli esempi, ecco che noi diciamo: la poesia vive a fatica, la grande poesia di Eluard o di Char ha dato i suoi frutti e non consente trapianti e innesti vitali, siamo di fronte a una crisi grave della poesia e nello stesso tempo, un po' più in là, matura un'altra voce, si costituisce un'altra famiglia. Se oggi non seguissimo il lavoro di un Audiberti, di un Grosjean o di un Lubin finiremmo per tradire il nostro dovere di cronisti, ma soprattutto finiremmo per lasciare passare sotto silenzio i tentativi di rinnovamento, la ricerca di continuazione del lavoro, le proposte per quelli che saranno i messaggi di domani. Il pericolo per il critico di cose contemporanee è di legare al passato prossimo il lavoro

nuovo, quello che si fa oggi e quello che sta per essere fatto: in parole povere sarebbe un errore grossolano voler interpretare e pesare questi poeti con il capitale lasciatoci dai Valéry, dagli Eluard. Nel caso poi di Audiberti, di cui in questi giorni abbiamo letto con profitto *Rempart* (ed. Gallimard) vorrebbe dire legarsi per sempre a uno scacco assoluto. Audiberti con la sua particolare retorica, col suo amore feroce della parola ci porta a una pronuncia della vita completamente diversa e nella facile definizione degli ultimi simboli ci avvia a una lettura fatta per vocazione diretta (ancora col gusto aperto del sangue) che inutilmente sapremmo collegare alle trasformazioni chimiche dei poeti della prima metà del Novecento. Altrettanto va detto per Jean Grosjean, di cui il lettore può cercare con frutto il recentissimo *Fils de l'homme*: la validità del suo discorso consiste nel rifiuto naturale di ogni limite, di quei limiti che fino a ieri costituivano la prova e la difesa dei poeti. La stessa apparente trascuratezza sta ad indicare che la vera poesia del giuoco è altrove, al di là della pulizia formale e della logica delle ripetizioni e delle invocazioni: l'immagine del discorso è afferrata quasi con violenza a costo di sacrificare altre dimore, altri abbandoni e soprattutto altre conquiste. Quindi, in questa stagione di vacanza (dove è possibile giocare parecchie sorprese) non tutto è morto e, quel che più conta ed è consentito derivare dalle testimonianze più attendibili, si cerca di ristabilire sul piano del discorso poetico un nuovo registro di immediata restituzione. Audiberti ha cinquantacinque anni, Grosjean quarantadue: due poeti che hanno raggiunto la maturità e anche questo ha il suo significato. Mi piace segnare qui, accanto ai nomi di due poeti che dividono le sorti della lotta in prima linea, il nome di un poeta che ha operato in segreto ma legato a una misura di rigore: Marcel Abraham che recentemente nelle edizioni dei *Cahiers du Sud* ha raccolto il lavoro di trentatré anni, *Routes*. Già a suo tempo Fargue aveva notato nelle poesie di Abraham « toutes sortes de charmantes merveilles »; per conto nostro possiamo aggiungere che tutto l'esercizio poetico di Marcel Abraham si è consumato nel rispetto amoroso e nell'esempio di Mallarmé e di Valéry. E questa è l'altra immagine della poesia, della poesia che resiste sulle posizioni conquistate e cerca di approfondirne le ragioni e le verità.

CARLO BO

LETTERATURA AMERICANA

Sempre più di frequente c'è chi osserva che la narrativa americana sembra stanca: quasi lo sforzo del primo dopoguerra l'avesse esaurita. Si fanno i nomi di Anderson, di Fitzgerald, di Hemingway, di Faulkner, e sembra ad alcuni che in America abbiano detto tutto, abbiano fatto tutto, senza lasciare posto ad altri. I giovani — da Bowles a Styron, da Bellow alla Keogh, dalla McCarthy a Phillips — vengono sempre giudicati in rapporto ad altri: somiglia al tale, non somiglia al talaltro.

Molto meno spesso invece si osserva che la molla che nel primo dopoguerra ha fatto scattare in primo piano la narrativa americana col suo sogno di freschezza e di sincerità antiletteraria, ha animato una schiera di critici insieme a quella degli scrittori. Randolph Bourne è a malapena un nome, per noi, e da poco si conosce Van Wyck Brooks; eppure è stato Brooks a scendere in campo, nel 1915, come alfiere del radicalismo letterario che esigevo uno stretto legame tra letteratura e vita, intesa questa come esperienza vitale, in contrasto coi critici conservatori che intendevano per vita i valori morali stabiliti dalla tradizione. E se Brooks fu l'alfiere del movimento, l'eroe di esso fu il piccolo, deforme Bourne, coetaneo di Brooks ma precocemente morto a trentadue anni, prima di aver dato una base filosofica o un programma costruttivo alle aspirazioni che lo animavano.

Sono in pochi a conoscere Bourne e così sono in pochi a conoscere l'origine della critica americana moderna: come dire, lo Anderson dei critici, il punto di partenza da cui si staccò da un lato la corrente più rigorosamente sociale di Frank, Eastman e Reed e dall'altra la corrente della critica psicologica di Brooks e Lewisohn e Josephson. Esempio prezioso nella storia letteraria del mondo, letteratura e critica andavano al passo; e mentre Dreiser e Mencken affrontavano all'unisono la via del naturalismo, si consolidava la caratteristica dell'alleanza americana tra critica e letteratura nella lotta contro la tradizione « genteel » del sentimentalismo e delle buone maniere.

E' un'alleanza che durò per tutti i « twenties »; e caratterizzò perfino la scissione avvenuta nella critica stessa, quando si delineò la corrente estetizzante nata da Santayana, Huneker e il crociano Spingarn

(e continuata poi da Eliot e Pound). Fu in pieno accordo che le due correnti si batterono contro il movimento reazionario neo-umanista guidato da Brownell e poi da More e Babbitt; e avvenne così che la battaglia si svolse più aspra in sede critica che in sede letteraria. I giovani che intorno al 1930 parlavano delle « due scuole letterarie » in antagonismo, in realtà parlavano di due scuole di critica: la conservatrice di Babbitt e More e la ribelle dei « Nuovi critici ». Uscirono antologie polemiche con titoli come: *L'Umanesimo e l'America* e *La critica dell'Umanesimo*; e alla battaglia tornarono a unirsi gli scrittori quando i critici liberali, incapaci ormai di continuare il realismo sperimentale e l'entusiastico socialismo democratico di Brooks e Mencken, si crearono un'ortodossia — loro, nati per distruggere l'ortodossia umanistica — e, spinti dalla crisi del 1929, si riallacciarono soprattutto alla corrente della critica sociale di Eastman per individuare le responsabilità della letteratura nell'azione politica.

Ma non poteva essere che un'ortodossia d'accatto, per i discendenti di Whitman e di Emerson. Mentre Hicks e Gold insistevano nell'atteggiamento marxista — o, ormai, staliniano — Wilson, Farrell, Burke e la « Partisan Review » tornavano a invocare per lo scrittore una totale libertà ideologica. L'alleanza stretta tra Hitler e Stalin nell'estate nel 1939 segnò la fine dell'equivoco: i discendenti di Emerson si aggrapparono al sogno del liberalismo americano, e furono in pochi a restare fedeli al principio comunista.

Questo segnò la ripresa della critica estetizzante che, più o meno rifacendosi a Poe e James, Eliot aveva difeso con Pound dal 1915 e ora raccolse anime sbandate e il gruppo dei critici del Sud (Ransom, Tate, Warren, Jarrell), rafforzando la voga del disprezzo per le forme autoctone del pensiero e dell'arte americana e dell'ammirazione per le forme d'arte europea: la critica francese di St. Beuve, la narrativa inglese, l'arte italiana e così via.

Ma è il caso di dire che, scacciata dalla porta, l'America rientrò in casa sua dalla finestra. A misura che la critica ufficiale si andava europeizzando, sorse in America una critica per così dire secondaria: la critica del costume, nata insieme dal gusto per

la sociologia caro al decennio del 1930 e dalla tradizione iconoclasta che aveva fatto sgorgare la vena più autentica della narrativa americana.

Se questa tradizione si era sviluppata come rivolta di costume nel primo dopoguerra, ed era diventata rivolta sociale — o più che altro protesta — nel decennio della « grande depressione » che seguì la crisi del 1929, la sociologia si sviluppò soprattutto in questo secondo decennio. Mentre gli scrittori si gettavano con rancore comune a denunciare la realtà del disfacimento generale quasi a frugarvi le cause della catastrofe e creavano la narrativa di protesta che avrebbe avuto come esponenti Caldwell e Steinbeck, Dahlberg e Richard Wright e, con senso ben diverso, James T. Farrell, dalla sociologia veniva offerta al pubblico una serie di esperti che mettevano al servizio degli uomini sconcertati i frutti delle loro ricerche. Uscirono studi sugli sprechi industriali e sulla vita degli operai, sui problemi di classe e di casta e sul problema razziale visto alla luce dell'antropologia, studi di agraria e di urbanistica.

Pareva che l'America avesse perso la voglia di scherzare: tutti facevano molto sul serio, quelli che protestavano e quelli che studiavano le cause della protesta, quelli che sprofondavano nella rovina e quelli che lottavano per ritornare a galla. Ma quando il New Deal, o forse soltanto lo scorrere del tempo, incominciò a dare i suoi frutti e l'America tirò il fiato per accorgersi che la

sua narrativa e la sua critica si andavano smorzando nella europeizzazione diventata di moda, parve che si piegasse su se stessa e col rigore ereditato dagli studi sociologici e la spregiudicatezza ereditata dagli scrittori iconoclasti si volgesse a studiare la propria storia.

Fu allora che incominciarono a uscire libri come *Black Metropolis* o *Chicago Confidentially* o *Inside Black America*, dove la storia di Chicago e di New York, favole stupende, erano narrate con rigore di scienziato e fantasia di poeta; e storie di gangsters moderni come Al Capone o antichi come Jessie James; e le storie dei magnati di Matthew Josephson, e la storia del primo dopoguerra di Frederick Lewis Allen. Non è facile chiudere questo elenco; e non si sa quale di questi libri lodare di più per la freschezza, il brio, il rigore morale con cui sono scritti. Non c'è dubbio che questa è la nuova pagina scritta dall'America nella storia della cultura; non c'è dubbio che questa è la scoperta che incalzerà le altre scoperte, di una narrativa libera dalle pastoie della letteratura e di una critica scevra di estetismi.

Ancora una volta l'America è sgusciata via dalle mani della vecchia Europa per darle una lezione di freschezza. Ai critici e ai letterati americani della nuova generazione, precocemente invecchiati nelle biblioteche europee, ha indicato la vera, infallibile via da seguire: l'amore per la vita, la curiosità per la propria storia.

FERNANDA PIVANO

LE ARTI FIGURATIVE

Mentre scrivo, è ancora in corso la grande mostra di pittura olandese del Seicento, passata da Roma a Milano: una occasione eccezionale, per il pubblico italiano, di conoscere una civiltà artistica che è fra le preminenti nella storia delle arti figurative, e che in Italia non è possibile avvicinare che per nuclei di opere sparsi e non troppo ricchi. E non è facile penetrare anche mediocrementemente questa civiltà così sfumata e complessa nella sua apparente monotonia di timbro; ma che, d'altra parte, per chi resti estraneo a certe più intime ragioni della pit-

tura, potrà forse sembrare estremamente variata e piacevole. Vi trovan voce gli atteggiamenti più liberi e diversi: la cronaca della nazione nei ritratti corali delle « gilde » e dei corpi di guardia, la vita intima dei cittadini e dei villani nelle scene di genere borghesi e rustiche, l'uomo individuo nei ritratti, la tranquillità o il dramma della natura nelle tempeste e nelle bonacce, nelle notti di luna e nel giorno luminoso, la vita silenziosa delle cose nella natura morta; lo spirito religioso, infine, negli interni delle chiese solitarie o nella biblica terribilità di

certi soggetti rembrandtiani. Ce n'è per tutti i gusti, ce n'è — sembra — tanto da non annoiare nessuno. Ma c'è soprattutto, per buona o grande parte del pubblico, una cosa di cui pochi soltanto si stancano: un talento esecutivo, un « saper fare », una indefettibile bravura in cui troppi credono ancora sia riposto il segreto dell'arte; una bravura comune ai grandi e ai piccoli maestri olandesi, e che difficilmente andrà esente dal generare pericolose confusioni. Pensiamo che per i visitatori anche mediocrementemente colti debba essere estremamente arduo sceverare i veri poeti dell'Olanda seicentesca dai raffinati artigiani e dai « virtuosi » del pennello che vi hanno, numericamente, il sopravvento. E' certo che, in confronto all'edizione romana, che aveva pur qualche vantaggio nella varietà e luminosità della presentazione, questa di Milano porge qualche aiuto alla distinzione con la sua maggiore organicità critica, e con un più sottile isolamento di quei valori supremi che si raccolgono nell'opera di Rembrandt, di Frans Hals, di Vermeer. Ma, tutti tre pittori esclusivamente o prevalentemente di figura, lasciano aperto alle più improvvise valutazioni il campo del paesaggio, della veduta, della natura morta; « generi » così tipici per l'Olanda, e pressoché inseparabili dalla concezione della pittura che si coltivò nei sessant'anni gloriosi che vanno dal primo apparire di Hals alla morte di Vermeer; la quale segna quasi simbolicamente il sostanziale disanimarsi della scuola. Ora, proprio a proposito d'una recente e inflazionatissima mostra di pittura olandese tenutasi in Inghilterra, dalla penna intelligente e discreta di Vitale Bloch sono uscite queste parole: « Noi siamo... piuttosto diffidenti e insofferenti delle esposizioni che si propongono di mostrare soltanto dei « capolavori », con la loro illusione di poter determinare d'ufficio ciò che *deve* essere considerato tale!... Vogliamo che il « guardare » le opere resti cosa attiva, e che non si estingua la capacità di reazione per affidarsi al sentimento di bellezza del primo direttore di museo, fosse pure il più intelligente di questo mondo ». Perfetto; ma come lo stesso critico avverte più oltre che « ... una mostra... non può giustificarsi senza una scelta », così ci pare che — fatta subito la debita parte alle difficoltà contingenti di prestito certamente incontrate dagli ordinatori — la scelta non abbia troppo aiutato, questa volta, la capacità di reazione del pubblico italiano in una occasione così difficile. Perché il

significato del grande Seicento olandese sopravviva — come è giusto — agli assalti del gusto moderno; perché i suoi valori trascorrono serenamente sull'onda mutevole del tempo senza insidiare il gusto dei più con pericolose blandizie, credo sarebbe sempre auspicabile un impiego moderato dei « piccoli maestri »; settantacinque artisti mi paion troppi per riassumere, in questa occasione e nel modo migliore, quei sessant'anni folti di squisiti artigiani, ma non altrettanto di veri poeti. I quali sono i primi a soffrire per una presentazione un po' sparsa e non abbastanza graduata nelle proporzioni; se fossero mancati, per ipotesi, un Miereveld o un Barent Avercamp, nessuno ci avrebbe scapitato. Si fosse pur tenuto presente il livello mediocre o minimo della scuola, per tener desta, appunto, la capacità di reazione del pubblico. Ma non ci si aspetti, ora, che la verità si faccia strada da sola, presso una massa di visitatori che non conosce gli olandesi. Un certo disorientamento, una certa incapacità di scelta, la si è riscontrata, del resto, anche nei resoconti critici comparsi sui giornali e sui settimanali; e altrettanto credo accadrebbe anche a molta critica accademica, se dovesse impegnarsi nell'occasione. Ma come potrebbe essere diversamente in una nazione dove l'unico artista olandese veramente popolare è tuttora Rembrandt? Quale italiano conosce Hercules Seghers o Jan Van Goyen, per esempio? E ho nominato due grandi poeti, i padri del paesaggio olandese. Ma è probabile che il pubblico ignaro sia piuttosto attratto dalle notti di luna di Aert Van Der Neer; o dagli effetti più esteriormente romantici di Jacob Ruysdael; o dalla piacevolezza di Hobbema. Altra insidia a una retta valutazione mi pare anche la divisione, che in Olanda assume un colore tipico e professionale, della attività degli artisti in vari generi o specialità. Quella grande civiltà pittorica rischia di frantumarsi entro piccoli compartimenti stagni: cronaca minuta entro la vasta cronaca complessiva, ove non se ne sappia estrarre una storia. Eppure questa storia esiste, e al visitatore ne sarebbe stato abbastanza chiaro un primo grande momento se si fossero potuti accostare, almeno sperimentalmente, l'« Autoritratto giovanile » di Rembrandt e il « Ritratto di Sara Wolphaerst » di Hals; la « Natura morta » di Willem Heda datata 1637 e il « Fiume San Francisco » di Frans Post, ch'è dell'anno successivo; « Le due quercie » di Van Goyen, del 1641 e « Il

ponte di pietra» di Rembrandt (e magari, come delicato esemplare d'un maestro minore, il bel «Ritratto» di Verspronck, pure del 1641). Per un siffatto gruppo di opere la distinzione di genere (ritratto, paesaggio, natura morta) non scompone la relativa unità di ricerche e di sentimenti incarnata in alcune grandi o elevate personalità: lo stesso Rembrandt ne è, in questi anni, soltanto una punta eccezionale; e nemmeno di troppo. Non è che prima di allora non esistessero grandi pittori olandesi: Seghers aveva già dato i suoi paesaggi immaginati, colmi di austera desolazione; Hals aveva già espresso la sua umanità in una serie di ritratti presentati con geniale, infallibile spavalderia; e Rembrandt aveva già affermato, più pacatamente che nella tragica vecchiaia, la sua natura di maestro di segreti (qui presente, questo suo primo momento, soprattutto con l'indimenticabile «Vecchio dormiente» di Torino, dove naturalezza e mistero si danno la mano, in una delle immagini più profonde che il sonno, il silenzio, la notte abbiano mai ispirato all'uomo). Ma questi giganti vivono, piuttosto che come membri d'una comune civiltà, come eroi singolari d'una azione dove la poesia di Rembrandt e di Seghers e la splendida prosa di Hals si sposano come nei drammi di Shakespeare, da poco usciti alla luce nella vicina Inghilterra. Una civiltà pittorica olandese anteriore al 1630 sarà semmai quella descrittiva e minutamente cronistica delle vedute di Hendrik Avercamp e dei fiori di Jacobus de Gheyn. Il rapporto con la natura di questi e di altri pittori del tempo fu di abbastanza banale convivenza, e di curiosità più o meno acuta, più o meno sottile; come se essi dovessero estendere un lucido, ma arido inventario di tutto quanto cadeva sotto la loro attenzione. C'è chi chiamerà anche questi, naturalisti; ma il vero naturalismo olandese nasce soltanto nel decennio 1630-40, e subito si colora di poesia. Allora, tutto il paese d'Olanda s'infonde d'un alito immenso e tranquillo: il pallido riflesso delle nubi grige o dorate si insinua anche negli interni, si dilata in silenzio dietro ai ritrattati, e agli oggetti disposti in un muto colloquio. I riflessi fisici dei vetri e dei metalli si mutano in pacate risposdenze interne. «Isolés dans un néant transparent», come ha scritto lo Sterling, gli oggetti di Heda suppongono la quiete luminosa di esterni come «Il fiume San Francisco» di Post: una visione immobile, colma, monotona come la trasparenza

d'un metallo. Una visione che non è stata distratta dal lussureggiare della natura brasiliana, e che perciò indica con certezza che le immagini naturali di questa prima grande civiltà olandese, apparentemente così oggettive, sono in realtà profondamente imbevute, punto per punto, di interiorità. Per questi pittori, la vita è altrettanto evidente quanto segreta; essi la esprimono con la tranquillità meditativa d'un filosofo che sia in pari tempo un sublime uomo comune; che sappia porgere l'attenzione, oltre l'involucro apparente delle cose, al senso profondo dell'essere, senza nemmeno compiacersene troppo, in un lentissimo «libero esame». E' un modo questo, che attira, per qualche tempo, persino l'inquieta natura di Rembrandt; tanto che il lampo dorato e senza tempo che alita entro i bruni profondi del suo «Ponte di pietra» potrà pensarsi, più che come espressione di una intoccabile solitudine personale, come la punta più romantica di quel lirismo pacato ed intimo che pervade i paesaggi di Van Goyen. Questi, che appare ancora delicatamente descrittivo nel «Paesaggio» di Leida, del 1626, si fa più tardi un vero grande poeta. Della terra d'Olanda non sembra restare, ai suoi occhi, più che una spoglia diafana e bassa sotto il cielo immenso, su cui resiste ancora un lieve, impercettibile crepito di frasche grigioverdi o di quercie dorate. Sarebbe cosa fondamentale che il pubblico intendesse il divario che passa fra lo stile analitico di quei primi «cronisti» della natura e quello intimo e profondo di questi nuovi «poeti» della natura, intenti all'esplorazione talvolta sublime dei «valori» immateriali d'un'atmosfera che avvolge l'uomo e le cose, e permea ogni aspetto di una segreta vibrazione, d'una luce, che non appena si è fatta verità ottica, è già timbro morale e sentimentale: quasi in un precorrimiento immaginativo del panteismo di Spinoza. Alla lotta fra queste due visioni pressoché antitetice che prosegue in forme varie fino all'estinzione di questa civiltà, restano affidati i suoi successi più tipici; e ne nascono anche i rischi maggiori. Ma, anche intuito questo divario, il giudizio resterà orientato in generale, non caso per caso; sarà sempre la discrezione a decidere di volta in volta. In alcuni pittori infatti la poesia è raggiunta proprio attraverso un delicato innesto fra le due visioni; è il caso dei paesaggi più belli di Salomone Ruisdael, diligenza di aspetti che tuttavia respirano, e degli interni o esterni di chiesa

di Pieter Saenredam, che rianima appena dei nuovi « valori » la chiarezza delle sue architetture, tese come una pergamena su cui una penna descriva la solitudine di poche giunture e la silenziosa minuzia di qualche gesto umano. Aggiungete, per la difficoltà del giudizio, che molto spesso mediocri artisti, anche se buoni talenti, trovano una giornata, o rare giornate, in cui dalla usuale « routine » vanno a ritrovare l'arte. Tanto che — si licet — la situazione pittorica olandese sembra un po' richiamare quella di Hollywood, dove tanti registi sono gli uomini d'una sola opera, per restare, prima e poi, niente più che abili artigiani del cinema. Intanto, verso la metà del secolo la pittura olandese si arricchisce di nuovi talenti, e la sua caratterizzazione si fa più complessa. Si assiste, anzitutto, al crescere, variamente sfrenato o compresso, della poesia multiforme, ardente, misteriosa di Rembrandt. Il pubblico potrà, per sua fortuna, ammirarla a Milano anche nelle incisioni tanto spesso sublimi, e in alcuni disegni, la cui incredibile libertà di spazi e di macchia trova riscontro, in pittura, soltanto nell'« Inverno » del 1646: un piccolo paesaggio che è come una miracolosa vacanza della sua austerità; un sereno insostenibile, troppo intenso per durare in quel cuore, un capolavoro di « improvviso », di « *plen air* », da lasciar lontani tutti i Jongkind del mondo. Il contrasto fra la sua opera e la vita e l'arte che lo attorniano cresce con gli anni. La sua voce sembra invocare disperata, oppressa dalla sua stessa grandezza; e soltanto un'eco, rigida come il pensiero della morte, ne preme gli anni estremi di Hals, purtroppo quasi assenti alla mostra. Allora, quando si pensi al dramma incommensurabile di Rembrandt e all'ultima tristezza di Hals, si troverà il giusto luogo per misurare altre personalità che si affacciano all'arte verso o poco oltre il 1650: elevate tuttavia, in cui il tradizionale naturalismo olandese si arricchisce di nuovi e robusti sensi, quasi in accordo, più o meno evidente, con le esperienze di altre nazioni. Non dimentichi il visitatore di ammirare l'unico paesaggio presente di Philips Koninck, in cui l'immaterialità di un Van Goyen prende corpo in una fattura quasi da Dughet olandese. Poeta della natura, mi sembra, superiore ai più noti Cuyt, Van der Neer, Van de Cappelle (di cui occorrerà, tuttavia, non trascurare le buone giornate); grandioso e fumante, e bellissimo nelle lontananze verdazzurre, dipinte con una libertà pressoché monetiana.

Quanto al famoso Jacob Ruisdael, è chiaro che il gusto moderno non ne sa più apprezzare il romanticismo spesso esteriore. Le sue tempeste, le sue selve, le sue cascate patiscono sovente il grave infortunio d'esser realizzate così pulitamente da produrre un effetto un po' « svizzero ». Immaginate, se è possibile, un Byron che esprimesse le sue cupe idee in versi leziosi e delicati. Ma questo aspetto non deve far dimenticare la potenza naturale di certe sue opere, segnatamente giovanili; nella « Foresta » di Vienna, la solida forza, la verità della pittura, soprattutto nei sentieri e nel sottobosco, sembra scavalcare i paesisti del 1830 per dar la mano al grande Courbet. Un altro pittore elevato, Carel Fabritius, non figura purtroppo al massimo col « Ritratto di un ufficiale », sottile, esatto, ma un po' troppo minuto; ed interessa notare come questo forte pittore abbia costituito, nella sua opera troppo breve, un tramite fra la maturità di Rembrandt e Vermeer; che — quando il Fabritius muore nella sua città di Delft — stava muovendo i primi passi nell'arte. Ma se appena nelle opere giovanili di Vermeer una più evidente e sensibile commozione sembra muovere le figure e le cose, presto del dramma rembrandtiano nemmen l'eco più remota arriva a sfiorare l'eternità di silenzio che brilla calma nei suoi interni. Ma anche ora, per la sublimità di Vermeer; per i momenti più raffinati e discreti di Ter Borch; per quelli più umani e aperti di Pieter De Hooc; per le cose più robuste e vitali di Steen; per la spaziosità pacata e sonora dei più bei De Witte, c'è da scontare tutta quella « *Feinmalerei* » che ancora fa impazzire tanta gente; quella di Dou e di Frans Mieris, e di quasi tutta l'opera di Metsu; quella pittura impeccabile ed esanime in cui la precisione delle specchiature e delle penombre, dei lini candidi e delle sete fruscianti, è ancora sostanzialmente fedele al vecchio spirito analitico e calligrafico della cronaca naturale, convivente più o meno bene con la pittura dei « valori ». E', insomma, fra il '50 e il '60, come il riapparire, in altro clima, della lirica meditazione del decennio '30-40; travasata ora in un timbro quasi di classe; dove ideale è il benessere, la pulizia, la « vita tranquilla ». Un limite che può diventare stringente, anche se non esclude il miracolo di Vermeer; e di cui sarebbe estremamente urgente che il pubblico avvertisse l'insidia.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Delle quattro novità italiane arrivate nei teatri di Roma, L'ora della fantasia di Anna Bonacci ha ritrovato anche fra il pubblico dell'Eliseo un successo lieto, se non proprio frenetico come a Parigi; Processo di famiglia di Diego Fabbri e Il pellicano ribelle di Enrico Bassano hanno ottenuto consensi più tranquilli, benché cordiali; infine Le donne dell'uomo di Gennaro Pistilli è stata apertamente disertata dal pubblico, al punto da provocare la chiusura del Piccolo Teatro della Città di Roma che la aveva messa in scena.

Cominciamo dall'ultima, che a nostro avviso (e non soltanto nostro: i critici migliori salvo uno hanno mostrato di considerarla con particolare attenzione) non è affatto, delle quattro, la meno significativa. Pare che fra le cause della disgrazia, speriamo momentanea, del Piccolo Teatro presso le superiori Autorità, figurino anche la spregiudicatezza sessuale di questa commedia: né da un tal punto di vista ci metteremo a difenderla noi, che dalle ostentazioni invereconde siamo sempre stati infastiditi ed offesi, e certo anche nel caso presente avremmo fatto volentieri a meno di certe inutili crudeltà. Ma vogliamo anche ridere quanto ci sembri strano — in una società che assiste senza batter ciglio all'esibizione dei più sconci doppi sensi di tanti comici rivistaioli, e a quelle forme di vera e propria prostituzione in cui si risolve l'offerta di certe nudità appunto nella rivista — che tutti i pudori si risvegliano quando si tratti di giudicare un'opera concepita sul piano dell'arte.

Perché questo è fuor di dubbio: che il Pistilli sia uno scrittore. E' possibile che la commedia manchi, in parole povere, d'una architettura efficiente: così stramba appare l'avventura del suo stralunato protagonista, un piccolo e ozioso giornalista sperduto fra i viavai d'un lurido angoletto napoletano, a vagheggiare fra sé e sé il ricordo di una ragazza morta, uccisa dal padre come peccatrice e incestuosa; mentre son lì a contenderselo un'amante matura e facoltosa, una servetta ingenua, e una volitiva ragazza (la quale ultima pagherà infine con la vita la sua ostinazione a sposarsi quell'uomo per qualunque prezzo, compreso il ricatto e il crimine). Ma è un fatto che il Pistilli, in-

torno all'ideale vagabondaggio del suo incongruente eroe, ha profuso a piene mani i colori più accesi, in una serie di figure e figurette tutte genuine, tutte attinte a una quantità d'aspetti dell'eterno mistero d'una inesplorata Napoli, ed espresse in una parlata che, dal dialetto, reca alla lingua uno straordinario sapore e vigore. In conclusione la commedia, messa puntualmente in scena da Orazio Costa sopra lo sfondo d'un delizioso collage di Titina De Filippo, e recitata dallo Sbragia, dal Pilotto, dalla Borboni, dalla Miserocchi e compagni con una straordinaria vivacità, avrebbe potuto incontrare, in un paese di più evoluta civiltà teatrale, una sorte migliore.

Tutt'all'opposto di questa commedia, che procede a stratonni, il Processo di famiglia di Diego Fabbri, diviso in due da una sola pausa, ha un primo tempo compatto, avvincente, applauditissimo, contro un secondo piuttosto incerto, prolisso, sbandato. Nel primo si pone, e si comincia a sviluppare, il « processo »: sei personaggi in cerca d'un figlio: la madre adottiva (brava donna in fondo) col suo savio e condiscendente marito; la madre vera (una donna leggera) con l'uomo che poi l'ha sposata; il padre vero (un ex vitaiolo) con la gentildonna che ora è sua moglie. Tutti vogliono, o accettano, o comunque reclamano, il bambino; ma ciascuno per un suo proprio egoismo, carnale o ideale che sia. E quindi nessuno ne è degno, nessuno lo avrà: durante l'ultima loro disputa il piccolo sfugge ai contendenti, corre fuori dall'uscio di casa, precipita nella tromba dell'ascensore, e muore. E' la soluzione voluta, per cui evidentemente l'autore ha scritto il dramma. Ma dopo la serrata, persuasiva dialettica del primo tempo, a questa conclusione si giunge con qualche sforzatura; conclusione, appunto, « voluta », anziché scaturita da un'intima necessità e fatalità. E purtroppo quella sorta di solenne, religioso coro finale che vuol darle un senso, sembra insistere su toni d'una esteriore verbosità. Peccato: perché il dramma, vigorosamente impostato, e condotto con felice vibrazione per oltre una metà, ha, e come, una ragione d'essere, una parola da annunciare. Bene accolto tuttavia; anche in grazia dell'eccellente esecuzione datane all'Eliseo dalla Stabile mi-

lanese di Via Manzoni, da parte della Brignone, del Mauri, e soprattutto d'un Benassi che di rado aveva trovato accenti così umani.

Anche nel Pellicano di Enrico Bassano si riprende il tema, sempre attuale, dei rapporti tra figli e genitori. Qui ci sono un ragazzo e una ragazza che, estranei alla schiva rudezza d'un padre misantropo, si erano rifugiati fino a ieri nell'affetto d'una mamma giovane, pura, amica; e, lei morta, nel culto della sua memoria. Ma un triste giorno hanno scoperto, dal solito documento epistolare, che quella cara mamma era stata adultera: che cosa faranno allora i due, per salvare a se stessi gli ultimi residui dell'immagine accarezzata? Accuseranno il padre d'essere stato lui, con la sua ispida indifferenza, a respingere la moglie, senza nemmeno accorgersi del peccato in cui essa aveva cercato rifugio. E all'accusa il padre non resisterà, cadrà letteralmente folgorato sul suo tavolo da lavoro; lasciando ai figli la loro convinzione. Ma non al pubblico: l'ombra dello sventurato, grazie a un espediente scenico d'estrema ingenuità, riapparirà a confessarsi agli spettatori: egli aveva sempre saputo; e, appunto per serbare intatta ai figli l'immagine della madre, aveva taciuto. L'espediente è stato accettato dal pubblico, del resto già assai ben disposto dalla saggia condotta dei tre atti precedenti; e il dramma coi suoi bravi interpreti — Renzo Ricci padre, Eva Magni figlia — ha avuto la sua messe d'applausi. Noi confesseremo tuttavia che le nostre predilezioni sono per il Bassano più lieve, e gentilmente fantasioso, conosciuto in altre commedie.

Rimarrebbe da parlare dell'Orchestra della fantasia, che un anno addietro abbiamo visto annunciare da Lemarchand sul Figaro Littéraire con lo strano titolo: « L'Heure éblouissante » de Mad. Anna Bonacci, dialogue d'Henri Jeanson. Sino allora, avevamo creduto che cose del genere non accadessero se non al cinema: come pensare a una commedia, poniamo, di Goldoni, con dialogo di Carlo Gozzi? o a una di Giacosa, con dialogo di Pirandello?

A ogni modo, qualunque sia stata la causa o concausa del diuturno successo parigino (traduttore? riduttore? seducentissime interpreti?), l'edizione italiana della commedia, ancorché egregiamente presentata dalla Pagnani, dalla Villi, da Carlo Ninchi e dal Tieri, non ci ha molto persuaso. Partita da uno spunto che la moderna pochade

ha già tratto molte volte dall'antica novellistica — una moglie, per sottrarsi al programmato abbraccio d'un estraneo, si fa sostituire da un'altra donna; ma questa va a finire col marito della prima, la quale invece si ritrova regolarmente fra le braccia dell'estraneo — pareva che l'autrice avesse inteso esprimerne un senso suo: facendo attingere, a ciascuna delle due donne, la sua « ora della fantasia »: scoperta dell'ignoto, approdo a un mondo nuovo, desiderosamente intravisto ma non conosciuto mai. Senonché l'intenzione è rimasta intenzione; e la posciadina non è essenzialmente uscita dalle formule più risapute. Il che d'altra parte non poteva dispiacere al pubblico consueto: che anche a Roma, dal linguaggio originario della Bonacci, l'ha accettato contento.

Dovremmo poi accennare al repertorio straniero: riprese e novità. E quanto ai Fratelli Karamazov, riportati sulle scene nella riduzione fattane quasi mezzo secolo addietro da Copeau e Croué, i bene informati hanno deplorato, ma vedi un po', che i riduttori non siano riusciti a condensare nei loro quattro atti tutto il contenuto delle millecinquecento pagine del romanzo: per esempio, il discorso del Grande Inquisitore, o l'avventura diabolica di Ivan, o la storia della ragazzina innamorata di Aliosa e via dicendo. Riserve sulla cui puerilità non accade di insistere, solo che ci si contenti di accettare il dramma per quello che è: e cioè un'opera a sé, scritta da Copeau e Croué assumendo, con estrema abilità e ammirabile potenza di concentrazione, i caratteri che Dostoevskij ha dato ai suoi personaggi, e facendoli necessariamente esprimere in un dialogo nuovo. Convien dire che gli attori della già citata Stabile milanese, la Brignone (Grusenka), il Benassi (Karamazov), il Santuccio, il Salerno, il Montemurri e il lodatissimo Mauri (rispettivamente Dmitri, Ivan, Aliosa e Smerdiakov), ne hanno dato una interpretazione meritamente applaudita.

Forse, alcuni di essi ci son piaciuti un poco meno nell'Allodola di Anouilh: ennesima ripresa del dramma di Giovanna d'Arco, la quale in Francia pare sia stata salutata come una professione finalmente fidente del disperatissimo autore. A noi sembra che, nel risolvere con scarsa originalità motivi arcisfruttati da certi suoi predecessori (Shaw, Maulnier, perfino Anderson), e concludendoli con una sorta di

postuma glorificazione, Anouilh abbia inteso ribadire una volta di più la sua beffarda, feroce derisione delle menzogne di una umanità irrimediabilmente guasta e corrotta.

E ci si lasci passare sotto silenzio quel Tartufo di Molière che sempre nella stessa compagnia Gianni Santuccio, sospesi momentaneamente i suoi compiti d'attore per assumere l'ufficio del regista, si è studiato con grandissimo amore di far accettare

a un pubblico italiano d'oggi; praticamente puntando sopra un'interpretazione personale, tutta cupidigia e lascivia, di Memo Benassi protagonista. Il male che, dal punto di vista estetico, pensiamo di questo falso capolavoro, l'abbiamo esposto e motivato in troppe altre occasioni, perché ci bisogni di tornarvi sopra anche in questa: contentiamoci di registrare il suo ritrovato successo di pubblico.

SILVIO D'AMICO

IL CINEMA

Ogni anno, come del resto è sempre avvenuto, dacché l'industria cinematografica esiste, vediamo spuntare, sul cartellone invernale dei nuovi film italiani e forestieri, due, tre titoli che dichiarano il soggetto storico. Il campo è vasto; dalla storia recente e cioè ottocentesca e del primo novecento, a quella, addirittura, biblica. Questo tipo di spettacoli che, generalmente, il buongustaio sdegnava, deve pur avere i suoi affezionati, dacché resiste gloriosamente all'assalto dei vari neorealismi, del giallo o nero, del western, e persino delle ragazze in technicolor. E proprio in questi giorni, assistendo alla proiezione di una qualunque *Regina vergine*, la crimevole variazione della eterna biografia di Elisabetta, ci veniva da riflettere sui motivi che stanno alla base del gusto popolare per questo genere piuttosto squalificato; e, in definitiva, sulla legittimità di questo gusto.

Il film storico ha, naturalmente, una storia, una vita, una nascita: la quale ultima non può certo prescindere dall'esempio illustre, anzi illustrissimo, del teatro storico, tanto è vero che a tutt'oggi vediamo registi di prim'ordine cimentarsi con i Giulio Cesare, gli Amleto, i Faust. Da questo teatro alla storia romanzata è breve il passo, ed ecco altrettante e più facili tentazioni per il cinema. In effetti vediamo che il film storico coincide addirittura coll'invenzione dei Fratelli Lumière: se siamo bene informati già nel 1897 si produssero film che s'intitolavano, proprio in Francia, *L'assassinio del Duca di Guisa*, *Faust*, *Robespierre*. Quel che saranno stati questi lavori non è dato oggi constatare: ma, così a un dipresso, possiamo immaginare che l'evocazione del Duca di Guisa o di Robespierre non sarà

stata più approssimativa di quella del contemporaneo *Letto distratto* o del *Duello alla pistola*. Bisogna arrivare fin circa il 1913, a *Cabiria*, al primo *Quo vadis*, a *Gli ultimi giorni di Pompei* e simili, per vedere il problema del film storico affrontato e risolto nel senso confusamente spettacolare che tuttora gli è attribuito. Erano i tempi che all'invenzione dei primi piani e delle carrellate sembrarono corrispondere magicamente i pletorici bizantinismi dannunziani e le pseudo raffinatezze del San Sebastiano e della Morte Profumata. Finché, nel '16, i movimenti di masse in costume e i truculenti colpi di mano di *Intolerance*, parvero raggiungere una potenza e persino una audacia così nuove da trovar la strada di una trionfale popolarità. In questo senso *Intolerance* scoprì il meccanismo dell'«arrivano i nostri», che mosse all'applauso irrefrenabile le platee di *Robin Hood* e del *Ladro di Bagdad*. Erano applausi meritati?

Dopo, il film storico s'incamminò decisamente verso l'impresa industriale di tipo americano, impersonata da quel Cecil De Mille che, in bianco o a colori, non ha ancor cessato di svillaneggiarlo e mistificarlo. E se rimane e rimarrà, nelle cine-teche, il documento prezioso dell'*Enrico V*, questo capolavoro più critico che narrativo sulla miniatura tre o quattrocentesca, vediamo che mancano, in questi ultimi anni, persino le accorte e spiritose fumisterie che — tramite Laforgue, Shaw, Giraudoux — erano un tempo fornite da registi scaltri e fantasiosi cui non sdegnava unirsi, quando ne aveva voglia, l'elegantissimo René Clair. Si ebbero così certi prodotti assai gradevoli, del tutto teatrali, che s'inserivano, tanto per

intenderci, nella moda della *Guerre de Troie*, e vi figurano ingegnose amenità come, appunto, *Il fantasma galante* di Clair e *Le mogli di Enrico VIII*. Dopo la guerra, questo genere fu scarsamente coltivato, tanto vero che se ne possono citare appena un paio di esempi decorosi: *Ho sposato una strega* e *Le mogli di Barababù*: per non dire di *Okey Nerone* e simili buffonate di varietà.

Eppure, come s'è già detto, rimane innegabile il fatto che il film storico ha il suo pubblico, e non solo in « occidente », se ci ricordiamo che anche il cinema russo del dopoguerra, con Eisenstein, lo tentò nel mastodontico *Ivan il Terribile*. Proprio si dovrà pensare che questo pubblico sia unicamente composto di pigri sfaccendati, di renitenti e sordi ai richiami dell'attuale realtà: in una parola, d'intossicati di « evasione » a tutti i costi? Tanto varrebbe relegare fra i disennati e gli incoscienti gli amatori del saggio storico e i lettori de *I promessi sposi*.

Si dirà a questo punto, che il confronto fra pagina scritta e pagina filmata non sempre è lecito, dato che il correlativo cinematografico di una *Elisabetta* di Strachey o, appunto, de *I promessi sposi*, è difficile se non impossibile da raggiungere. L'obiezione è ovvia, ma investe un problema di qualità che, dopo tutto, non è ostacolo insormontabile. Secondo noi il nocciolo della questione è tutt'altro, e deve indicarsi nell'errore sostanziale in cui è caduto fatalmente questo genere, implicito d'altronde nel concetto che si ha, anche e soprattutto fuori del cinema, dell'oggetto storico. Trasferito nel clima della cronaca (e noi crediamo che cronaca e storia siano strette parenti) questo concetto si ridurrebbe all'assurdo di raccontare soltanto i fatti delle « prime persone » o le vicende illustri, trascurando la vita di ogni giorno, la minuta gente, le storie private e comuni. In altri termini, il film storico — come troppo spesso è avvenuto per il teatro e il romanzo di questo tipo — soffre del pregiudizio che soltanto la figura del principe e dell'eroe o la *Gran Giornata* sian degni d'immagini, quasi scordando la moltitudine di anonimi che resero possibile quelle figure e quei fatti: insomma l'infinitesimo della vita, da cui ogni periodo storico è alimentato. Ne è conseguita nel cinema la necessità di apparati e costumi costosissimi,

dove quasi sempre la pompa grossolana soffoca la validità delle azioni, la verosimiglianza del gesto (se pur si danno), e prevale al libero gioco delle « probabilità », vere scommesse che l'artista e il poeta sono avvezzi a rischiare tanto sul passato come sul presente. Guardavamo, giorni fa, con certi amici, l'inquadratura intatta di una taberna romana, al foro Traiano di Roma: e uno di noi disse che avrebbe dato volentieri qualche anno di vita per poter veder comparire, su quella soglia, la figura di un beccaio del IV secolo, e udire la sua vociaccia. Ecco, se invece di Messalina o Nerone (vedelicet Riccardo Cuor di leone o Lucrezia Borgia) un regista intelligente si incapricciasse della vita privata di un beccaio romano, con moglie e figli, il produttore spenderebbe meno e il pubblico del film storico si avverrebbe a considerare i suoi lontanissimi antenati alla pari dei vicini di casa; mentre la storia perderebbe, anche sulla pagina scritta, il suo carattere di parata di re e condottieri in grande uniforme.

Stavamo scrivendo questa noterella, quando, a proposito di un film storico che si sta girando in provincia, abbiamo letto che il regista (il Marchi, salvo errore) intende con questa prova iniziare l'esperienza del « realismo storico ». Ecco una buona notizia, abbiamo pensato. E non importa se scorrendo il soggetto del film (*Donne e soldati*), ci siamo rammentati di quella celebre *Kermesse eroica*, pressappoco di analogo argomento, che si salvò, tanti anni fa, colla bravura degli attori e coll'intelligente saccheggio della pittura fiamminga. Ben venga il « realismo storico », vorremmo concludere. Senonché un'ultima avvertenza ci corre l'obbligo di esprimere: attenti all'occhio della camera, un occhio implacabile che non perdona ai cementi armati, ai compromessi di accosciatura, all'interpretazione più brillante che concertata; e che meglio di un erudito denuncia il falso antico e l'anacronismo marchiano. Per il « realismo storico », insomma, occorreranno meno spese di sartoria e qualche maggior sussidio di consulenza specializzata.

Ma si rassicurino, i produttori: gli studiosi non costano quanto Gina Lollobrigida.

ANNA BANTI

LA MUSICA

L'attuale stagione artistica non si presenta tra quelle che per avere iniziato brillantemente si può prevedere che finiranno anche meglio. Semmai c'è da augurarsi il contrario, raccomandando quest'augurio all'imprevisto che nella nostra vita musicale in genere e in quella teatrale in particolare, nonostante i complicati congegni organizzativi, continua ad essere una divinità niente affatto scaduta.

Gli interpreti sono stati a tutt'oggi gli eroi degli episodi più lieti: con accento spettacolare per l'apertura del S. Carlo di Napoli, dove il fatto, riguardando Ingrid Bergman e il suo battesimo scenico nella « Giovanna d'Arco al rogo » di Honegger, esorbita le cronache musicali; con più ortodossia d'argomenti alla Scala e all'Opera di Roma, giacché quegli episodi hanno significato nella sala del Piermarini il collaudo trionfale come direttore operistico del giovane americano Leonard Bernstein nella « Medea » di Cherubini e la prova di Karajan nella « Lucia di Lammermoor » (entrambi avendo la Callas ad appoggiarne splendidamente le fatiche in palcoscenico), e per il teatro romano, un'ottima edizione del « Don Giovanni » sempre con Karajan sul podio.

Ma se questi sono stati i colpi di fortuna, non sono mancate le disavventure quasi altrettanto clamorose fornite dalle interpretazioni infelici (a parte lo sconcerto gettato nelle file dell'ente milanese dal ritiro di De Sabata dalla sua direzione artistica). E tutto nell'ambito del repertorio, nel quale, dopo la rivelazione del Maggio Fiorentino '53, si può includere anche la ricordata « Medea ». Sul conto dei recuperi al di fuori della sua abusata cerchia tradizionale, i grandi enti fra dicembre e marzo non hanno iscritto che « La fanciulla di neve » di Rimskij-Korsakov all'Opera di Roma. Ed è troppo poco, anche se questa favola primaverile, ricavata da Ostrovskij, ha mostrato doni di grazia poetica e di fantasia inventiva tutt'altro che conformi alla immagine di freddo pedagogo e di abile manipolatore del pittoresco timbrico cui si è ridotto il ricordo del suo autore.

Fecondo compositore di opere, Rimskij-Korsakov ricorre sui calendari di quest'anno anche con la primizia per le scene italiane del « Mozart e Salieri », messo in car-

tellone al S. Carlo di Napoli provocando una curiosa reazione di suscettibilità municipale. Incurante che il testo prescelto dal musicista russo sia dovuto a Puskin, il comune di Legnago, luogo natale di Salieri, ha preso vivamente posizione contro l'idea che si rappresentasse un lavoro basato sulla leggenda secondo la quale l'autore del « Don Giovanni » sarebbe stato avvelenato dall'invidioso collega italiano, quando gli storici hanno reso compiuta giustizia al calunniato riconoscendogli una fedina penale candidissima oltre a meriti non trascurabili di seguace di Gluck. Come abbiano risposto gli organizzatori napoletani non sappiamo, ma gli argomenti dei rappresentanti della cittadina lombarda hanno qualche probabilità di rafforzarsi sul piano artistico quando dall'annuncio si passerà all'esecuzione. Difatti mentre diverse delle quindici opere di Rimskij vantano copiosi titoli di carriera e di merito per pretendere di tornare alla ribalta, lo scarno dialogo rivestito di note di « Mozart e Salieri » è descritto anche dagli *aficionados* del compositore come una pallida esperienza sul terreno dell'opera recitativa.

In realtà l'ideale di sottrarre il teatro in musica all'impero del canto per inventare un proprio dramma musicale basato sulla parola intonata, fu una costante caratteristica dell'opera russa dell'Ottocento. Ma una volta che ci si voglia documentare in proposito, appare assai più raccomandabile l'iniziativa del Teatro Comunale di Firenze, che per la sua stagione di febbraio-aprile ha deciso di rifarsi al capostipite di quell'indirizzo estetico. Vale a dire al Dargomizskij del « Convitato di pietra » che, anch'egli ricorrendo ai sacri testi di Puskin, offrì con quest'opera del '67 l'esca incendiaria per i Cinque in genere e per Mussorgskij in particolare, erigendosi a contraltare di Glinka nel culto dei creatori di quella nuova opera nazionale.

Ma qua giunti è anche il caso di accennare alle complicità del calendario nell'impostazione in minore dell'anno in corso. Come per una parola d'ordine, tutti i cartelloni dei massimi enti hanno coinciso nel cominciare col repertorio per riservare a più tardi i cosiddetti recuperi, le novità e le prime assolute.

Frattanto la Scala ha provveduto all'unica eccezione presentando tra Natale e Capodanno « Leonora 40/45 », ma, per la verità, traendone abbondanti delusioni per sé e per gli autori dell'opera: il librettista Heinrich Strobel e il compositore Rolf Libermann.

Nella tradizione scaligera più recente rientra la sollecitudine particolare prestata agli autori d'oggi. Una volta accordato loro il privilegio di essere accolti nella più illustre cittadella del melodramma, le cure che essi vi ricevono non hanno nulla da invidiare a quelle che solitamente sono riservate ai loro più celebrati predecessori. Né le sorprese finiscono nello zelo con cui vengono soddisfatti i loro desideri artistici. Nei giorni che precedono la prima i prescelti finiscono difatti per dover convincersi, per straordinaria che sia la cosa, di essere al centro dell'interesse cittadino e accreditati per giunta di poter fornire il capolavoro instancabilmente atteso, la tanto sospirata rivelazione o, al minimo, l'oggetto di successo. Da ciò tanto maggiore è l'amarrezza del risveglio quanto la loro stessa creazione, una volta rappresentata, li restituisce da quella atmosfera miracolosa alla realtà di tutti i giorni, ossia alla solitudine vuoi elettiva vuoi spontanea che è loro compagna fedele. Tutto questo si è ripetuto puntualmente per il caso di cui si tratta. E si deve dire con più malignità del destino, con più colpevolezza di coloro che ne furono i provocatori, dato che la materia scenica e musicale di questo lavoro non

giustificavano né la trepidazione vigilante della vigilia né l'irritazione del poi.

Semiseria, come l'indica il sottotitolo, « Leonora 40/45 » oscilla tra i due poli dell'ironia e dell'apertura sentimentale senza affatto forzare le porte della situazione velleitaria in cui sorgono a vita effimera tante consorelle dell'operismo contemporaneo. Il libretto in cui Strobel ha affidato a un angelo in borghese di condurre a buon fine le peripezie di un'eroina che, nella cornice della guerra ultima, ripete a suo modo l'esempio di amore indefettibile dell'Eleonora beethoveniana, resta elusivo sia come *divertimento* che come *moralità* volta in chiave di favola. Quanto alla musica, il suo contributo discretissimo nei riguardi del giocoso e del satirico, assume un po' più di rilievo quando il sorriso si umanizza o del tutto scompare. Il compositore svizzero Libermann, recente acquisto degli ambienti musicali internazionali, vi rivela capacità liriche e anche drammatiche. E non è senza interesse il suo tentativo di piegare la tecnica dodecafonica ai modi di un linguaggio duttile, vario e relativamente semplice nelle sue cadenze espressive. Ma né i pregi della partitura, né la varietà di occasioni sceniche del testo danno luogo a cosa che traduca le molte intenzioni in una realtà artistica effettiva. Sicché questa gentile ma palliduccia « Leonora » è uscita dal collaudo della Scala come può accadere di una pianta artificiosamente cresciuta in serra quando si è voluto cedere alla tentazione sconsigliata di esporla fuori della finestra.

EMILIA ZANETTI

L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

C'è qualche protesta, giustificatissima del resto, da parte dei nostri lettori, per ritardi nelle risposte o, addirittura, per la mancanza di evasione alle richieste.

Purtroppo, e la periodicità trimestrale e lo spazio assegnato, consentono soltanto una ristrettissima scelta e questa scelta dev'essere suggerita, logicamente, da due criteri dominanti: l'interesse per una larga cerchia di lettori, da una parte, e, dall'altra, il desiderio di evitare una delusione agli interpellanti; poiché, se è facile sperare in una

scoperta allettante, non è piacevole sentirsi dire, sia pure con bel garbo, che ci si è del tutto illusi.

Dopo questa precisazione, mi fa piacere di aprire la rassegna con una buona notizia per il signor A. V. di Novi.

Questo signore ha in casa il più bel libro illustrato italiano del Settecento, intorno al quale è l'ammirazione concorde di tutti i bibliofili e di tutti i bibliografi. Si tratta della *Gerusalemme Liberata* del Tasso, con le figure di Giambattista Piazzetta, edita in



Venezia, nel 1745, da Giambattista Albrizzi.

Il biografo del Tasso, l'abate Serassi, afferma che « questa è, se non la più bella, certo la più magnifica edizione che ci sia della Gerusalemme »; il catalogo della celebre vendita Crevenna la definisce « édition magnifique et ornée de figures, vignettes et culs-de-lampe en taille-douce très bien exécutés, qui la rendent à juste titre fort estimable et recherchée ».

Effettivamente, però, le edizioni che possono essere descritte con questi dati generici, sono due e l'una si distingue dall'altra esclusivamente dalle tavole incise, o, per esser più precisi, dalle cornici che inquadrano le grandi incisioni a piena pagina. Una edizione, infatti, reca, incastonate nelle cornici, dediche a illustri personaggi e stemmi nobiliari; mentre, nell'altra, trovansi riportati versi della Gerusalemme, relativi alla figura.

Sulla priorità dell'una sull'altra i pareri non sono sempre concordi: chi ritiene edizione prima e originale quella con gli stemmi e le dediche, attribuendo alla seconda, come il Gamba, perfino la qualifica di contraffazione; altri invece sposta le parti mettendo in primo piano quella con i versi.

Quest'ultima opinione è la meno diffusa, ma non si spaventi, il nostro lettore, anche se il suo esemplare fosse di questo tipo; la

valutazione differisce generalmente di cifra trascurabile e fra le quaranta e le ottantamila lire, alle quali ho potuto vederne esemplari in cataloghi relativamente recenti, possono starci benissimo e l'edizione con dediche e l'edizione con versi.

Comunque dalla sua descrizione e dalle misure che mi fornisce, posso dedurre che si tratta di un ottimo esemplare, molto marginoso e assai ben rilegato, ciò che può spostare l'eventuale valutazione più verso l'alto che verso il basso.

Siamo ben lontani, « come valore bibliografico e diciamo commerciale », per usare le stesse parole del signor U. E. di Carrara, dalla Gerusalemme del Piazzetta, ma anche L'Orlando Furioso, inventato e inciso all'acquaforte in cento rami da Bartolomeo Pinelli, romano, da lui posseduto, è opera tutt'altro che disprezzabile.

Il primo bibliografo dell'Ariosto, il Guidi, non aveva voluto accoglierla fra le edizioni del poema, perché mancante del testo, ma gli ultimi, e ben più autorevoli, bibliografi, Agnelli e Ravegnani, sono giustamente insorti contro questa omissione, affermando che l'opera « non può mancare in una biblioteca ariosteica, inquantoché forma essa, attraverso le cento incisioni del Pinelli, una vera e propria edizione del Furioso ».

Le quotazioni delle opere del Pinelli hanno sbalzi considerevoli a seconda delle simpatie godute dal pittore romano, ma l'Orlando è, fra le sue opere d'incisione, una delle meno comuni.

Il dott. ing. A. C. di Livorno, possiede un libro rarissimo e che potrebbe avere un considerevole valore se non fosse, disgraziatamente, mutilo di una pagina.

Si tratta della Ragione di adoprare l'armi si da offesa, come da difesa, con un trattato dell'inganno, e con un modo di esercitarsi da se stesso per acquistare forza, giudizio e prestezza di Giacomo Grassi, stampato in Venezia, da Giordano Ziletti, nel 1570.

Il Grassi, come lui stesso precisa nella sottoscrizione dell'epistola dedicatoria, era modenese, e fu maestro d'armi a Treviso; a molti signori di quella città è infatti dedicato il suo libro, del quale, apparentemente, fu impressa questa sola edizione.

Tutto qui quanto è dato conoscere della vita dell'autore e a questa sola fonte ha potuto attingere anche il Tiraboschi nella sua Biblioteca Modenese.

Il Gelli, peraltro, dal riscontro di più esemplari, ha rivelato l'esistenza di due tipi del ritratto dell'autore, ciò che gli ha fatto formulare due ipotesi: o l'esistenza di un doppio ritratto, o la possibilità di ristampe, senza mutamento di data, ma in epoche successive. Comunque il trattato segnò un sicuro progresso nella scherma italiana ed è ritenuto, se non superiore, almeno all'altezza del Marozzo e dell'Agrippa.

Fu tradotto in francese nel 1573 dal gentiluomo provenzale Henry de Saint Didier, che dedicò la sua versione a Carlo IX, e in inglese nel 1594.

Il signor G. V. di Venezia ha scovato in casa propria un libretto che avrebbe potuto considerarsi una deliziosa *trouvaille*, se fosse stato completo. Il signor V. ha avuto questo sospetto, ed è più che giustificato, perché, effettivamente, il volumetto si compone di 54 carte, più due bianche in fine.

Ma interesserà certo a tutti i lettori di sapere che il libretto in parola contiene la *Piovana, comedia, ovvero Noella del Tasco di Ruzante*, stampata in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, nel 1548 ed è la prima opera del Ruzante apparsa per le stampe.

Angelo Beolco, nobile padovano soprannominato Ruzante, aveva divertito, in vita, i suoi concittadini satirizzando i costumi del suo tempo, nel dialetto del contado padovano, ed era morto nel 1542, a soli quarant'anni, senz'aver mai dato alle stampe nessuna cosa sua.

Fu probabilmente Luigi Cornaro, autore della *Vita sobria*, e al quale è dedicata l'edizione della *Piovana*, che propose al

Giolito la pubblicazione delle opere del Ruzante, del quale il Cornaro, in un lungo soggiorno padovano, era diventato amico e ammiratore, nonché patrono e fautore delle opere di lui.

Il Giolito, nella sua epistola dedicatoria, in data 20 febbraio 1548, fa ampio elogio, non soltanto della commedia, ma anche del dialetto padovano come mezzo di espressione efficace, vivo, piacevole, pieno di arguzia, tanto da non temere il confronto con la lingua toscana e la latina.

L'entusiasmo iniziale del Giolito, che il 3 settembre 1550 aveva chiesto al Senato l'autorizzazione a pubblicare anche la *Vaccaria*, ottenendone il privilegio per quindici anni, dovette, per ignote ragioni, assai rapidamente affievolirsi, tanto da consentire a Stefano degli Alessi, libraio al Cavalletto, di pubblicare, fra il 1555 e il 1556, tutte le opere del Beolco, comprese la *Piovana* e la *Vaccaria*, per le quali dovette, certamente, ottenere il consenso del Giolito.

Viene ora la solita nutrita schiera di amici, cui alludo in principio, che hanno avuto la sfortuna di affidare le loro speranze a libri che il destino ha messo loro tra mano (stavo per dire tra i piedi) con spirito d'ironia più che per prodigalità.

Non si scorraggino per questo; la volta buona può essere la prossima. Intanto se io fossi il canonico Mari, autore della *Giasoneide*, rivolgerei loro le stesse parole da lui messe in bocca a Giasone, per confortare i suoi fidi, di una battaglia perduta:

*Grazioso il re disse agli afflitti eroi:
Un'altra volta vinceremo noi!*

MARINO PARENTI

DISCHI

Il Terzo centenario della nascita di Arcangelo Corelli non ha avuto nel corso del 1953 quella risonanza che gli sarebbe stata dovuta: e ciò non tanto per carenza delle autorità ufficiali, che anzi costituirono un apposito Comitato sotto la presidenza del senatore Casati (Comitato che promosse dei premi, una mostra, la pubblicazione di un « Bollettino »), ma proprio per un certo

disinteresse del mondo musicale che esplica l'attività di più pratico ed immediato afflusso.

Di fronte a una tale situazione bisogna riconoscere che il disco ha fatto qualche cosa di più. Anche se, purtroppo, come spesso a noi italiani, il merito e l'esempio siano venuti di fuori, da un Paese vergine di tradizioni musicali, quale gli Stati Uniti d'Ame-

rica. Intendiamo parlare dell'edizione completa dei *Concerti grossi* dell'op. VI (1), registrata dalla «Vox» con un complesso appositamente riunito per l'occasione, sotto la denominazione «Orchestra d'archi del tricentenario corelliano», e guidato dal giovane direttore americano Dean Eckertsen, che la divulgazione dell'opera corelliana si è proposto come una particolare missione. Questa monumentale impresa discografica — il miglior tributo reso a Corelli nel 1953, in senso assoluto — è fortunatamente reperibile in Italia, dove è stata pubblicata dalla Società Italiana Dischi. Benché non sia all'altezza di un'analogha realizzazione dovuta alla stessa Casa, quell'*Estro armonico* vivaldiano di cui si è già parlato su queste pagine, essa è stata tuttavia accolta dalla critica specializzata europea con notevole — e meritato — favore. Favore che, dall'incondizionato entusiasmo di Armand Panigel su «Disques», vien via via colorandosi di qualche riserva, specie per ciò che riguarda la mancanza del clavicembalo come realizzatore del basso continuo (il che fa sì che spesso venga a mancare un naturale punto di appoggio) e per quel che concerne un certo eccessivo «atletismo» dell'esecuzione, con la serena esposizione critica di Malcolm Macdonald su «The Gramophone», per giungere infine alla serrata, documentata analisi di Pietro Berri su «Musica e dischi». Berri è l'unico che abbia messo l'accento su un certo squilibrio stilistico dell'esecuzione non solo sottolineando l'errore di realizzare il basso continuo negli stessi archi, ma notando l'arbitrarietà soppressione dei ritornelli (il che altera la struttura originaria), la sommarietà delle notazioni coloristiche (soltanto *forte* e *piano*, senza mezze tinte), l'errata impostazione prescritta agli esecutori attraverso l'uso di un *martellato* impossibile a realizzarsi con i violini del primo Settecento. Rilievi tutti che non potremmo non far nostri, così come l'osservazione che «l'andamento generale risulta rigido, a volte scolastico» o quelle di Annamaria De Bolini su «Microsolco», di «una certa uniformità di interpretazione» e di «una certa eccessiva tensione nella scansione ritmica». Ma in tutto questo «spaccare il capello in quattro», di cui pur non contestiamo la validità e la veridicità, ci sembra si sia finito per perder di vista l'impressione generale di insieme, cadendo nell'eccesso opposto del Panigel, che tutto accettava per l'entusiasmo della «scoperta». Sia pur testimoniando l'im maturità che gli

deriva dalla giovinezza, sia pure attraverso una certa muscolosa tensione, che sembra propria del modo di concepir la musica delle nuove generazioni americane, Dean Eckertsen rivela tuttavia una capacità di adesione al linguaggio corelliano che non pochi «anziani» gli invidierebbero: si tratta di intuizioni forse non ancora completamente chiarificate e storicamente giustificate, in cui l'appassionato consenso dell'animo può ancora prevalere sulla «ragione» interpretativa, e quindi l'esecuzione può risultare stilisticamente ineguale e coloristicamente compatta, ma certo non manca quella capacità di inquadramento generale, di puntualizzazione di base, che è come la prima messa a punto «storica» di una personalità e che è sufficiente a rivelarcela nei suoi significati e nei suoi portati, anche se con la lieve insoddisfazione che deriva dalla mancanza di compiutezza. A ciò si aggiungano l'assicurato equilibrio dei suoni, la precisa costanza dei ritmi, la piena bellezza del suono e l'eccezionalità di una registrazione che è uno degli esempi più mirabili dei miracoli di fedeltà e di «realismo» di cui è capace la più recente tecnica di incisione se accortamente usata.

Se possiamo considerare risolto in modo abbastanza definitivo il problema discografico dell'op. VI, certo altrettanto non possiamo dire dell'op. V. Nessuno ha pensato alla necessità di celebrare il grande italiano proprio con la registrazione integrale del suo capolavoro e quelle incisioni che già esistevano di *Sonate* dell'op. V sono assai difficilmente ottenibili sul mercato europeo, anche se la loro pubblicazione in Italia è stata recentemente annunciata dalla «Società italiana dischi». E non diremmo che le difficoltà da superare siano poi ripagate dai risultati, certamente almeno per quel che riguarda le prime due *Sonate*, in *re maggiore* e in *mi minore*, pubblicate nel 1950 (2). Non solo siamo di fronte ad una registrazione povera nel suono, parossisticamente spinta nell'acuto, del tutto priva di equilibrio, con un violino che sembra dentro il microfono ed un clavicembalo distante fino all'inudibilità (occorrono notevoli correzioni di tono per poter ottenere da questo disco una resa plausibile), ma ad un completo misconoscimento stilistico ed espressivo da parte della ventenne violinista americana Fredell Lack: vibrati, portamenti, languori che farebbero l'invidia di un Kreisler, bizzarri mutamenti ritmici, inaspettati stacchi di tempo, e per di più una fastidiosa ineguaglianza nel suo-

no. Nulla può opporre a tanto strazio il povero Fernando Valenti, che si limita pertanto a « leggere » la sua realizzazione del basso, rinviando a posteriori e più propizie occasioni la manifestazione del suo indubbio talento e della sua acuta sensibilità.

Su un piano assai diverso siamo con l'altro disco pubblicato l'anno successivo dalla stessa Casa americana, come primo di un'incisione che avrebbe dovuto esser completa ma che non ha mai avuto seguito (3). Comprende due *Sonate da chiesa*, in *do maggiore* (n. 3) e in *la maggiore* (n. 6), e due *Sonate da camera* (o « suites »), in *fa maggiore* (n. 10) e in *re minore* (n. 12), le celebri variazioni sulla « Follia »: quattro indiscutibili capolavori, tra gli esempi più luminosi della ricchezza inventiva ed espressiva di Corelli. La registrazione è assai ben equilibrata nel rapporto violino-clavicembalo ed è di una buona fedeltà sonora, sia pure con una certa compressione nelle sonorità estreme (il che crea una certa opacità, ma una buona correzione dei toni può assicurare una riproduzione calda ed intensa): ed è questo già un immenso punto di vantaggio. Ma ancor più importante è la lucida intelligenza stilistica del violinista Robert Brink (il quale suona, va detto, un « Camilli » del 1734) e del clavicembalista Daniel Pinkham. Non una interpretazione, cioè un totale soddisfacimento di tutte le esigenze, ma piuttosto una lettura sensibile ed accorta, senza travisamenti e sopraffazioni: minor ricchezza e vigore rispetto all'Eckersten, ma un accostamento rispettoso e comprensivo, che evita gli stessi difetti dell'eccessivo entusiasmo. Un rispetto che ci ha permesso di godere la notissima *Follia* come una pagina vergine e spoglia, nella più precisa rispondenza del suono alla nota scritta, anche se ci rendiamo conto che a una sua definitiva « rivelazione » occorrerebbe un più di intima penetrazione, di compiuta assimilazione, un più approfondito chiarimento delle ragioni espressive, un completo scioglimento della rigida logica costruttiva nella fluida continuità dei nessi che la risolvono in linguaggio.

E qui la discografia corelliana si arresta. Qualche doppietta pubblicato anche recentemente in Italia e fuori nulla ha aggiunto o migliorato, e come interpretazione e come registrazione: tanto vale perciò non parlarne. Un bilancio misero, in cui l'Italia per di più è totalmente assente. Non una registrazione delle *Sonate a tre*, da camera o da chiesa, appena un « assaggio » — in

ogni senso — dell'opera fondamentale. Possibile che ancor nessuno abbia pensato (od anche soltanto « incominciato a pensare ») a colmare sì incredibile lacuna?

L'avvenimento più importante verificatosi negli ultimi mesi nel mondo del disco — e non soltanto in Italia — va indubbiamente ritenuto l'immissione sul mercato dei primi dischi forniti della esplicita intestazione « Ente autonomo del Teatro alla Scala ». Sono note le vicende che hanno portato il nostro massimo organismo lirico a tale decisione: l'eccessivo sfruttamento che si faceva dei suoi complessi, senza discriminazioni di sorta, da parte delle più svariate Case, lo ha indotto a porre il suo « veto » e, di conseguenza, ad effettuare la supervisione delle registrazioni da esso esplicitamente autorizzate, a garanzia ed a tutela di un patrimonio nobilissimo di dignità artistica.

Delle due prime edizioni discografiche effettuate in tali condizioni, la seconda risponde senz'altro agli scopi (4). La *Tosca* è la *Tosca* e nessuno potrà mai farci accettare come opera d'arte quel che tutt'al più non è che un romanzo d'appendice, ma la realizzazione che ne ha saputo curare Victor De Sabata è superiore ad ogni immaginazione. Pur non togliendo ai solisti vocali quel predominio che è loro proprio, il direttore triestino ha assicurato all'opera pucciniana una salda unità che non ammette deviazioni, ma risponde sempre ad una visione precisa e continua. Maria Meneghini Callas, Giuseppe Di Stefano, Melchiorre Luise, e più di ogni altro Tito Gobbi si son liberamente piegati a questa unità e, rinunciando ad individualistiche preminenze, le hanno assicurato l'equilibrio che deriva da un'interpretazione che obbedisce solo alla volontà dell'autore e trascura ogni ridicolo esibizionismo.

La Meneghini Callas e il Di Stefano ritroviamo anche nell'altra opera edita sotto gli auspici della « Scala », *I Puritani* di Bellini (5). Si tratta di una « prima assoluta » per il disco ed il valore intrinseco ne rende l'interesse assai superiore anche alla più perfetta *Tosca*. Con la Callas e Di Stefano troviamo Rossi Lemeni e Panerai, mentre la direzione è affidata a Tullio Serafin. L'esecuzione risulta onestamente e nobilmente condotta, senza squilibri eccessivi e con una certa spirituale adesione. Mancano però quell'appassionato fervore e quella lucida volontà di coerenza che sanno quasi magi-

camente illuminare l'orchestra e plasmare le diverse personalità dei cantanti in unità di intenti: manca insomma il vero grande direttore, che è il « creatore » dell'interpretazione e non soltanto il suo, sia pur accortissimo, collazionatore. Ma tutto questo può essere ancora riscattato dall'eccezionale personificazione della Callas, ineguagliabile negli smarrimenti e nelle ingenuità di Elvira, o dalla fervida ma controllata passione con cui Di Stefano ha realizzato il personaggio di Arturo. Quel che invece ci sembra inesorabilmente contrastare con le esigenze di principio che hanno ispirato all'Ente autonomo del Teatro alla Scala il coraggioso passo di assumersi l'esplicita paternità delle registrazioni presso di esso effettuate è il modo drastico con cui si è proceduto ai tagli, in specie nel terzo atto: aver avallato la pubblicazione di un'edizione « ridotta » dell'opera belliniana, risponda anche tale riduzione ad esigenze « sceni-

che », artisticamente inaccettabili, e comunque incomprensibili ed ingiustificabili in sede discografica, non costituisce un buon inizio. E non varrebbe riversare la colpa sulla Casa che si è assunta la responsabilità industriale e commerciale dell'incisione: qui non della registrazione si parla, riuscita tecnicamente ineccepibile (anche se non ricca, ampia e fedele come quella della *Tosca*), ma dei criteri artistici, e di questi — per sua esplicita volontà — risponde l'Ente autonomo e nessun altro.

CARLO MARINELLI

- (1) 3 dischi MS 33 ½ giri (Vox, PL 7893).
- (2) 1 disco MS 33 ½ giri (Allegro, AL 94: una sola facciata, l'altra è occupata da due *Sonate* di Tartini).
- (3) 1 disco MS 33 ½ giri (Allegro, AL 109).
- (4) 2 dischi MS 33 ½ giri (Columbia, QCX 10028/29).
- (5) 3 dischi MS 33 ½ giri (Columbia, QCX 10016/18).

NOTIZIE DELLA RADIO

Si dice che certi santoni indiani abbiano la capacità di far crescere le piante a vista d'occhio. Appena il seme è deposto nella terra, comincia a svilupparsi il germoglio che rapidamente ingrandisce, si rafforza, si innalza, mette foglie fiori frutti e dà ombra: un prodigio. Ed è questo esotico fenomeno che ci è venuto alla mente nel seguire gli spettacoli della televisione e nello sfogliare il fascicolo che annuncia i programmi del secondo trimestre. La TV è appena nata in Italia, e già si è fatta adulta: si arricchisce di settimana in settimana e, in certe trasmissioni, ha già raggiunto il grado della perfezione. Ma il paragone con la curiosa pianta tropicale è valido solo in apparenza: lo stupefacente sviluppo della TV non è frutto di miracolismo, né di improvvisazione. La Televisione Italiana è stata fatta tutt'altro che in fretta. Ed ora si vedono, quasi di colpo, i risultati della lunga gestazione, dell'impegno meticoloso, vorremmo dire accanito, che è sempre necessario alla riuscita delle migliori opere umane.

I successi più notevoli sono stati conseguiti finora, ci pare, nella realizzazione delle opere drammatiche; in alcuni spettacoli di varietà basati prevalentemente sull'elemento visivo; nelle discussioni e negli in-

contri tra personaggi dell'arte, delle lettere, della scienza, del giornalismo; nel materiale filmato del Telegiornale, che è sempre più vario e interessante. E, più di tutto, nelle riprese dirette delle competizioni sportive di grande risonanza e in quelle di altri avvenimenti cui il fatto di poter essere seguiti contemporaneamente al loro svolgersi sarebbe anche da solo sufficiente ad incatenare l'attenzione degli spettatori. Ma anche la teletrasmissione di concerti sinfonici, che potrebbe sembrare la più sprovvisa di interesse visivo, dà luogo ad effetti estremamente suggestivi, perché consente di osservare da vicino l'azione del direttore e degli strumenti e tutte le singolari espressioni di concentrazione che può dare la musica nel momento in cui è vissuta dai suoi interpreti. Modo di vedere, questo, non ortodosso ai fini dell'ascolto puro, siamo d'accordo. Nondimeno la molteplicità dei punti d'osservazione e la sagace regia con cui gli occhi delle telecamere avvicinano e alternano le immagini riescono a dare di una esecuzione orchestrale impressioni e colori del tutto nuovi anche per i più assidui frequentatori di concerti.

Tra il centinaio di rubriche che compongono i programmi dei prossimi tre mesi, è interessante segnalare gli spettacoli

concepiti apposta per la realizzazione televisiva e l'intenzione, espressa appunto nella premessa agli schemi trimestrali, di allargare sempre più la cerchia degli scrittori e degli autori che concepiranno le loro opere per la televisione. Tra coloro che son fin d'ora impegnati alla preparazione di scenari originali, notiamo i nomi di Fabio Della Seta, Felice Gaudioso, Antonello Falqui, Giana Anguissola, Dante Guardamagna, G. F. Luzi, E. M. Biagi, A. Perini e A. L. Meneghini, Ernesto Caballo, Raffaele La Capria, Fabio Borrelli, Ermanno Maccario e Brainard Duffield. Nuove iniziative sono *Schermo inedito*, titolo sotto il quale verranno presentati dei soggetti cinematografici originali, non ancora attuati dalla produzione, con una realizzazione televisiva che costituirà un saggio di prova di trattamenti di particolare pregio. E ancora, la serie dei *Meridiani*, che comprenderà «La bella estate», una ideale biografia di Cesare Pavese attraverso la successione dei suoi racconti più significativi: il «Meridiano di Sicilia», libera rievocazione della terra siciliana attraverso il montaggio di brani tratti dalle opere drammatiche di Verga; il «Meridiano romantico»; il «Meridiano toscano», eccetera. Notiamo poi i *Ritratti di città*, documentari di fantasia su una città, colta attraverso le espressioni più caratteristiche dei suoi poeti, del suo costume e delle sue bizzarrie. Non manca, naturalmente, nei progetti delle trasmissioni un ampio elenco di scenari televisivi tratti da opere narrative, e di opere drammatiche vere e proprie, sia di autori classici, sia del repertorio contemporaneo italiano e straniero.

Specialissima attenzione è dedicata dall'Esercizio ai programmi di varietà, rivista e musica leggera. Alcune delle formule sperimentate nel primo periodo di attività hanno incontrato il favore del pubblico, e saranno mantenute; altre verranno rivedute e mutate. Tra i nuovi titoli citiamo *Il grillo del focolare*, giornale comico satirico, redatto da Vittorio Metz; *Teatrino in scatola*, brevi riviste da camera affidate principalmente, alla qualità del testo; *Gli italiani son fatti così*, rassegna satirico-umoristica dei tipi più vari e più gustosi che possa capitar di incontrare nel nostro paese.

Un altro campo in cui il lavoro di ricerca e messa a punto delle formule più

adatte è ancora in pieno svolgimento, è quello dei programmi culturali e speciali. Indirizzo largamente divulgativo, impiego di personalità che alla competenza specifica uniscano spiccate doti di comunicatività, equilibrio tra gli argomenti di carattere umanistico e quelli di carattere scientifico, agilità di montaggio: sono questi i punti fermi che determinano l'impostazione delle nuove trasmissioni. I soggetti delle rubriche sono tra i più vari che si possano immaginare, e vanno dalle visite ai più importanti musei specializzati d'Italia, alla storia della fotografia; dalla presentazione e interpretazione dei migliori esempi di poesia lirica di tutto il mondo, alla illustrazione, esemplificata, delle regole fondamentali della educazione e del saper vivere; dalla rassegna dei più grandi umoristi grafici antichi e moderni, alle trasmissioni sugli strumenti musicali, a quelle per gli aspiranti attori, per gli automobilisti, per i cacciatori. V'è anche un gruppo di trasmissioni a carattere scientifico, e molto importante appare una organica serie di programmi dedicati all'arte, nei quali la TV potrà realizzare al massimo grado le sue possibilità didattiche e illustrative. Le trasmissioni per la donna e quelle per i giovani formano poi una specie di secondo esercizio, completo in tutti i generi di programmi, e appositamente studiato per le speciali esigenze del pubblico al quale si rivolge.

In pieno sviluppo è l'attività della sezione Attualità e Telegiornale: gli uffici di corrispondenza e i servizi degli inviati speciali verranno estesi, le trasmissioni esterne dirette, aumentate. Molto ricco si presenta il calendario delle trasmissioni sportive che comprende tra l'altro la ripresa diretta di alcuni incontri di calcio del campionato mondiale che si svolgerà in Svizzera alla seconda metà di giugno. Sempre in giugno verranno realizzati dei programmi scambio in collegamento fra vari organismi televisivi europei, membri dell'U.E.R.

Per terminare questi cenni rimane da dire che la programmazione dei film continua ad essere articolata nelle tre serie già impostate, e cioè *Film da ricordare*, *Lungometraggi normali* e *Serie per la TV*.

G. B. BERNARDI

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 726 del Tribunale di Torino in data 21-4-195

BIBLIOTECA DEGLI ERUDITI E DEI BIBLIOFILI

diretta da MARINO PARENTI

Edizione di 333 esemplari numerati, in 8°

- | | | |
|------------------|--|----------|
| LAMBERTO DONATI | <i>Chi furono gli Accademici della Crusca che prepararono la Divina Commedia del 1595?</i>
pp. 24, con 34 facsimili | L. 800 |
| FABIA BORRONI | <i>Stefano della Bella</i>
pp. 24, con 9 incisioni inedite | L. 800 |
| MARINO PARENTI | <i>Il più celebre dei medici condotti (Leonio Sartori)</i>
pp. 32, con 12 facsimili, di cui 2 a colori | L. 1.200 |
| ADELMO DAMERINI | <i>Lo «Stabat Mater» di Pergolesi in una rara trascrizione di Paisiello</i>
pp. 20, con 4 facsimili | L. 600 |
| GIANNETTO AVANZI | <i>Gaetano Poggiali bibliofilo e bibliografo</i>
pp. 24, con 3 facsimili | L. 800 |
| MARIO CARRARA | <i>Il più antico codice della Biblioteca Comunale di Verona</i>
pp. 24, con 2 facsimili | L. 800 |
| MARINO PARENTI | <i>Un buon affare del Manzoni</i>
pp. 16, con 5 facsimili di cui 3 a piena pagina, e 1 a colori | L. 600 |
| ANNA MARIA CRINÒ | <i>Accoglienze in Francia al «Bacco in Toscana» di Francesco Redi</i>
pp. 16, con un ritratto e un facsimile a piena pagina | L. 500 |

Una ristampa attesissima:

BIBLIOGRAFIA DI EDIZIONI E OPERE INCOMPIUTE

di Marino Parenti

DISPENSA PRIMA

Seconda edizione riveduta - L. 500

Edizioni Sansoni Antiquariato

G. B. Angioletti - Piero Bigongiari



TESTIMONE IN GRECIA

In questo libro, frutto di un lungo viaggio compiuto per incarico della RAI, Radiotelevisione Italiana, che ne ha realizzato un ciclo di trasmissioni, gli autori risalgono il più possibile lontano nel tempo e affrontano miti inconsueti. Sono così illuminate in particolare quelle zone dell'antichissima civiltà greca ed egea, che per lo più vengono trascurate dalla frettolosa cultura scolastica, laddove il lettore viene accompagnato, senza subire il tedio di erudite sottigliezze, attraverso un succedersi di scoperte e di ritrovamenti affascinanti. Perché gli autori, uomini di lettere, si rivelano spettatori attivi e conoscono l'arte di comunicare sensazioni ed entusiasmi personali. Il commento non segue alcun ordine cronologico, ma si adegua a certe tappe obbligate, a certi suggestivi ritorni o riprese. Il lettore, comunque, apprenderà che questo divagare nella storia è soltanto occasionale e che tutto dovrà concorrere a mostrare come dalle regge di Cnosso o di Festo, e dalle tombe degli Atridi fino al Partenone, il genio umano, sulle rive del Mediterraneo, si sia sempre più affinato nella conquista di una forma più pura, senza però accusare soste o mancati, senza cioè tradire uno stile che era senza possibilità di limitazioni, arte del tutto raggiunta.

Raffinata pubblicazione d'arte. Edizione numerata di 248 pagine, con 202 illustrazioni delle quali 12 in quadricromia - L. 7000

ERJ

EDIZIONI RADIO ITALIANA - TORINO - VIA ARSENALE, 21

NOVITÀ

GAETANO DE SANCTIS

STORIA DEI ROMANI

VOLUME IV

LA FONDAZIONE DELL'IMPERO

PARTE II

VITA E PENSIERO

NELL'ETÀ DELLE GRANDI CONQUISTE

(Tomo primo)

A trent'anni di distanza dall'uscita del volume IV, 1 (*Dalla battaglia di Naraggara alla battaglia di Pidna*), la pubblicazione della *Storia dei Romani* riprende, e l'Autore stesso spiega nella prefazione per quali motivi tanto ne è tardata la ripresa. Il volume IV, 2 di cui ora si pubblica una prima parte riflettente la letteratura, le arti, la religione, è dedicato all'esame della civiltà dei Romani nell'età in cui essi conquistarono il dominio sul mondo mediterraneo. Nella letteratura e nelle arti i Romani, conservando un sano ossequio alle peculiari forme del passato con l'intelligente assimilazione e rinnovamento delle forme artistiche dei Greci, si fecero continuatori e vivificatori della civiltà ellenica che sotto molti riguardi dava indubbi segni di stanchezza. Più complesso è il caso della religione: qui al conservativismo per cui divinità e forme culturali ormai pressoché oblitee continuano ad esser rispettate con tenacia, si oppongono esperienze nuove introdotte in Roma in seguito ai contatti coi popoli debellati dell'Italia prima, dell'Oriente ellenico ed ellenistico poi. Questo singolare contrasto di conservazione e di progresso, iniziatosi nel terzo secolo a. C., andrà vieppiù accentuandosi nel secolo successivo sino a travolgere nell'età delle guerre civili tutta l'antica religiosità romana.

A questo volume seguirà il IV, 3 intitolato *Dalla battaglia di Pidna alla caduta di Numanzia*. Il V volume, che chiuderà l'opera, s'intitolerà *Il secolo delle lotte civili e sociali* e comprenderà tre tomi: I - *Dai Gracchi a Silla*; II - *La crisi della Repubblica*; III - *La fondazione del Principato*. Si procederà poi alla ristampa di tutti i volumi precedenti al IV, 2 apparsi presso altro editore ed ormai introvabili.

Presso « La Nuova Italia » Editrice sono state pubblicate inoltre due opere classiche del De Sanctis e cioè la *Storia dei Greci* e *Studi di storia della storiografia greca*.

COLLANA « IL PENSIERO STORICO » n. 38, IV

Brossura L. 3500

Pagg. XII-380

Rilegato L. 4000.

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE • PIAZZA INDIPENDENZA, 29

Novità

STEFANO BOTTARI

**LA
PITTURA
DEL
QUATTROCENTO
IN
SICILIA**

Volume di 100 pagine con illustrazioni fuori testo a colori e
162 tavole in nero. Formato cm. 21x30 rilegato in tela con
impressioni in oro **L. 10.000**

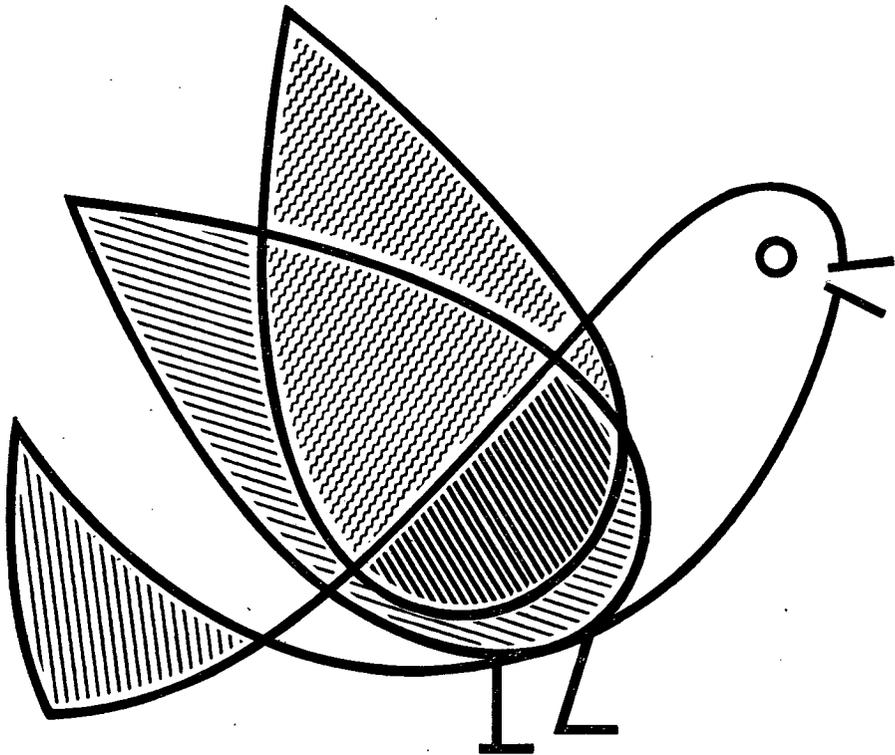


STEFANO BOTTARI

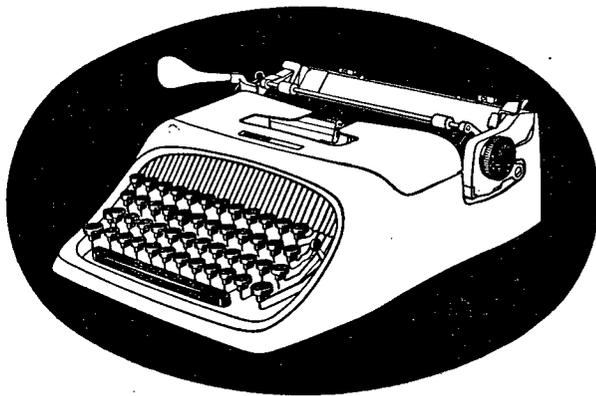
**LA
CULTURA
FIGURATIVA
IN
SICILIA**

B.B.C. XLVI - Volume di 300 pagine con 100 tavole fuori testo
in nero **L. 2.600**

CASA EDITRICE G. D'ANNA * MESSINA - FIRENZE



Olivetti Studio 44



Per il lavoro personale
del professionista
e dell'uomo d'affari.
Unisce la solidità e il rendimento
della macchina per ufficio
alla leggerezza ed eleganza
della portatile.

Prezzo L. 500