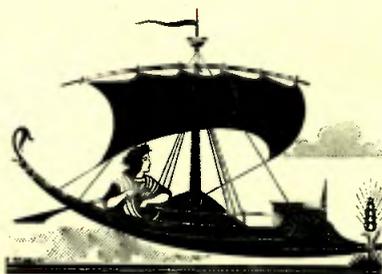


# L'APPRODO

*Rivista trimestrale di lettere ed arti*



Anno III - Numero 2 - Aprile-Giugno 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 2 - Aprile-Giugno 1954

MARIA CHIAPPELLI, PAOLO MARLETTA, PIER PAOLO PASOLINI: <i>I racconti dell'Approdo</i> . . . . .	pag.	3
GIANFRANCO CONTINI: <i>Dialecto e poesia in Italia</i> . . . . .	»	10
UMBERTO SABA: <i>La gallina</i> . . . . .	»	14
MARIO LUZI: <i>Poesie</i> . . . . .	»	20
GIANFRANCO FOLENA: <i>Umori del Poliziano nei « Detti piacevoli »</i> . . . . .	»	24
ARTHUR RIMBAUD: <i>Sette poesie</i> (trad. di A. Parronchi) . . . . .	»	31
CARLO BETOCCHI: <i>Lorenzo Viani scrittore</i> . . . . .	»	36
DIEGO VALERI: <i>Il gran libro di Marco Polo, veneziano</i> . . . . .	»	46
GIUSEPPE RAIMONDI: <i>Quattro minatori in Belgio</i> . . . . .	»	55
GIOVANNI SEMERANO: <i>Lettere inedite del Cesarotti</i> . . . . .	»	62
GINO DORIA, ALFONSO DE FRANCISCIS, BRUNO MOLAJOLI, RAFFAELLO FRANCHINI: <i>Ritratto di Napoli</i> . . . . .	»	66

NOTE E RASSEGNE: CARLO BO, GIUSEPPE DE ROBERTIS, LEONE PICCIONI, ALBERTO SAVINI, SERGIO ANTONIELLI, FOLCO PORTINARI, GIACINTO SPAGNOLETTI, SILVIO D'AMICO, LANFRANCO CARETTI, ALBERTO MARTINI, GIORGIO ZAMPA, MARGHERITA GUIDACCI, LUIGI BALDACCI, GIUSEPPE LISI: *L'indicatore librario - Libri ricevuti* - CARLO BO: *Letteratura francese* - GIORGIO ZAMPA: *Letteratura tedesca* - FRANCESCO ARCANGELI: *Le arti figurative* - SILVIO D'AMICO: *Il teatro* - EMILIA ZANETTI: *La musica* - ANNA BANTI: *Il cinema* - MARINO PARENTI: *L'Approdo dei bibliofili* - G. B. BERNARDI: *Notizie della radio e della televisione.*

Illustrazioni e disegni di GIOVANNI CONSOLAZIONE. Tavole da: PIERO DELLA FRANCESCA, GEORGES ROUAULT, LORENZO VIANI.

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

# *Tracconti dell'Approdo*

MARIA CHIAPPELLI

**Incontro con l'uomo**

*La fanciulletta si risvegliò e si trovò in un immenso prodigio: la notte. Dalla vetrata aperta sul parco entrava il lume di luna: ebbe l'impressione che gli oggetti, nella sua camera, colti di sorpresa dal suo risveglio, cercassero di ricomporsi, di riprendere il loro aspetto abituale, senza riuscirci. Batté le ciglia sugli occhi ancora pieni di sonno, tentò di acuire lo sguardo nella penombra argentea, corrugò la piccola fronte, come cercando attorno qualcosa. Tutto era insolito. Il suo risveglio aveva sorpreso un mistero; aveva colto in flagrante la trepidazione, la vita delle cose nella notte. Si rizzò un poco sul gomito, pensierosa. Che avveniva, dunque, nella notte, mentre lei non c'era? Che avveniva, là dove lei non era?*

*E intorno a lei, nella villa, nel parco, lì, nella sua camera, mentre lei dormiva?*

*Di sopra giungeva una musica, e non lontano rumore di passi, di voci. Sì, ballavano. Sua sorella maggiore, a tavola, aveva detto qualcosa di una festa, ma lei non aveva fatto attenzione. Questa doveva essere la festa.*

*Sedé sul letto, e appoggiò la testina bruna sulla mano, il gomito sul guanciale. Era una strana musica. Ci doveva essere come un gran segreto, fra tutti quelli lassù. Mentre lei dormiva, la gente, in punta di piedi, indossava strani abiti, si ritrovava, tutta camuffata, e faceva cose.*

*Lanciò un'occhiata severa al bambolotto preferito, il cinese, là sulla seggiola. Se ne stava fermo, con la solita espressione. Tuttavia...*

*Sguscìò nella lunga, ampia camicia da notte, e sedé sulla sponda del letto. Quella musica (c'era un violino bellissimo) le faceva confusione. Come una voglia di far le bizze, di piangere. Ma senza forza.*

*«Io come sarò, quando non ci sono?» si chiese a un tratto. Andò allo specchio, ma era uno specchio del Settecento, come un lago. E il lume di luna, sebbene chiarissimo, non bastava. Accender la luce non osava. Quindi non poteva esser lei quella faccia dagli occhi lunghi e luminosi, con tutti quei riccioli luminosi, quel volto luminoso in quel lago, come un fiore di luce che galleggiasse. Si curvò, stupita alla propria immagine. Poi guardò attonita nel parco. Sulla soglia della vetrata aperta si sentì alta; la vasta, lunga, leggera camicia fluttuò nel vento estivo. La musica ora taceva. Ma un brusio di voci e il riflesso delle lampade giungeva nel parco.*

*Pian piano superò la soglia, si trovò coi piedi nudi sull'erba. Una singolare delizia l'invasava. Anche lei penetrava nel mistero notturno, anche lei faceva cose segrete — scivolò fra gli alberi — avrebbe voluto andare lontano, fino all'ultimo limite del recinto, all'antico muro e chi sa, forse oltre, fino alla spiaggia fino a bagnarsi la punta dei piedi nel mare.*

*Ma non poteva correre: un senso d'attesa, come di pericolo imminente la rendeva cauta; avanzava guardinga, trasalendo a ogni cader di foglia, a ogni fiato del vento estivo. A un tratto qualcuno spalancò la vetrata, di sopra, e venne giù, per la scala che conduceva nel parco, fra due sponde d'edera. Ella ebbe l'impressione repentina che il parco, con i suoi limiti, i suoi muri, la stringesse; si sentì prigioniera, perduta. Guizzò dietro il tronco d'un albero, serrando fra le ginocchia la camicia che svolazzava.*

*Il giovane aveva preso un sentiero, come cercasse qualcosa.*

*E lei, con una svegliatezza estrema, con tutto, tutto il suo essere, lei pensava che quel giovane era cattivo. Sentiva i propri occhi ingrandire per l'attentissimo spavento.*

*Il giovane andò a una panchina, dalla quale prese un libro e un golf. Poi si fermò, si volse cauto, come in sospetto. Sembrò scrutare attorno. Poi lentamente, ma senza esitazione, quasi seguisse un fiuto, venne verso l'albero che riparava la fanciulla. Ma non l'aveva vista — certo — « non mi ha veduta » pensò lei — poiché egli non girò l'albero, soltanto s'appoggiò allo stesso tronco, dall'altra parte, volgendole le spalle. Era un caso. Un prodigio. Ella osò sporgere un poco il volto: lui stava a braccia incrociate, tranquillo, immobile, guardava per aria. Se avesse saputo che lei c'era! Ma non lo sapeva. Non si voltava. Non faceva nulla. Assolutamente nulla. Stava immobile.*

*Ora non solo lei, ma ogni foglia, ogni stella, ogni fiato era attentissimo: il cuore di quell'uomo pareva il cuore della notte: tutte le cose lo temevano. La fanciulletta sentì d'improvviso una disperazione, un languore, il terribile profumo dei gelsomini. Ma non poteva scappare, non poteva gridare. Bisognava che stesse lì, ferma, ma non stava ferma, grandi ondate la sospingevano qua e là come un arboscello, sebbene non si muovesse: c'erano grandi ondate, ondate che s'incalzavano, ondate di profumo, ondate di tempo. Ma forse sognava? Forse quell'uomo non c'era? Eppure vedeva la sua spalla, se sporgeva il viso vedeva... Si sporse tutta, fino a scorgere il profilo del giovane. Involontariamente fece un passo verso di lui, gli fu dinanzi. Lui non trasalì, non abbassò lo sguardo, non la vide. Ella sbigottiva. Alzò una mano, la tenne sospesa nell'aria, poi con il mignolo giunse a toccargli un orecchio, ergendosi tutta sulla punta dei piedi.*

*Nulla. Era fatato.*

*Gli passò la mano, lentamente, sul risvolto della giacca. Sì, poteva farlo: poteva alzargli gli occhi in viso, guardarlo liberamente, toccarlo, poteva far qualunque cosa, non se ne accorgeva.*

*A un tratto i capelli del giovane, mossi dal vento, le piacquero.*

*Arrampicandosi un poco su di lui sarebbe giunta a toccarli. Tuttavia, mentre sollevava le braccia per aggrapparsi, il timore la riprese.*

« Posso toccare i capelli » disse in un soffio.

Lui abbassò su di lei un lento sguardo severo, fece di no col capo.

« No » rispose, in un soffio.

Ahimé, era stato un male, un irrimediabile male! Quasi la voce avesse dissolto l'incantesimo egli si mosse, si risvegliò, riacquistò le sue sembianze umane. Lo vide tornare su per la scaletta, fra le due spalliere d'edera, scomparire, dileguare...

PAOLO MARLETTA

Fine di stagione

Ora Nandino, dopo un ultimo sguardo alla bicicletta, rientrava in casa e saliva le scale. La zia si scostò dalla finestra, preparandosi a dargli e riceverne il bongiorno. Passando davanti a uno specchio, mentre il ragazzo si avvicinava rumorosamente su per le scale, si diede una guardatina: che pigrona, perché non si era ancora vestita? Si ravviò i capelli con la mano (le labbra, ancora senza trucco, le sembrano troppo bianche) e strinse la cintura della vestaglia color tortora. Ed ecco Nandino irruppe festoso, con gli occhi scintillanti. Anche lei, com'era felice! « Nandino! » esclamò, andandogli incontro e curvandosi, mentre il ragazzo le si lanciava tra le braccia chiamandola per nome: « Lionella! ». Si baciaron sulle gote, si abbracciarono: la zia, per quel sentimento materno espansivo e prepotente, — lei ch'era nubile, e non era stata fortunata in amore, — ora indugiava a ravviare i lunghi capelli neri del ragazzo, ora gli accomodava il colletto della camicia. Nandino si lasciava fare, come sempre, ma ridacchiava un poco, quasi punto dal solletico. Di solito era piuttosto impaziente, e non gradiva che lo lasciassero troppo: era lui il primo a staccarsi, per tornare ai suoi trastulli, alle sue corse. Ma questa volta all'improvviso, quando Lionella aveva finito di aggiustarlo e pettinarlo, fu lui che volle ancora abbracciarla, chi sa perché. E le schioccava grossi baci avidi, con una furia innocente in cui Lionella avvertì però qualcosa di offensivo, come poi in quell'indugio della guancia di lui sopra la sua. E le mani del ragazzo: avevano una nuova tenerezza, mentre le accarezzavano il collo. Sì, non era possibile sbagliarsi: Nandino era ingenuo, ma i sensi gli si erano svegliati, se prolungava quell'abbraccio e ridacchiava nervoso. Lei non poteva staccarsi bruscamente, per non mortificare il ragazzo e per non smalziarlo. Diceva soltanto: « Basta adesso, Nandino, basta: vuoi soffocare Lionella? Su, da bravo: basta! ». Egli si staccò, e Lionella poté finalmente guardarlo in viso: quei begli occhi scuri, ombreggiati da ciglia lunghissime, risplendevano d'una luce scontrosa e un poco torbida. Lei ansimava lievemente, e diceva: « Monello, mi hai quasi soffocata. Non te lo permetterò più, mai più ». La voce riusciva ad essere severa, ma la mano avrebbe voluto tendersi a dargli un buffetto sulla guancia. Seppe frenarsi a tempo; e le sue labbra ripeterono, più debolmente: « Non te lo permetterò più, mai più ». Nandino non protestava, non l'accusava d'ingiustizia: la guardava in silenzio, con una certa protervia da vincitore. Poi abbassò gli occhi, uscì dalla stanza e lentamente ridiscese in giardino.

Lionella aprì la finestra e si appoggiò al davanzale con le braccia conserte. Il ragazzo passeggiava tra le aiuole fischiando, con le mani in tasca: non si poteva

dubitare che fosse già tornato al suo umor naturale. Invece lei sentiva le lacrime sgorgarle dalle palpebre, scorrere una dopo l'altra sulle guance. Che cosa era accaduto, che dovesse turbarla tanto? Nulla, certamente. Avrebbe dovuto saperlo che quel momento sarebbe arrivato: Nandino non era suo figlio. Non era suo figlio. Come non aveva sospettato di nulla, e nulla aveva preveduto? Si voltò indietro, e cominciò a passeggiare per la stanza, inquieta: si torceva quasi le mani, per quello sciocco dolore. Era proprio vero: non era suo figlio. Tale constatazione era come un disconoscimento inaspettato o un'amara ricompensa degli anni trascorsi a curarlo e vezzeggiarlo. Una voce crudele le diceva: « Ecco, quel che hai fatto per lui, che ti giova? Tanto, non è tuo figlio; e dovrai misurare i baci, ormai, forse ridurli a niente. Credevi che Nandino rimanesse piccolo? È già un ragazzo, quasi un uomo. Basta dunque, non sei che la zia: non sei stata tu a portarlo in grembo, e il tuo corpo è estraneo al suo ». Si guardò allo specchio: gli occhi azzurri le si erano arrossati, e i capelli biondi erano scomposti per le tante volte che ci aveva ficcato le mani, in quello smarrimento; soltanto la vestaglia, forse troppo leggera per quel fresco vento d'autunno che faceva lievemente dondolare la chioma dei pini, era ben chiusa e lasciava appena scoperto il collo. Rammentò di essersi guardata anche prima, mentre Nandino saliva le scale: anzi la bocca le era sembrata troppo bianca. Sorrise amara: il mento le tremava, e le lacrime ricominciavano a scorrerle sulle guance. Ma che indugiava in quelle fantasticherie, mentre doveva riordinare la casa? La villeggiatura era finita, e sarebbero partiti la mattina appresso. Bisognava vestirsi una buona volta, e mettersi al lavoro. Eppure si sentiva stanca, come dopo una lunga corsa.

Si accostò ancora alla finestra e l'aprì: si trovò avvolta nell'aria profumata dei pinastri. Il cielo era altissimo sopra il giardino, il mare splendeva di un azzurro tenero, ma ormai la stagione era finita. In gran maggioranza i villeggianti erano partiti: case e alberghi si chiudevano, e il paese si abbandonava a poco a poco al dolcissimo torpore dell'autunno, a cui sarebbe seguita la rigida immobilità dell'inverno. Gli oleandri, i lecci e le robinie della villa accanto avevano già le foglie arrossate. Una stagione era finita, anche per lei e per Nandino. Il suo pensiero andava sempre a quel ragazzo, che sarebbe rimasto il suo figliolo per sempre, anche se lei doveva perderlo. Non è poi l'ultimo destino di tutte le madri tendere da lontano, ai figli, le amorose braccia deluse?

PIER PAOLO PASOLINI

Lied

*Era stato segato l'ultimo fieno, erano stati raccolti i cartocci di granoturco e arati i campi. Ormai non restava che tagliare le canne, o fare qualche piccolo lavoro per cui c'era tempo. Così nell'aria spoglia, ormai gelida in qualche ora, la casa risuonava di voci sgolate o scontente, di frasi rimandate dagli stanzoni della cantina ai solai pieni di mucchi arancione di granoturco, di foglie di tabacco appese ai fili di ferro, di pomi allineati nei graticci dei banchi e uva distesa ad appassire.*

Ognuno, nella famiglia, aveva la sua frutta da parte: su cui i più giovani esercitavano una sospettosa sorveglianza, contando il numero dei pomi o dei grappoli quasi ogni sera, ma mentre Leonina, la più bella dei Faedis, e soprattutto Ilde, durante il conto, sapevano resistere alla tentazione, magari morendo dalla voglia di mangiare almeno un grappolo d'uva, i maschi ai priri di novembre avevano già finito tutto: ed era molto se per il giorno dei morti avevano avanzato una mela ruggine e gelata.

Da allora cominciavano le discussioni serali tra i maschi e le femmine, a cui facevano da sfondo, allegramente, i rimproveri dei vecchi.

Leonina e la Ilde tornavano fresche e accaldate dalla latteria, mettevano dietro la nappa con gran fragore i bidoni del latte e correvano su nel solaio, dove le donne sgranocchiavano le pannocchie coi cesti tra le gonne nere, a controllare la frutta. Subito si sentiva il grido della Ilde: « Mari, mari! » (Madre, madre!), e le sue acute rimostranze; i colpevoli stavano giù, nel cortile, a lavarsi dopo aver abbeverato i vitelli, o il puledro, che era il loro favorito.

Nesto col petto nudo e con un piede posato sull'orlo della vasca, luccicava tutto di acqua gelida, mentre Nisiuti pompava appoggiandosi con tutte due le mani al manico e saltando sul fango. Poi Nesto entrava in cucina ad asciugarsi e a pettinarsi davanti alla vetrina delle fotografie; così sentiva venire dall'alto le grida della Ilde, si faceva sotto la rampa delle scale di legno grezzo, odorose di varecchina e gridava: « Povera stupida », benché però subito lo mettesse a tacere dall'alto la voce della madre, che dava come sempre ragione alle figlie.

Per tutta la serata continuava, a tratti, la discussione, lasciata e ripresa, accanita o allegra; vi si aggiungevano i cugini tornati dalla vigna, con le tute azzurre di solfato, mentre si facevano pompare anch'essi l'acqua da Nisiuti, che era il più piccolo. Tutto questo però non toglieva che a Natale, e addirittura a Pasqua, la Leonina, la Ilde e le cugine, scendessero giù dalle scale con un grappolo d'uva in mano, o una mela, facendo invidia ai maschi.

Mentre d'estate le cene erano calme, poiché, dopo aver ricevuto la sua parte, ognuno se ne andava col piatto sulle ginocchia, chi sulla soglia, chi sulla scala del ballatoio, chi sulla pietra del focolare, ora, coi primi geli di novembre, dovendo stiparsi tutti venti in cucina, alla lunga tavola, con la debole lampada elettrica abbagliata dal riverbero del focolare, cadevano in un aperto e intrattenuto disordine.

E veniva buio presto: quando suonavano da Arzene le campane dell'Angelus la campagna era ormai deserta e i fuochi delle cene scintillavano sui vecchi gradini delle soglie. Ai colpi isolati, morti e sonori che annunciavano la funzione serale, tutta la casa dei Faedis rintonava, benché fosse lontana più di due chilometri dal paese: ma tra la Bassa, vuota e fresca sotto le prime stelle, e il cerchio delle Prealpi, l'aria era così pura che vi si propagavano anche i rintocchi delle campane più lontane: quelle gemelle di Valvasone, quelle, acute e vocianti, di San Lorenzo, quelle già lontanissime e straniere di Casarsa...

Nella casa dei Faedis allora si alzavano le solite voci. « Muovetevi che i ragazzi son già andati avanti » gridavano le vecchie dalla cucina. « Sì, sì, tacete » rispondevano dalla camera di Leonina le ragazze.

Nesto, Nisiuti e gli altri infatti si incamminavano sempre per primi verso il borgo, dopo essersi lavati e pettinati e aver infilato un paio di calzonì, che non erano proprio quelli della festa, benché più puliti dei calzonì che avevano indossato tutta la giornata per lavorare.

Anche le ragazze erano a cambiarsi, ma naturalmente ci mettevano di più. Sull'ultimo colpo della campana si era già rinchiuso da un po' il silenzio dei campi, quando finalmente esse uscivano dal cancello in fondo al cortile, sulla strada, tenendosi a braccetto e camminando in fretta.

Tacevano saggiamente. Solo in vista delle prime case del borgo, Cesira, la più anziana delle cugine, già fidanzata con un ragazzo di Rauscedo — dalla qual cosa, fonte di riso per le più giovani, si sentiva in fondo accresciuta in dignità e in sapere, e salita al grado di protettrice delle altre — gridò allegramente, vedendo verso la piazza un gruppo di giovani appoggiati alle loro biciclette: « Tacete, bambine, ecco Sigi! ». « Che cosa ti importa? » fece subito Leonina, stringendo con maggiore dignità la veletta nera che teneva piegata in mano; ma le altre, senza badare alla sua indifferenza, cominciarono a camminare più impettite, più strette a braccetto fra loro, benché non sapessero poi trattenere qualche gesto impetuoso che rivelava la loro curiosità, la loro emozione, e insieme la non dimenticata consegna di ignorare qualsiasi cosa che non avesse attinenza con la funzione del Venerdì: per la quale ormai la chiesa, là in fondo al terrapieno, aveva le fessure tutte lucenti del chiarore dei ceri.

Esse vi si dirigevano diritte, tanto più che sul prato del terrapieno, attorno al muricciolo, erano radunati con gli altri ragazzi cattolici i loro cugini e fratelli. Ma, alla svolta della strada, davanti al grosso portone tarlato del cinema, dove sul fango luccicante erano raccolti i giovanotti con le loro biciclette, non c'era dubbio che qualcosa doveva accadere. « Ecco quelle dei Faedis! » gridò ironico un giovincello di Sassonia.

Esse se ne andavano via orgogliose, cercando solo di evitare le rotaie lucide d'acqua.

« Brutte! » ripeté allora scherzosamente il ragazzo. La Ildè non fu capace di trattenersi, e tra l'allarme, ma anche la tacita approvazione delle altre — lei dopotutto poteva anche farlo, perché non aveva ancora quattordici anni — gridò: « Brutto sei tu! ». « Sentitela, quella che sa ancora di latte » fece un altro della Sassonia. Quella che sapeva ancora di latte, fu colpita nel vivo, e, con un nodo alla gola, continuò a camminare a braccetto delle altre, cercando di adeguare il suo passo alla dignità delle grandi.

I ragazzi ridevano; Sigi, ridendo anche lui, se ne stava un po' in disparte, appoggiato a uno stipite del portone, con le mani in tasca e il blusone sbottonato; la sua ironia, così silenziosa, e indifferente, era più offensiva.

Quando due o tre dei suoi compagni presero le biciclette e cominciarono a correre intorno alla fila delle ragazze, sfiorandole e obbligandole a perdere parte del loro comportamento orgoglioso, egli si unì ad essi, e fu proprio lui a gridare, in faccia a Leonina: « Andate, andate in chiesa! ».

*Le ragazze a questo punto si misero a correre, il che rinnovò nella Ilde lo spirito di corpo momentaneamente perduto, e ricominciò a gridare, come si meritavano: « Stupidi, ignoranti, andate a dormire! ». Essi, giunti al muricciolo del terrapieno, già vuoto, perché la funzione era cominciata, e si sentivano dall'interno della chiesa i primi canti, rozzi e sonori, se ne tornarono indietro, verso il portone del cinema; ma meglio che una ritirata, la loro era ancora una fantasiosa evoluzione, con le biciclette che sbandavano viziosamente nel fango, e i fazzoletti rossi, annodati al collo, che sventolavano sotto la chiazza di luce della lampada elettrica dell'osteria.*

*L'interno della chiesa era semivuoto; la luce sproporzionata, nei confronti dei campi che bui e fradici cominciavano proprio sotto il terrapieno, pareva più che schiarire, mettere a nudo le vecchie, alte pareti coi loro frammenti di affreschi e le polverose capriate, e infiammare addirittura la statuetta nuova della Madonna, dal manto celeste e la veste giallina, in un altare zeppo di crisantemi.*

*Le donne stavano inginocchiate, compatte nei primi banchi, i ragazzi coi loro vestiti umidi, stavano raccolti in piedi contro il legno della porta, con gli zoccoli irrequieti sul pavimento, bagnato quasi da un'acqua primaverile, e odoroso di crisantemi. Le donne cantavano forte, in un coro in cui si distinguevano nettamente le seconde voci, con la foga di un canto popolare, da sagra,*

*« O vivo pan del ciel ».*



GIANFRANCO CONTINI

## *Dialetto e poesia in Italia*

Un critico francese sommamente attraente, Albert Thibaudet, ha dedicato al più famoso, se non proprio il più squisito, dei cosiddetti felibri provenzali un intero libriccino: *Mistral ou la République du Soleil*. E' un caso ben istruttivo che nell'edificio disuguale ma movimentatissimo della sua *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* invano si cercherebbe la nicchia di Mistral, per non dire di Roumanille o di Aubanel: essi vengono esclusi preliminarmente dalla cultura linguistica e poetica della Francia propriamente detta.

L'aneddoto è abbastanza significativo del giacobinismo linguistico di quella repubblica — diciamo, di un atteggiamento mentale in cui il momento della giustizia distributiva prevale su quello della libertà — e consente di misurare lo stacco che ne separa il costume italiano. Un manuale che relegasse in appendice Porta e Belli, di qui a poco anche Ruzzante e Basile, perfino al lettore comune riuscirebbe ormai insopportabilmente archeologico; e il loro ingresso scolastico nel canone nazionale fu segnato da uno storico, qual era il Momigliano (appassionato pure del Folengo), non certo sospettabile di faziosità espressionistica e di deformazione filologica. E Giuseppe De Robertis, lancia spezzata della letteratura militante, non è forse sceso nella lizza con un lungo tirocinio, noto solo in piccola parte, su Salvatore Di Giacomo? O volgiamoci ai cataloghi della libreria. Belli ha avuto di recente una monumentale edizione quale molti classici in lingua aspettano ancora: un'edizione dove non si desidera nulla, se non forse qualche requie all'eccesso di zelo. E a pochi classici in lingua è toccata la fortuna d'una ricognizione sui manoscritti e d'un regesto, quasi in tutto inedito, di varianti redazionali che è spettata, per merito dell'instancabile lavoro di Dante Isella, all'opera di Carlo Porta (1). Varie mani attendono al Ruzzante, è in cantiere una raccolta del Maggi milanese.

Non occorre dire che questa situazione particolare del gusto italiano è legata alle condizioni della società nazionale, si dica pure alla frantumazione ancor più feudale che comunale e al prevalere dell'economia agricola. La letteratura trova il suo senso nella funzione vitale che esercita, anche presso chi non avesse riflessa coscienza dell'istituto a cui aderisce. Ma per questi pochi minuti basterà che la nostra attenzione si porti sui fatti che ho chiamati di gusto, e del resto bisognerà

---

(1) Si veda per ora l'edizione di lusso del solo testo (Firenze, « La Nuova Italia », 2 voll. di pp. 492-321), alla quale sta per tener dietro l'edizione per " tecnici " con apparato completo.

guardarsi da ogni rozzezza di parallelismo tra la cosiddetta infrastruttura e la cosiddetta sovrastruttura. Un esempio solo, a documento dell'indispensabile cautela. Pietro Giordani, antidialettale per un giacobinismo questa volta niente affatto metaforico, sarebbe più progredito (non dirò « progressivo ») di Porta e Belli, o invece più arretrato su posizioni umanistiche di affiancamento governativo, dove a Porta e Belli competerebbe di rappresentare, in armonia con lo stile europeo di quei decenni, l'ascesa delle borghesie locali? L'uno e l'altro schema produrrebbero soluzioni grosolane. In fatto Porta (del cui esempio si nutrì Belli) è innovatore rispetto ai dialetti precedenti, accademici, abnormi, deformanti, mediati rispetto alla realtà, ma la percezione viva della realtà istante si organizza sopra una cultura che non coincide affatto con l'assoluto linguistico: la Milano del filodialettale Parini, umanista che sollecita e tormenta (come ha provato la scuola del De Lollis) i dati del laboratorio — ed è una definizione che si attaglia altrettanto bene al Manzoni lirico, — ma anche la Milano del giornalismo illuministico. Invece Giordani è un partigiano della poetica dell'assoluto, e il suo neoclassicismo è una variante di quella che si potrà chiamare costante petrarchesca nella storia del nostro stile.

A chi ascolta, assai più che a chi legge, è inevitabile che si forniscano formule semplificatrici. Quelle ricavate dalla tipologia del gusto sono forse meno fallaci di altre. E si potrà allora identificare nella « lingua » la componente assoluta e classica, nel « dialetto » la componente romantica o di espressività, dell'esperienza stilistica. E poiché da tempo i linguisti insistono sulla nozione del bilinguismo o plurilinguismo entro il medesimo parlante, la « lingua » si riferisce a un relativo monolinguisma, il « dialetto » al bi- o plurilinguismo.

Una storia della poesia dialettale (espressione che indica tante situazioni quanti sono i contesti storici in cui si adopera) ha a rigore quel medesimo senso, o mancanza di senso, che la storia d'un genere letterario. Ma è un comodo filo, che consente di rintracciare, sulla continuità fittizia dell'etichetta, l'autentica discontinuità di categoria a giudicare di singole situazioni. Col criterio adottato, Petrarca volgare e Bembo volgare, aiutati a buon conto dalla compresenza del latino, appariranno scrittori in « lingua », Dante in qualche modo scrittore in « dialetto », almeno il Dante della *Commedia*, smisurato nel grottesco e nel sublime. E' notorio e ripetuto che l'istituzione chiamata dialetto vive dialetticamente per antitesi alla lingua nazionale, e che non si può discorrere di dialetto in accezione vernacolare per la letteratura del medio evo, quando, sia pure in misura molto variabile, ogni tipo regionale s'accosta a un paradigma universale e, direbbe Dante, illustre. Ma, anche preso alla lettera, « dialetto » può designare una brusca citazione di realtà, non a scopo di realismo, ossia di amore del reale, ma di violenza linguistica, ossia di deformazione fantastica. Come caso-limite della dialettalità, anche il dialetto è presente nelle origini. Le locuzioni da turcimanno (« Istra ten va », « Ara vos prec »...) brillano nella *Commedia* come i valori delle gemme in un monile barbarico, il *De vulgari Eloquentia* adduce campioni di vernacolo a diletto, una ben nota canzone vi appare composta da un fiorentino a scherno dei marchigiani, e un acuto filologo, il Monteverdi, ha potuto supporre che un analogo sapore di parodia investisse, fin dalla nostra prima scuola di poesia d'arte, la siciliana, il cosiddetto contrasto di Cielo

d'Alcamo. Ciò parecchie generazioni prima che Cecco Angiolieri (se pure il sonetto è suo) componesse conversazioni in altre varietà centrali, o il Boccaccio imitasse burlescamente il napoletano in una lettera che ne è forse il primo testo urbano, e due secoli prima che il Burchiello e poi il Pulci confezionassero parodie vernacole. Tradizione ben toscana di parodia che include naturalmente il toscano plebeo, nel genere in cui si segnalano la *Nencia da Barberino* e la *Beca da Dicomano*. Se codesta appare materia faceta, è che nella smorfia si configura il caso più probabile di violenza e d'espressività.

Non è contestabile che la poesia dialettale nasca veramente in pieno Rinascimento, e si potrà magari assegnarle per data di nascita quella della prima commedia di Angelo Beolco. Dove si produce, tuttavia, codesto esperimento? Nella sede universitaria di Padova, la cui Mater Studiorum per i primi secoli frenò quasi rigorosamente quanto a Bologna, la metropoli da cui sciamò questa filiale, la possibilità di legarci attestati volgari topograficamente accusati. Ma nella città irrigidita dal doppio umanesimo petrarchesco, latino e volgare, più d'un secolo di ribellioni linguistiche e di crisi espressionistica precede Ruzzante: le parodie pavane di Francesco di Vannozzo; il latino macaronico, invenzione goliardica del Bo, dagli inconditi Corrado e Tifi Odasi al raffinatissimo-nel-rustico Merlin Cocai, studente in riva al Bacchiglione; il linguaggio pedantesco, che si torce squisitamente nel *Polifilo* e più tardi nella poesia fidenziana. Ruzzante, cliente dell'aristocrazia, registra la parlata villanesca declasandola, e nelle sue azioni poliglote, fin dalla *Pastorale*, quell'ingrediente è uno dei tanti che prendon fuoco all'alta temperatura della sua fucina. Neppur qui il dialetto appare freschezza di natura, spontaneità e scaturigine romantica, bensì deformante termine di confronto; se fin qui si citavano brani di realtà, eran come i capelli veri sulle immagini sacre, per fare più terribile che vero. La poesia dialettale comincia eccessiva e barocca, e non per nulla il seicento ne rigurgita con intenzione preziosa, tanto che recidiva nella traduzione, esercizio stilistico per eccellenza, e, visto che siamo a scuola, anche penso, non discuto.

Un uso relativamente classico (non classicistico!) del dialetto s'induce solo coi grandi dell'ottocento. Ma qui cade un capitale contatto con la posizione di Manzoni. Quando il filoportiano Manzoni, che nel linguaggio lirico martella e deforma non troppo fuori della linea pariniana, propone la sua soluzione alla questione della lingua, non si tratta solo di una materia di tono, per intenderci più rapidamente, democratico, né si tratta in dottrina di trovare una sede che, per costanza e precisione nomenclatoria e di strumenti analitici, sfugga alla genericità da cui son minacciati gli *standards* borghesi e proletari, si tratta anche di aderire a una cultura stilistica collettiva, quella toscana e fiorentina, che celebra ciò che in retorica si chiamano copia e proprietà. Una concezione monolingua del dialetto, un culto a suo modo dell'assoluto linguistico, ma perseguito nella realtà delle masse anziché nei privilegiati archivî del monopolio letterario, è l'autentica, immisurabile (e tanto derisa) rivoluzione di Manzoni. Consentite che un periferico renda omaggio a questa Bastiglia fiorentina da un microfono fiorentino.

Sarebbe istruttivo rintracciare e qualificare l'usufrimento delle grandi riserve regionali fatto, a modo europeo, dai più esperti poeti e letterati del Regno, e poi dai

toscani di periferia, e perfino dai fiorentini; e uno che vi attingesse con tanta violenza e genialità non s'era visto, dal cinquecento, come Carlo Emilio Gadda. Ma chiediamoci meno genericamente quale sia l'oggi della poesia dialettale. La raffinatezza postsimbolistica e, come l'hanno chiamata, decadente ed ermetica, ha raggiunto quella che materialmente o esternamente continua, in questo sguardo su sette secoli, a portarne il cartellino. Delio Tessa, per nominarne uno solo, era un pronipote ambrosiano di Verlaine, un crepuscolare e parnassiano, ora della famiglia di Palazzeschi, ora di quella di Gozzano. Un'ispezione della magistrale antologia di dialettali allestita da due ottimi di quella schiera, Pier Paolo Pasolini e Mario Dall'Arco, non sarà mai abbastanza raccomandata. Eccoci, col Pasolini, a un caso-limite. Friulano solo per metà, immigrato tardi in Friuli, adotta e induce a scrivere in una varietà inedita all'espressione letteraria, spesso si diletta di un plurilinguismo dialettale. Ciò che fa di lui un autentico felibre, come in Provenza o in Catalogna, e tanto più chiaramente quanto più sfuma in lontananza la corposità e plasticità ottocentesca, è che attorno a una linea melodica e concettuale carica ma semplice (o, se si preferisce, tenebrosa ma povera) l'autore inventa una nuova fisicità verbale, una materia di poesia nel senso più letterale e artigianale. Qual è la sua ideale cronologia? il suo posto è di profeta o di ritardatario? Limitiamoci ad ammirare il gioielliere nell'Opiificio delle Pietre Dure, e abbandoniamo alle tesi di dopodomani ogni meditazione di infrastrutture e soprastrutture.



UMBERTO SABA

## LA GALLINA (\*)

Odone Guasti, che doveva più tardi, e sotto altro nome, acquistarsi una qualche fama nella repubblica delle lettere, era, a non ancora quindici anni, praticante di ufficio e di magazzino presso una piccola ditta in agrumi, a Trieste. Aveva abbandonato con un'orgia di contentezza gli studi classici, ai quali si credeva poco adatto, per la carriera mercantile: non si sentiva egli forse un commerciante nato? Tuttavia non era passato un mese dalla sua nuova vita che già l'irrequietezza fondamentale alla sua natura l'aveva ripreso davanti alle casse d'aranci da marcare e al copialettere da registrare, come sui testi di greco e di latino approvati dal Ministero e insudiciati ai margini di disegni caricaturali. Il giovanetto odiava il suo principale, lo « sfruttatore » della sua calligrafia chiara e delle sue lunghe gambe di adolescente, di un odio molto simile a quello che aveva portato al capoclasse; e disprezzava il suo unico compagno di lavoro, un impiegato anziano, come sulle panche del Ginnasio aveva disprezzati i condiscepoli che sapevano meritarsi dei buoni gradi a fine d'anno e la costante benevolenza dei superiori. Odio, si capisce, ingiusto: ma dovevano passare molti anni e molti dolori essere superati perché Odone, ripensando al passato e paragonandolo al presente, comprendesse che il torto era tutto dalla sua parte, troppo e troppo poco per riuscire un buon scolaro prima e un buon impiegato poi. E' inestimabile privilegio dell'età matura quello di ritrovare in noi soli la radice dei nostri mali; il giovane non può che incolparne il mondo esterno, e con tanto più accanimento quanto maggiore è il difetto. E chi del resto avrebbe potuto chiarire a se stesso Odone, e rimproverarlo con frutto, se il padre suo, partito non si sapeva per dove, prima ancora della sua nascita, non era più ritornato, ed egli viveva solo con sua madre, povera e infelicissima donna, la quale poco comprendeva della vita fuori della necessità che il suo unico figlio stesse fisicamente bene, e guadagnasse presto e abbastanza per togliere lei e lui all'umiliante dipendenza dai parenti? La signora Rachele (così si chiamava la madre di Odone) amava il fanciullo con una intensità quasi peccaminosa, con quell'exasperazione dell'amor materno propria alle donne sposate inutilmente; e l'amato l'aveva fino allora ricambiata di pari affetto, seppure colorato d'egoismo; perché i genitori amano per quello che danno, e i figli per quello che ricevono. V'è un momento nella vita del giovane, in cui l'amore filiale, prima di spegnersi nella reazione alla famiglia, o nell'amore propriamente detto, dà come un'ultima e più splendente fiammata: così i rari amatori del semi-

deserto passeggio di Sant'Andrea potevano vedere, nei pomeriggi dei giorni di festa, Odone già in calzoni lunghi e con alle labbra il presentimento dei baffi, camminare a braccetto di sua madre, molto più piccola di lui di statura, con in testa un velo nero o un cappello strano e minuscolo da impietosire l'osservatore. Così, dopo cena, madre e figlio avevano fra di loro dei tenerissimi colloqui, dove la diversità di opinioni, che già cominciava ad accentuarsi nel giovane, non era ancora tale, di fronte alla certezza di un comune avvenire, da far degenerare la sommissione filiale in aperta rivolta e l'idillio in scenata. Odone era sempre, per sua madre, un bambino che ogni sera, prima di coricarsi, non dimenticava di ringraziare nelle sue orazioni Iddio, per avergli concessa la più bella, la più buona, la più saggia fra quante mamme abitassero, per la felicità dei loro figli, la splendida e non mai abbastanza lodata opera della Creazione.

Fu dunque pensando alla contentezza che avrebbe provato sua madre, che il giovanetto disse al suo padrone un « grazie » commosso e pieno di riconoscenza, quando questi, una sera dell'ultimo del mese, gettava sul suo tavolo una banconota, avvertendolo: « Da quest'oggi lei è in paga: avrà dieci corone al mese ». Era quello il suo primo guadagno: come sarebbe rimasta la sua cara e, fino a quel giorno, mal ricompensata creatura, quando le avesse messo in mano il denaro, dicendole: « Prendi, mamma: è per te! » e sottintendendo: « Benché questo sia nulla in confronto a quello che saprò darti un giorno ». Sparvero con quelle dieci corone i dubbi che, in più mesi di garzonato, aveva avuto il tempo di porre alla sua vocazione commerciale: sparve pure quella punta di rimorso che non poteva non avvertire se, uscito per una commissione, incontrava per via un ex condiscipolo, e cercava — ahimé inutilmente! — di persuaderlo dell'immenso bene che gli era capitato lasciando la scuola per l'impiego; e l'altro, o gli rispondeva male o, tacendo, pareva dicesse: « Ci rivedremo fra qualche anno, povero galoppino! ». Terminata la sua giornata, corse a casa, fece le scale col batticuore d'un innamorato che porti il primo dono alla sua bella, e, balbettando e baciandola, dette a sua madre la grande notizia. La signora Rachele se ne mostrò commossa (meno però di quanto Odone aveva sperato), perdonandogli anche un'arrabbiatura che il fanciullo le aveva fatto prendere all'ora di pranzo, rifiutandosi di mangiare la minestra, e il cui ricordo gli aveva reso ancora più caro il pensiero della soddisfazione da procurarle rincasando. Volle infine che Odone serbasse per sé, per i suoi capricci, la metà dell'importo, non senza però raccomandargli di spenderlo così bene come bene l'aveva guadagnato; e ricordargli certi pericoli nei quali i giovani vengono istruiti piuttosto dai padri che dalle madri; ma a lei, che non pronunciava certe parole, o non le indicava con una perifrasi, senza aver prima sputato per terra (tanto era lo schifo che ne provava) era toccata anche questa croce di doverne parlare al figlio: e faceva, pure in sì triste bisogno, del suo meglio, per potersi, quando fosse piaciuto al Signore, addormentare in pace, e senza rimorsi sulla coscienza.

Raccomandazioni inutili: Odone non si voltava ancora a guardare le donne, e non passava mai senza affrettare il passo per certi vicoli ingombri la sera di marinai e di donne dalla voce rauca. E poi aveva già deciso come spendere le sue cinque corone: avrebbe, con quelle, comperato un regalo a sua madre: solo era in dubbio fra una

tabacchiera rotonda dai fregi d'argento e un ventaglio nero a lustrini. Ma, fin che l'uomo propone e Dio dispone, nessuno ha il diritto di credersi al sicuro dalla tentazione, per quanto forte egli si senta in un generoso proposito. E se la tentazione non venne per Odone sotto la specie di una femmina umana, venne invece in quella di una bella gallina; ed ora dirò come e perché non seppe resisterele, e come amaramente poi ne fu punito.

Passando verso le due del pomeriggio del giorno seguente per la Piazza del Ponte Rosso, dove c'era, e c'è ancora, a Trieste il mercato degli uccelli e del pollame vivo, Odone, ch'era uscito di casa per ritornare al lavoro, e bighellonava un poco, ben deciso a non ritornare in prigione un momento prima del necessario, si fermò ad osservare la merce esposta nelle gabbie. Prima lo colpirono certi uccelletti esotici, dai colori vivi e brillanti, che gli ricordavano al vivo i francobolli delle colonie inglesi e degli staterelli barbarici, quali ammirava spesso nella sua collezione; poi il suo desiderio si posò sopra un merlo, animale dall'aspetto assolutamente misterioso, nel cui becco d'oro si divincolava una mezza dozzina di vermetti, che l'uccello inghiottiva non più di uno alla volta, a intervalli regolari, socchiudendo, per il gusto che ne provava, gli occhietti tondi e cerchiati del medesimo oro fino del becco; guardò con scarsa simpatia i pappagalli, con ripugnanza una scimmia: infine lo attrassero i polli, chiusi stipati nelle loro anguste gabbie di legno, da cui sporgevano alternativamente i colli, e dove si lamentavano con acredine, o si vendicavano l'uno sull'altro della sete e della mancanza di spazio. Non era già il ghiottone che si commosse in lui a quello spettacolo: Odone amava moltissimo le galline vive e gli erano peggio che indifferenti servite a tavola. Quando in una passeggiata solitaria in campagna, in una di quelle passeggiate che hanno, nell'adolescenza, la durata di una marcia forzata e la solennità di una conquista, gli apparivano davanti alle case coloniche o tra il verde dei prati creste e bargigli, egli si rallegrava a quella vista come di tante pennellate in cui fosse concentrato il sentimento del paesaggio; e accarezzava volentieri la gallina abbastanza domestica o resa dal terrore così maldestra alla fuga da non scappare a tempo davanti alla sua mano amorevolmente tesa. Dove gli altri non avvertono che suoni monotoni e sgradevoli, Odone ascoltava come una musica sempre variata le voci del pollaio, specialmente sul far della sera, quando le galline, prese dal sonno, hanno una dolcissima maniera di querelarsi. Meno gli piaceva il gallo. La fiera e magnanimità di questo sultano dell'aia, visibile davanti a un bruco o altro squisito boccone, concupito e poi, non senza visibile lotta interiore, lasciato alle femmine, non può essere apprezzato che da un uomo già esperto della vita, capace d'intendere il superbo valore di quella rinuncia e la maschia signorilità che sta in fondo ad ogni vero sacrificio. Se poi qualcuno gli avesse chiesto perché tanto gli piaceva quello stupido volatile, a cui gli altri non associano che idee gastronomiche, il fanciullo non avrebbe forse saputo cosa rispondere. A molti infatti che allora glielo chiesero, egli non rispose che vent'anni dopo, con una lirica, poco, anche quella, capita. Quei pennuti corpiccioli egli li sentiva veramente impregnati d'aria e di campagna e delle diverse ore del giorno; aggiungi a questo motivo estetico un altro sentimentale: Odone aveva lungamente giocato, nella sua infanzia priva di fratelli e di amici, con una gallina. Sua madre l'aveva comperata per ucciderla e mangiarla; ma tali e tanti erano

stati i pianti e le preghiere di Odone che la signora Rachele aveva infine accondisceso a tenerla viva e libera per la casa, come un cane. Da quel giorno, oltre a berne le uova calde, il ragazzo ebbe una compagnia; ed anche sua madre finì col divertirsi a vedere i salti formidabili che spiccava contro la porta a vetri della cucina, dove la rinchiudeva le rare volte che aveva delle visite; e quando, sudata e ansante, ritornava dal mercato con in mano la cesta della spesa, Cò-cò (come si erano accordati a chiamarla madre e figlio) le correva incontro con il becco aperto, le ali tese e vibranti. « E poi dicono che le galline sono stupide » diceva, ammirata, la signora Rachele. Ma più spesso si irritava, vedendo suo figlio parlare a un pollo come a una persona: le pareva quasi un segno d'imbecillità. Per Odone invece le ore che trascorreva con lei erano veramente sue; se la faceva « sedere » (appollaiare) accanto, sui gradini che mettevano dalla cucina alla camera da pranzo, gradini di mattoni, che il tramonto arrossava stranamente e gli ricordavano quelli dell'antipurgatorio, come li aveva veduti raffigurati in un'immagine sacra; se la serrava al cuore fino a farla strillare, pensando con gioia che aveva tanto tempo davanti a sé, da vivere e da godere in questo mondo (e poi ancora gli sarebbe rimasta l'eternità); parlava a Cò-Cò di viaggi, di traffici avventurosi, di felicità avvenire, di tutto quello insomma che gli passava per la testa. Ma, dopo due anni di domestica clausura e di cibi eccessivamente ghiotti e riscaldanti, alla strana compagna di quell'infanzia sacrificata ed estatica scoppiò (come disse una vicina che se ne intendeva) scoppiò il cuore per troppa grassezza (sembrava un'odalisca): insomma morì, e fu sepolta dal suo amico. Odone ne avrebbe voluto subito subito un'altra; desiderio che sua madre non volle assolutamente appagare: era già troppo grande per quel genere di divertimenti: l'album dei francobolli e qualche passeggiata con lei erano — dovevano essergli — svaghi sufficienti. Però, desiderio non appagato è desiderio protratto; e Odone se ne ricordò davanti a quelle gabbie di polli, avendo in tasca il suo primo guadagno. Una specialmente gli piaceva: bellissimo esemplare davvero, con una testolina piccola ed espressiva, un piumaggio nero e brillante, e una coda lunga arcuata, che ricordava ad Odone le piume sul cappello dei bersaglieri italiani. Ne domandò il prezzo, più in principio per curiosità, che col fermo proposito d'acquistarla (credeva costasse chi sa quanto); e il pollivendolo, stupito di quel cliente per sesso ed età insolito, gli rispose con malgarbo, e come certo di buttar via il fiato: « Tre corone e cinquanta centesimi ».

« Così poco? » esclamò Odone. L'altro lo guardò più offeso ancora che meravigliato; e più che mai convinto di essere preso in giro da un monello. Poi, come comprese che questi faceva sul serio, aperse la gabbia, e ne prese fuori l'animale, a cui soffiò fra le penne, per farne ammirare al compratore la grassezza e il colorito appetitoso della carne.

« Basta, basta » disse Odone, offeso dagli acuti strilli che mandava la vittima e dagli sforzi che faceva per tenere il capo in su, e non crepare congestionata. « La compero — aggiunse — se può mandarmela a casa subito ».

« Subito » rispose l'omaccio; e, chiamato un ragazzo, gli consegnò, tenendolo per le zampe, il pollo. Odone pagò, dette il suo indirizzo, più venti centesimi di mancia per il ragazzo, raccomandando a questi di dire, a chi gli aprisse, il suo nome. Poi guardò l'orologio. Erano quasi le due e un quarto, e si affrettò a ritornare in

ufficio, cercando di persuadersi che aveva speso bene il proprio denaro. Si esagerava, a questo scopo, la gioia che avrebbe provato a ritrovare, ricasando, Cò-Cò rediviva. Ma più si affannava a scacciarlo, e più lo affliggeva il pensiero, il sospetto, di aver fatto qualcosa di inutile, se non anche di ridicolo. Sentiva che Cò-Cò era morta una volta per sempre, e che non si poteva sostituirla con tutte le galline del mondo; che la sua infanzia era morta anch'essa, ed era da stolto volerne far rivivere le dolcezze fuori che nel ricordo; che sua madre aveva già tutti i capelli bianchi, che si stancava sempre più presto e che forse sarebbe morta prima che egli Odone fosse riuscito a farle gustare la promessa agiatezza; che aveva fatto male a lasciare la scuola per l'impiego; che un errore era stato commesso nella sua vita, non sapeva dire quale né quando, un errore, un peccato che gli angustiava ogni giorno di più il cuore, e che il fanciullo credeva proprio a lui solo, non sapendo ancora (come troppo bene seppe più tardi) che quel dolore era il dolore dell'uomo, dell'essere vivente come individuo; era il dolore che la religione chiama del peccato originale.

Fuori del magazzino Odone trovò i braccianti che lo aspettavano con un carico di casse di aranci, e si dimenticò facilmente in questo lavoro di marcatura e di vigilanza; poi scrisse delle fatture; trascrisse in bella calligrafia commerciale una lunga lettera di cui il padrone gli aveva teso la minuta; andò a fare una commissione all'altro lato della città; ritornò con la risposta, e dovette uscire di nuovo a pagare una polizza d'imbarco presso la Società di Navigazione Adria; bagnò le tele e mise le lettere nella pressa; scrisse gli indirizzi sulle buste e vi attaccò i francobolli; in fine aiutò il facchino a chiudere. Avrebbe anche dovuto affrettarsi alla Posta Grande, affinché la corrispondenza partisse in giornata; ma per quella sera, e appena fuori della vista del principale, la gettò in una cassetta qualunque (la prima che trovò) e arrivò a casa quasi di corsa. Sua madre, che lo aveva scorto dalla finestra, aprì la porta senza domandare « chi è? »; gli tolse di mano il cappello, gli porse la giacca di ricambio; e poi:

« Grazie — gli disse sorridendo — grazie del bel regalo che mi hai fatto. Quanto ti è costato? ».

« Tre corone e cinquanta — rispose allegramente Odone — più venti centesimi di mancia. E' poco, vero? ». Era contento e meravigliato che sua madre avesse accolto con piacere, e come un regalo fatto a lei, quell'animale proibito, più invero da cortile che da abitazione, e che insudiciava dove passava.

« Dov'è? — disse —; fammela vedere ».

La massaia aperse una porta. Dietro, appesa a un chiodo e già spennata, la gallina, nella sua rigidità di cadavere, gelò il cuore di Odone.

« Non so — disse sua madre — come hai fatto a trovarne una così bella grassa. Pare più un cappone che una gallina. Hai avuto davvero l'occhio felice. Domani, con l'aggiunta di un po' di manzo, te ne preparerò un brodo eccellente. Per questa sera devi accontentarti della frittura. La povera bestia era piena di uova, tanto che fu quasi un peccato averla ammazzata ».

Odone non volle sentire altro, e corse a rifugiarsi nella sua stanzetta. Il cuore gli batteva forte forte, e lacrime di dolore gli pungevano gli occhi, non solo per la miserevole fine del pollo — servito ad uno scopo così diverso da quello per cui

l'aveva comperato — ma al pensiero che sua madre — sua madre! — non lo avesse capito. Era possibile questo? Che una madre non capisse suo figlio? Che un figlio, per farsi capire da sua madre, dovesse spiegarsi come un estraneo? Erano fatte così le madri (dieci anni dopo avrebbe detto le donne), o solo la sua? Non sentiva una grande volontà di parlare; tuttavia, quando la colpevole entrò nella sua stanza, con in mano il lume a petrolio già acceso, Odone volle spiegarle l'equivoco: l'immenso dolore che, sia pure involontariamente, gli aveva procurato.

La signora Rachele alzò le spalle, si meravigliò, si stizzì, disse che quando un ragazzo ha quindici anni fra due mesi non gioca più con le galline. Poi lo invitò ad uscire un poco, perché la cena non era ancora pronta e una breve passeggiatina gli avrebbe fatto bene.

« Chi l'ha ammazzata? » domandò Odone.

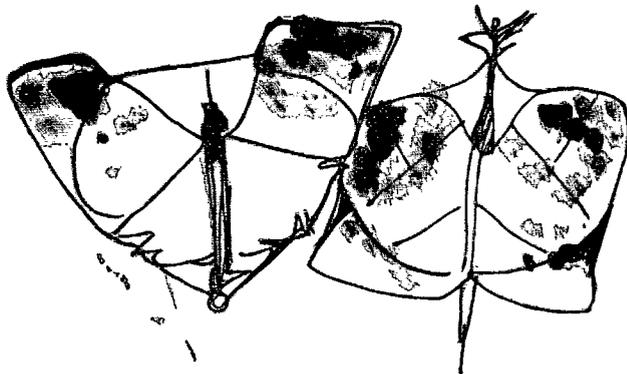
« Io. Perché mi fai questa domanda? ».

« Perché credevo che tu non avessi il coraggio di ammazzare i polli ».

« Quando ero ragazza — disse la signora Rachele — non ne avrei ucciso uno nemmeno per cento fiorini. Ma, da quando sono diventata madre, non mi fa più nessun effetto. Quando eri convalescente del tifo, con che gusto tiravo il collo a un pollastro, pensando al buon brodo sostanzioso che avrebbe procurato a mio figlio ».

Odone tacque, perché sentiva di aver da dire, in proposito, più a se stesso che agli altri. Ma da quella sera amò meno, sempre meno, sua madre.

*Bologna, 1913.*



(\*) Questa « novella » che non saprei oggi, a nessun prezzo, ricostruire, fu scritta più di quarant'anni fa. E' bene che il lettore lo sappia, anche perché uno « stupidino » come il fanciullo Odone, già raro nei primissimi anni del Novecento (epoca a cui ci riporta l'azione) sarebbe (non so se per fortuna o per disgrazia) irreperibile ai giorni nostri, vivo e nel mondo.

MARIO LUZI

P O E S I E

**In un punto**

*La primavera quando arriva  
che il corpo ancora stranito  
regge al colpo, ma trema  
e si risente nelle sue radici*

*o prima, ancora prima, nelle notti  
di soprassalti e d'ansie quando mugola  
il cane, tra la ghiaccia e gli stellati  
dal dolore dell'anno prende forza  
e ali un vento terragno e a quel richiamo  
l'animale profondo nella tana si sveglia,  
il pastore in esilio leva il capo alle cime,*

*non ho pace, ti richiamo  
a me, anima mia, dai luoghi  
noti e ignoti ove fosti calpestata,  
ti dico: spera, ti auguro: sii calma,*

*in un punto del vento,  
in un punto della bufera eterna  
per debolezza o per viltà ti tendo  
insidie, ti preparo inganni,  
mentisco: alcuno prenderà governo  
di te, verranno guide...*

*Il povero all'oscuro di tutto quando soffre,  
soffre senza virtù, senza misura...*

## Nero

*Ma ecco l'ora della notte, quando  
dal profondo dello spazio si sporge  
il volto della terra scarruffato,  
impervio che dobbiamo consolare  
noi con le nostre veglie tristi e i lumi  
fiochi di un firmamento cittadino.*

*Il vento degli abissi neri e viola  
agita gli orti risecchiti, porta  
il gemito per le vie dei gatti,  
sbatte le imposte sconfigurate, fuori  
delle pareti chi s'attenta vede  
il vento, la lanterna, gli ubriachi.*

*Dici, che m'ha portato questo giorno?  
o nulla o poco più di quel che lascia  
apparire e sparire  
nei giorni bassi ostinati  
la cortina di pioggia aperta e chiusa,  
alberi, brani di città, carriaggi,  
persone, pioggia nella pioggia, fumo.*

## Versi d'ottobre

*E' qui dove vivendo si produce ombra, mistero  
per noi, per altri che ha da coglierne e a sua volta  
ne getta il seme alle sue spalle, è qui  
non altrove che deve farsi luce.*

*E' passata, ne resta appena traccia,  
l'età immodesta e leggera  
quando s'aspetta che altri  
chiunque sia diradi queste ombre.*

*Quel che verrà verrà da questa pena.  
Siedo presso il mio fuoco triste, attendo  
finché nasca la vampa piena o il guizzo  
sul sarmento bagnato della fiamma.*

*Tu che aspetti da fuori della casa,  
della luce domestica, del giorno?  
oggi, oggi che il vento  
balza, corre nell'allegria dei monti  
e a quell'annuncio di vino e di freddi  
la furbizia dei vecchi scintilla tra le grinze?  
Quel che verrà verrà da questa pena.  
Altra sorte non spero mai, neppure  
sotto il cielo di questo mese arcano  
che il colore dell'uva si diffonde  
e l'autunno ci spinge a viva forza  
fino ai Cessati Spiriti o al Domine quo vadis?*

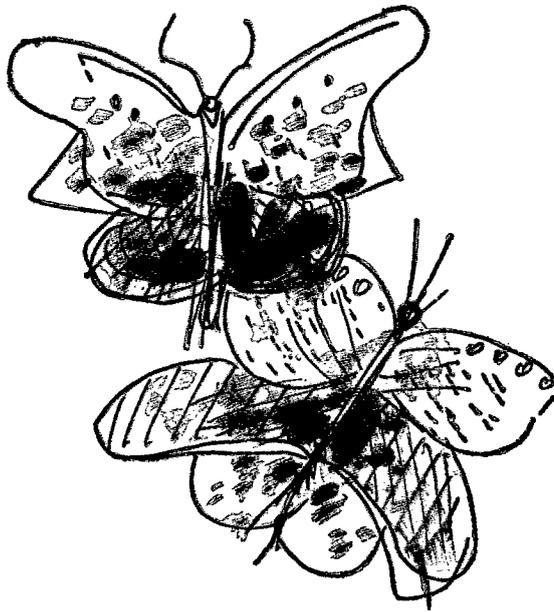
#### **Come tu vuoi**

*La tramontana screpola le argille,  
stringe, assoda le terre di lavoro,  
irrita l'acqua nelle conche; lascia  
zappe confitte, aratri inerti  
nel campo. Se qualcuno esce per legna,  
o si sposta a fatica o si sofferma  
rattrappito in cappucci e pellegrine,  
serra i denti. Che regna nella stanza  
è il silenzio del testimone muto  
della neve, della pioggia, del fumo,  
dell'immobilità del mutamento.*

*Son qui che metto pine  
sul fuoco, porgo orecchio  
al fremere dei vetri, non ho calma  
né ansia. Tu che per lunga promessa  
vieni ed occupi il posto  
lasciato dalla sofferenza  
non disperare o di me o di te,  
fruga nelle adiacenze della casa,  
cerca i battenti grigi della porta.*

*A poco a poco la misura è colma,  
a poco a poco, a poco a poco, come  
tu vuoi, la solitudine trabocca,  
vieni ed entra, attingi a mani basse.*

*E' un giorno dell'inverno di quest'anno,  
un giorno, un giorno della nostra vita.*



(Dal Terzo Programma).

GIANFRANCO FOLENA

## Umori del Poliziano nei « Detti piacevoli »

Tra lo scorcio del 1477 e l'inizio del '79, in quell'anno doloroso e difficile della sua vita « fra morie e guerre e dolore del passato e paura dell'avvenire », in mezzo alle cure maggiori, dallo sfogo sallustiano della *Coniuratio Pactiana* alla traduzione di Epitteto, il Poliziano venne raccogliendo saltuariamente certe sue rapide e secche notazioni di aneddoti, facezie, favole, detti arguti e infine proverbi e riboboli, certo per suo privato gusto e conforto; un po' come anni prima, dopo la mattutina ascèsi filologica correva dal suo Matteo Franco<sup>1</sup>, il cappellano faceto di fine tempra burchiellesca, a ritrarsi al fonte dei « ridiculi », e poteva poi con l'animo sgombro farsi rapire dal canto orfico del Ficino: nell'elegia al Fonzio, pochissimo nota ma singolarmente importante perché ci dà il quadro della sua giornata giovanile, egli sottolinea la funzione diremmo catartica del riso, quella che ne costituisce la giustificazione umanistica, del riso come parte necessaria di un equilibrio psicologico e umano, quindi come disposizione interiore cosciente, la « relaxatio » di cui parleranno i teorici, soprattutto il Pontano.

Ma sarà bene ricordare subito che la raccolta polizianesca dei *Detti* ci è giunta per vie casuali e traverse: già due contemporanei qualche anno dopo presero largamente da quel quadernetto quello che loro piaceva, il più noto dei due, Niccolò Angeli, rifacendo e travestendo alla sua misura di goffo e pretensioso umanista; e fu poi Ludovico Domenichi a conservarcela quasi intatta senza nome d'autore, come l'aveva avuta dalle mani dello Stradino, nella prima edizione delle sue *Facezie*, prima che il manoscritto si smarrisse; ma solo venticinque anni fa la mano del Poliziano ha potuto essere riconosciuta in quella raccolta da un benemerito studioso

---

<sup>1</sup> L'importante elegia è andata confusa tra le opere del Pannonio e non è mai stata edita col nome del Poliziano: cfr. *Iani Pannonii poemata*, Utrecht 1784, p. I, pp. 674-687, vv. 151-4:

*Protinus inde peto Matthaei limina Franci:  
Ille mihi lepidos ingerit usque iocos.  
Suscitat ille meo languentes pectore vires  
Et mentem a tetro vindicat ille ritu.*

E si veda anche G. B. PICOTTI, *Tra il poeta e il lauro*, in « Giorn. stor. lett. ital. », LXV (1915), 263-303 e LXVI (1916), 52-104. Sul Franco importante anche la testimonianza assai più tarda del Poliziano in una lettera a Piero dei Medici (*Epistolae*, ed. Anversa 1510, c. n3v).

tedesco, il Wesselski<sup>2</sup>, non senza che la sua attribuzione abbia suscitato contrasti e dissensi che, ancora oggi tenaci, sembrano inconsistenti al nuovo editore. Da allora, sottratta al nome vorace del Domenichi, la piccola silloge è nota sotto il titolo leggiadro ma apocrifo di *Bel Libretto*, usato occasionalmente dal Domenichi nella sua dedicatoria; oppure con quello tedesco di *Tagebuch*, diario o taccuino, attribuitogli dal Wesselski; mentre noi si preferisce l'altro titolo, probabilmente anch'esso non originale, ma almeno di tradizione e proprietà quattrocentesca, di *Detti piacevoli*: che può servire meglio all'orientamento del lettore e a una prima sommaria collocazione storica, e risponde alla terminologia dei trattatisti rinascimentali. La migliore disposizione, anche se generica, a una lettura dei *Detti* ci può essere offerta dalle pagine del *Cortegiano*, là dove distinte in questo genere conversevole e attualissimo due diverse misure, dopo la prima che « s'estende nel ragionar lungo e continuato » e « si poria chiamar festività ovvero urbanità », ci si presenta una definizione della seconda che fa al caso nostro: « l'altra sorte di facezie è brevissima e consiste solamente nei detti pronti e acuti [il *genus... peracutum et breve* di Cicerone] come spesso tra noi se n'odono, e de' mordaci; né senza quel poco di puntura par che abbian grazia: e questi presso gli antichi ancor si nominavano *detti*; adesso alcuni le chiamano *arguzie* »<sup>3</sup>. E' il motto che scocca e tocca « prima che colui che lo dice v'abbia potuto pensare » e « altramente è freddo, e non ha del bono »: sulla sua apparente estemporanea casualità proprio il Bembo afferma qui, prima che la trattazione passi al fiorentino e atticissimo Bibbiena, i diritti della rifinitura artistica e dello stile; ché se quei detti sembran fiorire d'istinto, « il giudizio poi e l'arte i lima e corregge, e fa elezione dei boni e rifiuta i mali ». Con questa definizione della « subita e arguta prontezza che consiste in un detto solo », torniamo alla nostra raccolta, che di quel genere antico e nuovo costituisce la quintessenza e certo il prodotto più significativo, per riconoscerci il tratto fermo e consapevolissimo di uno stile che in nessun'altra raccolta umanistica consimile, non importa se latina o volgare, ha simile rigore e vigore: e anche se il suo posto nella produzione del Poliziano ci apparirà periferico, non senza poi molteplici legami col resto, certe posizioni periferiche spesso indebitamente trascurate possono costituire buoni osservatori e anche aprire talora qualche nuovo cammino verso il centro di una personalità.

E intanto due tradizioni, e insieme due componenti stilistiche, risultano qui subito evidenti: la prima, diciamo così, indigena e popolare, il gusto della prontezza intellettuale associato a quello della eleganza formale del motto memorabile,

---

<sup>2</sup> *Angelo Polizianos Tagebuch (1477-1479)*, zum ersten Male herausgegeben [per la prima volta col nome del Poliziano, dopo l'ed. delle *Facezie* del Domenichi, Firenze, 1548, rist. a Venezia nel 1550] von Albert Wesselski, Jena 1929. Sulla storia della tradizione e i criteri della nuova edizione da me approntata cfr. il mio articolo *Sulla tradizione dei 'Detti piacevoli' attribuiti al Poliziano*, in « Studi di filol. ital. », XI (1953), 431-48. Poiché il mio ordinamento dei *Detti piacevoli* diverge in parte da quello del Wesselski, nei rimandi al testo mi riferisco alla mia prossima edizione e in caso di divergenza faccio seguire il numero d'ordine della ed. Wesselski, preceduto dalla sigla *W*.

<sup>3</sup> B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, II, cap. 43 (ed. Cian, Firenze 1947, p. 202).

che si rifrange in tanti modi nel prisma aristocratico dell'arte, dai « fiori di parlare » e dai « belli risposi » del *Novellino* ai « leggiadri motti » e alle « pronte risposte » delle novelle brevi della VI giornata del *Decamerón*; e l'altra più recente di spiriti umanistici che muove dal rinnovato gusto classico dell'aneddoto storico, dai *Rerum memorandarum* del Petrarca in poi, e si inserisce in una nuova disposizione spirituale volta all'umanità della vita privata, alla biografia e all'autobiografia che presta all'aneddotica un valore dinamico, come segno di personalità, parte di un ritratto morale. Ed è naturale che questa seconda disposizione si leghi nel Poliziano, anche in queste briciole volgari, alla sua educazione classica e all'esercizio epigrammatico; e acquisti in particolare un sapore atticistico e faccia talora pensare alla sintassi dei *Memorabili* senofontei, a quella dei *Caratteri* di Teofrasto, ancora più che ai divulgati esemplari latini della facezia, da Cicerone a Quintiliano a Gellio: il più secco e disincantato atticismo calato in una realtà fiorentina, come disse il Carducci a più alto proposito: « primo forse in poesia dette l'impronta dell'atticità ai fiorentinismi », che è giudizio stilistico, oltre che squisito, storicamente penetrante. Sì che sbaglierebbe di grosso chi vedesse qui solo una tradizione municipale, fiorentina, e si affidasse genericamente ai contenuti, al gusto del bel motto e della scherma verbale; perché è proprio nella sintassi stretta, nella geometria intellettuale, nella capacità di assumere e chiudere tutto dentro un giro essenziale, che sta il carattere saliente dei *Detti* del Poliziano, il suo modo di superare la contingenza, se non sempre i limiti, di un « genere » così pericoloso e precario. Una misura tanto stretta che starci dentro è difficile. Il paradigma sintattico consueto è offerto da uno schema lineare tripartito, di solito in un periodo unico che comprende la presentazione del personaggio-soggetto, poi la motivazione del caso particolare, infine la conclusione epigrammatica della battuta: offre nell'unità del tratto una varietà di disegno che si adatta alla diversità dei toni e degli umori, ora accentuandosi il carattere aristocratico e la mordente intellettualità, ora la freschezza naturale dei modi parlati e proverbiali. Il caso più significativo è quello in cui un personaggio si autodefinisce nel motto, gli detta, per così dire, la sua forma. Come nel detto qui attribuito a Cosimo, che « ogni dipintore dipigne se stesso ». Il libretto è tutto pieno di un senso bruciante della individualità: quei nomi di personaggi visti di scorcio, colti nel dire che li rivela gravi o acuti, pronti o tardi, semplici o matti, non ci stanno come etichette, come avviene nelle facezie latine di Poggio e nelle « piacevolezze » cinquecentesche, ma come individuali suggelli; e il gusto non è qui gnomico ma fisiognomico, proprio al contrario di quanto si verifica nei *Motti e facezie* d'Arlotto, tutti coloriti del mito bonario e corale della sapienza e dell'etica popolana. E la misura là è aperta e traboccante quanto qui è parca, sottile e chiusa. Una disposizione non narrativa ma epigrammatica, volta alla breve figurazione intellettuale. Sì che i motti sembrano qui talora iscriversi nel cerchio di una medaglia, e chiudere il profilo acuto e secco di un volto un po' ambiguo e sfuggente con una riserva sempre presente e disponibile d'intelligenza. Medaglie fiorentine del '400 dal segno teso e vibrante, classico e dialettale insieme: ci sarebbe da estrarne un buon commento figurativo. L'arte delle migliori facezie è un'arte del levare e dello scorciare, di ridurre l'aneddoto o la favola alla sua nuda nervatura, come una trappola scattante che si

chiude d'improvviso. Quello che conta è la sintassi, la prospettiva articolata e rapida. E l'istantaneità del motto, il suo scoccare improvviso ed estemporaneo, come un lampo che illumina uno scorcio, domina a ritroso e regola l'ordinamento sintattico, come la rima domina il verso. Con una coagulazione istantanea una delle gioviali faczie dell'*Arlotto*, dove l'anonimo narratore gode a diffondersi e tutto circostanza minutamente con la sua tecnica di rallentamento, perde qui del tutto la sua dimensione narrativa, si riduce a un semplice appunto nel guscio secco di un periodo diviso fra una coloritura lessicale, un aggettivo descrittivo e popolarosamente evocativo che ricorre nei *Beoni* di Lorenzo, e la battuta finale: « Il Piovano, a Londra, bagnando gli occhi di quelli Inglesi, rossi e *scerpellini*, diceva, scambio d'orazione: "Beete meno, che mal pro vi faccia" »<sup>4</sup>. Nei momenti migliori è così l'architettura di uno scorcio, dove il movimento è prima visto che narrato e tutto si consuma in un attimo. Prendete questo piccolo dramma bancario: « Zanobi Girolami era compagno al banco di Nicolao Frescobaldi del quale poco si fidava. Avvenne che, essendo una sera a noverare danari, venne un ladro e tolse la tasca ch'era là vicina. Ora Zanobi s'aviò dietro a esso gridando: "Al ladro, al ladro!" »; e vedendo gli altri garzoni del banco che lo seguivano, diceva: "Abbate gli occhi a Nicolao" » (389). L'istantanea del moralista coglie il banchiere che mentre corre dietro al ladro non dimentica la sua fondamentale preoccupazione, la più grande e abituale paura del socio: e la diversità dei tempi « s'aviò... gridando » e poi quel « diceva », rappresenta finemente questa diversità di piano, fra l'impulso che spinge Zanobi dietro al ladro e l'abitudine riflessiva che lo fa voltare indietro, sottolineata dall'imperfetto, tempo dell'abitudine e dell'interiorità: una voce che gli esce dal profondo ed è diversamente intonata dalla prima.

Ci sono caratteri colti in un breve contrappunto rivelatore, come questo poveraccio che ha perduto tutto il suo, ma sa ancora sorridere e mettere a posto gli importuni con una bizzarria: « Uno aveva venduto poderi e vigne e case; ed essendo povero fu domandato: "O che è di quei tuoi poderi?". E egli sorrise. "E di quella bella vigna che n'è?". "Holla venduta, ché ell'era torta e bistorta, e in ogni modo si sarebbe infradiciata, ché vi pioveva come fuori" » (393). Una cosa fatta di nulla: eppure quelle due battute di dialogo con la pausa silenziosa del malinconico sorriso creano una dimensione umana tutta interiore, che illumina anche la finale « fumi-sterie » della vigna infradiciata, su cui « pioveva come fuori » tanto che questa non resta un semplice pretesto, una pura stramberia da ridere, compromettendo l'intonazione, ma crea un'evasione fantasiosa e umoresca e dà un tono singolare a questo carattere. Il passaggio dal piano reale e psicologico alla « *humeur fantasque* » si compie naturalmente, senza contrasto. Ché la vena di « nonsense », di irrazionalità burchiellesca altrove caricata mantiene di solito qui un equilibrio e una sobria dosatura, col senso e la nitidezza delle proporzioni. Per il Poliziano, all'opposto del Pulci, vale anche qui il detto del Ghiberti, che « la proporzionalità solamente fa pulcritudine ».

Dei *Detti piacevoli* si ricordano proprio quelli meno immediatamente piacevoli, quelli che aprono magari una prospettiva segreta. Non si dimentica questo

<sup>4</sup> Cfr. *Detti*, n. 228 (*W.* 338) e *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, Milano-Napoli 1953, n. 5 (e la mia postilla a p. 305).

colloquio tra figlio e padre a cavallo, una sola battuta, ma con quell'ombra improvvisa: « Un fanciullino cavalcava in groppa, e 'l padre suo in sella, e disse semplicemente: "O babbo, quando voi sarete morto, non cavalcherò io in sella?" » (203, *W. 313*). O questa fine moralità che si traveste in immagine e apologo popolare: « Uno, essendo domandato se bisognava domandare come qualcuno stesse vedendolo avere buon viso, disse di sì: perché aveva veduti molte volte dei fiaschi rotti con le veste nuove » (296, *W 166*), dove il costrutto indiretto della risposta dà valore più largo e oggettivo al detto, vi presenta questa folla un po' lucianesca di uomini che sono « fiaschi rotti con le veste nuove ». Ed ecco, dai giorni di Cafaggiolo, questa immagine divertita e ironica di un cavallo che è maliziosissimo ritratto umano, « novella da potersi ridurre in proverbio »: « Ha monsignore Gentile vescovo d'Arezzo un cavallo, chiamato il Fangotto, molto bello e grasso; il quale, essendo a questi dì a Cafaggiuolo, veduta una cavalla cominciò a imperversare e a nitrire; e tanto fe' che sforzò il famiglio che lo riteneva, e fuggissi. Aspettava ognuno che il cavallo andasse a fare la festa con la druda; ma egli, tratte parecchie coppie di calci correndo, si pose a pascere nel mezzo del prato come un pecorino » (404). E anche qui si veda come lo stile è funzionale e mimetico, tutto disegnato con quell'aspettativa e lo sgonfiarsi improvviso di tanta pompa erotica e il ridursi del cavallo in mezzo al prato alla misura di un mansueto « pecorino ». Sempre preferisce la rappresentazione alla generalità; lascia che le conclusioni le tirino gli altri, e anche il motto gli piace inserito, obiettivato in una rappresentazione, per quanto ridotta ai minimi termini. Figure colte in una smorfia, un tic rivelatore, talora con un espressionismo di marca burchiellesca, come quel tale che quando ride « pare un barile che si vòti » (91), o l'iperbole di quel piccino che danzerebbe lo schiavonesco « in un buco di grattugia » (136). Tipi stralunati, con l'acido in corpo come questo « nuovo pesce » bizzoso che grida un suo motto: « La roba a' compagni, l'anima al diavolo, la carne a' coltegli » (153). E quanta cattiveria c'è in questo mellifluo orco cittadino che passa il suo tempo oziando sulle spallette dell'Arno, e sendogli detto: "Perché spendi tu cotesti danari a diletto?", rispose: "Se un tratto ne cade uno, è bene speso ogni cosa" » (51). Vi immaginate una vocina sottile, agghiacciante, che vi fa venire i brividi. E vedete i ritratti aneddotici di artisti, l'aristocratico orgoglio di Donatello e di controllo le malignità efebiche sul suo conto, o i giochi verbali del Botticelli, come questo scioglilingua inventato all'osteria davanti alla bottiglia (« Un bisticcio piacevole mi disse a questi dì Sandro di Botticello: "Questo vetro, chi 'l votrà? Vo' tre; e io v'atrò" »), o le fantasie antiuxorie sue e d'altri, motivo consunto, è vero, ma che qui talora ha un tono felice perché fa corpo con una figura e si sigilla nell'equilibrio formale del detto.

Carattere stilistico un po' diverso, ma sempre consapevolmente malizioso, di una sottile malizia popolare, è in un gruppo di brevi novelle che sembrano legarsi allusivamente ai modi narrativi che noi conosciamo soprattutto dal *Novellino*. Ché se la tradizione autentica del *Novellino*, così esile e presto bruscamente troncata dal nuovo gusto narrativo non ci permette di collocarlo con un margine sufficiente di probabilità fra le letture del Poliziano, è molto probabile che qualche filone di questa arcaica sintassi narrativa, col suo modo asindetico e staccato, punteggiato

di pause, sia giunto fino a lui, che di antica letteratura toscana si mostra altrove fine e curioso degustatore. Guardate con che grazia rifà quei modi di deliziosa ingenuità arcaica, insieme aristocratica e popolaresca: « Un confessore si soleva addormentare. Una donna si confessava e diceva d'aver rubato un paiuolo. Dipoi, vedendolo dormire, si levò su. Posevisi un'altra e confessavasi. Intanto egli si destò; e credendo che fusse la medesima, disse: "Umbé, e quel paiuolo che voi rubaste?" » (356).

E c'è infine la parte che più intimamente si lega ai modi del Poliziano poeta, dico ai modi d'intarsio popolaresco delle ballatine e dei rispetti, anche della prosa volgare delle lettere e dei « latini »: la raccolta, e talora il commento narrativo, di proverbi e modi di dire e riboboli popolari. Sarebbe facile legare questo interesse alla tradizione frottolistica dei « motti confetti » che si continua dal Sacchetti al Pulci. Se non che qui non c'è passione folclorica, ma il gusto di ricreare il consunto proverbio, o ricercare il sapore originario del ribobolo, come in vista di un tessuto proprio e di un canto. Non c'è il mito della materia popolare, ma quello della spontanea natura. Proverbi e paragoni son ridotti spesso in forma vivacemente allocutiva e deittica, in tono diretto e familiare, come fossero appunti per una di quelle ballate a incastro di immagini popolari: « Tu sei più tondo che l'ò di Giotto », « Tu sei una perla *idest*, tondo », « Tu fai come il gallo: canti bene e raspi male », « Pongli mente alle mani e non agli occhi, disse l'uccellino ». O son semplicemente metafore colorite: « razzolare con la fantasia », un appunto passato nella lettera bellissima di quei giorni stessi: « mi do a *razzolare* fra morie e guerre... né so con chi crivellare queste mie *fantasie* »<sup>5</sup> oppure brevi favole d'animali: « Saran quest'anno dimolte pere, diceva l'orso, perché n'arebbe volute »; « Tu fai come il pecorino di Dicomano ». E sono sempre stilisticamente rivelatori di lui i diminutivi, il « diavolino » e il « gallettino » e tanti altri, per quel sapore particolare, d'affettuosa ironia e di luce infantile, talora di limpido idillio (vi sembrano così freschi e immediati, eppure la spinta e l'appoggio gli viene talora dagli antichi, dai Greci, da Catullo). E sul diminutivo polizianesco converrà dunque rifarsi da lontano e tenere più lungo discorso. Anche dei proverbi e dei detti popolari gli piacciono (e ci piacciono) di più quelli che richiamano o invitano a una breve figurazione, e il modo figurativo gli va più del sentenzioso; e quando rifà calca spesso il disegno, in una rigenerazione dell'immagine, con la mano ferma e leggera che è sua. Da questo punto di vista la raccolta dei detti può essere una guida preziosa per introdurci nella minuscola miniera poetica dove nascono le piccole ballate e certi rispetti, cose sue troppo spesso confuse, manipolo esile, dentro una produzione folclorica minore caratteristica di quel tempo. Se poi spesso in questa sezione sembra limitarsi ad eccerpìre, a piluccare da altri, e dal Boccaccio e perfino dall'antico Albertano e poi dallo storico Cavalcanti e dai vicini e contemporanei burleschi e burchielleschi, e più raramente anche di quanto a noi possa apparire attinge a diretta esperienza orale, a modi còliti dall'uso popolare, anche qui a noi importa quello che sceglie e come sceglie.

---

<sup>5</sup> Cfr. *Detti*, n. 380 e, e A. POLIZIANO, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche*, a cura di I. Del Lungo, Firenze 1867, p. 68 (lettera a Lucrezia del 18 dic. 1478).

Si prenda fra tante questa elaborazione stilistica che può avere valore esemplare: di una massima dello storico Cavalcanti, un retore sentenzioso, stilista assai mediocre ma notevole nel suo tentativo di condensare in massime generali l'esperienza storica: « Dico che per nuovi casi si fanno nuovi ragionamenti, e richieggono diversi modi e inusitate vie ». Il Poliziano la « traduce » (si noti che qui la fonte è sicuramente immediata) così: « Nuovi ragionamenti fanno nuovi casi: e nuovi casi vogliono nuovi modi » (384). E' bastato il mutarsi di un complemento di causa in oggetto diretto del verbo, la determinazione attiva del soggetto, la sistemazione lineare e analitica dei tre sintagmi fondamentali, per comunicare al breve periodo un nuovo movimento, una intima necessità, per farlo muovere di forza propria; e poi nel secondo membro (« e nuovi casi vogliono nuovi modi ») la concatenazione a uncino del termine medio « casi » e la rispondenza parallela bimembre, senza la *variatio* e le ambagi in cui si smarriva il retore, ma con l'accento perentorio ribattuto quattro volte su quel *nuovi* che dà con quel martellare risoluto il senso della novità e del movimento delle cose e della « varietà delle circostanze » che sventa gli schemi consueti ed esige perenne ed àlacre novità di provvedimenti. « Nuovi ragionamenti fanno nuovi casi: e nuovi casi vogliono nuovi modi »: siamo all'opposto del procedimento di tipo sillogistico; un moderno sentire e ragionare ha trovato qui piena e vittoriosa rispondenza formale. Provate a mutar verbo, se potete.

Siamo sulla linea dell'ascèsi intellettuale e formale che porta ai *Ricordi* del Guicciardini: il passaggio dal « ricordo » familiare alla massima universale, dalla empirica contingenza a un principio generale ricavato dall'esperienza e che vuole abbracciare tutta la varietà dell'esperienza, si è qui compiuto; e questo passaggio si manifesta con tangibile chiarezza nell'elaborazione sintattica. Altrove proprio la formulazione indiretta, come qui quella diretta e frontale, sottolinea la validità oggettiva di un'esperienza, come in questo altissimo « ricordo » morale: « Un vecchio mi disse a questi dì che le cose ingiuste non possono durare; e che la giustizia è fatta come l'acqua: che, quando è impedita dal suo corso, o ella rompe quel riparo e 'mpedimento, o ella cresce tanto e 'ngrossa ch'ella sbocca poi di sopra ». La formulazione è tale che si dimentica del tutto l'occasione: che il Poliziano alluda qui alla « ingiusta » politica di Sisto V e alla coalizione antimedicea. Non saprei ricordare una rappresentazione più persuasiva e realizzata della potenza ineluttabile della giustizia storica, che questa immagine della forza prorompente dell'acqua: dove la disgiuntiva bimembre, del tipo che tanto piacerà al Machiavelli, segna nella seconda parte un crescendo plasticamente rilevato dalla consecutiva che chiude il periodo: « cresce tanto e 'ngrossa ch'ella sbocca poi di sopra » (328). Né ci importa qui tanto che il pessimista (con quel suo pessimismo prima ancora fisico, e metafisico, che morale), chiuso nell'angustia della vita privata, senza altra repubblica ormai che quella filologica, riveli d'un tratto una così serena meditazione civile, che non ha il tono delle cose occasionali, con quell'accento di saggezza antica e di certezza che viene dal preambolo, « un vecchio mi disse a questi dì... »; ci importa la forza oggettiva di una forma così essenziale e nuda e aderente, aperta, pur nella sua breve misura costruttiva, nella direzione più viva della nostra sintassi prosastica, quella degli storici e dei moralisti.



PIERO DELLA FRANCESCA: *La Madonna di Senigallia*  
(Urbino, Galleria Nazionale delle Marche)



GEORGES ROUAULT: *Il signor X* (1911)  
(Buffalo, Albright Art Gallery)

ARTHUR RIMBAUD

## Sette poesie

### I corvi

Signore, quando la prateria  
E' fredda e nei borghi in rovine  
Lungamente gli angelus sono taciuti...  
Sulla natura sfiorita  
Fa' che dai grandi cieli piovano  
I cari corvi deliziosi.

Esercito strano dai gridi severi,  
Dai nidi assaliti dai venti gelidi!  
Voi, sul corso dei fiumi intorbati  
Sulle strade sparse di vecchie croci,  
Sopra fossati, sopra buche,  
Sparpagliatevi, riaddensatevi!

A migliaia, sui campi di Francia,  
Dove dormono i morti di due giorni fa,  
Rivolate, non è così, d'inverno  
Perché ognuno che passa ripensi!  
Sii dunque colui che grida il dovere  
O nostro funebre uccello nero.

Ma o santi del cielo, sul ramo  
Di quercia, fusto perso nell'incantata sera,  
Lasciate la capinera  
Di maggio per quanti in fondo al bosco trattiene  
Nell'erba a cui non si può sfuggire  
La sconfitta senza avvenire.

## Da Le prime comunioni

Bestiali, queste chiese di campagna,  
Dove quindici marmocchi che insozzano i pilastri,  
Biascicando i cicalecci divini danno ascolto  
A un grottesco nero, le cui scarpe fermentano:  
Ma il sole, a traverso fogliami,  
Sveglia i vecchi colori delle vetrate irregolari.

La pietra sa sempre di terra materna.  
Voi ne vedrete a mucchi di questi sassi terrosi  
Nella campagna in amore che freme solenne  
E porta accanto al peso dei grani, nei sentieri d'ocra,  
Quegli arboscelli riarsi dove la prugna incupisce,  
E groppi di gelsi neri e rosai di macchia.

Ogni cento anni si ridà lustro a questi granai  
Con un beverone misto d'azzurro e latte cagliato:  
Se accanto alla Madonna o al Santo impagliato  
Rimangono in vista strane misticità,  
Mosche dal buon odore di locanda e di stalle  
S'impinzano di cera sul pavimento al sole.

. . . . .

## Vocali

A: nero, E: bianco, I: rosso, U: verde, O: blu: vocali,  
Io un giorno dirò le vostre origini occulte:  
A, nero busto peloso di mosche abbaglianti  
Che attorno a fetori atroci spesseggiano,

Golfi d'ombra; E, candori di nuvole e tende,  
Lance di ghiacciai superbi, bianchi re, brividi di corolle;  
I, porpore, spurgo sanguigno, riso di labbra avvenenti  
In collera o ebbre di penitenze;

U, cicli, vibrazioni divine di mari verdi,  
Pace di pascoli sparsi d'animali, pace delle rughe  
Che sulle ampie fronti studiose imprime l'alchimia;

O, Tromba suprema piena di stridori strani,  
Silenzi attraversati da Mondi e da Angeli:  
O Omega, raggio viola dei Suoi Occhi!

### Michele e Cristina

Rabbia, se il sole lascia queste rive!  
Via, diluvio chiaro! Ecco l'ombra delle strade.  
Sui salci, nella vecchia corte d'onore,  
La burrasca principia a gettare ampie gocce.

O cento agnelli, biondi soldati dell'idillio,  
Dagli acquedotti, dalle magre brughiere,  
Fuggite! Piane, deserti, praterie, orizzonti  
Digia' abbiglia di rosso l'uragano.

Cane nero, bruno pastore il cui mantello s'ingolfa,  
Fuggite l'ora dei lampi superiori; gregge biondo,  
Quando come ora zolfo ed ombra navigano,  
Presto scendete in più adatti rifugi.

Ma io, Signore! Il mio spirito vola  
Dietro cieli ghiacciati di rosso, sotto  
Nubi celesti che corrono viaggiano  
Su cento Sologne come lungo una rotaia.

Ecco mille lupi, mille grani selvaggi  
Che porta via, non tralasciando i convolvoli,  
Questo religioso pomeriggio d'uragano  
Sull'Europa antica dove cento orde passeranno!

Dopo, il chiaro di luna! Per la landa dovunque  
Arrossati, la fronte rivolta verso il cielo nero,  
I guerrieri cavalcano lenti sui lividi cavalli!  
Sotto questa fiera squadra i sassi risuonano!

— E il bosco giallo, e la vallata chiara, li vedrò,  
La Sposa d'occhi azzurri, l'uomo rosso in fronte, o Gallia,  
E ai loro cari piedi il bianco Agnello Pasquale,  
— Michele e Cristina, — e Cristo! — e l'Idillio è finito.

*Da "Commedia della sete"*

**Il povero sogna**

Forse m'aspetta una Sera  
In cui tranquillo berrò  
In qualche vecchia Città,  
E più contento morirò:  
Perché ho pazienza!

Se si rassegnerà il mio male,  
Se avrò un po' d'oro una volta,  
Sceglierò il Nord  
O il Paese dei Vigneti?...  
— Ah! è indegno sognare

Perché è perdita soltanto!  
E se io ridivento  
Il viaggiatore d'un tempo,  
So che l'albergo verde  
Non mi sarà mai aperto.

**Fame**

Se ho appetito non è  
Che di pietre e terra.  
Fo colazione d'aria  
Carboni, roccia, ferro.

Mie fami, danzate. Sfamatevi  
Al prato dei suoni.  
Succhiate il gaio  
Veleno dei convolvoli.

Cibatevi di sassi spaccati,  
Di vecchie pietre di chiese;  
Di ciottoli d'antichi diluvi,  
Pani seminati in valli grigie.

### Stendardi di maggio

Ai rami chiari dei tigli  
Muore un debole suono di corno.  
Ma spirituali canti  
Tra i grappoli aleggiano.  
Rida il nostro sangue nelle vene,  
Ecco le viti s'intralciano.  
Il cielo è bello come un angelo.  
Comunione d'azzurro e onda.  
Esco. Se un raggio mi ferisce  
Soccomberò sul muschio.

Aver pazienza, annoiarsi  
E' poco. Me ne infischio di soffrire.  
La drammatica estate voglio  
Mi leghi al suo carro di fortuna.  
Che molto in te, io, Natura,  
— Meno solo e meno inutile! — muoia.  
E i Pastori invece, ridicolo,  
Muoion qua e là per il mondo.

Se voglio che le stagioni mi consumino.  
A te, Natura, mi rendo;  
Con la mia fame e tutta la mia sete,  
E nutri, se ti piace, abbevera.  
Nulla di nulla può farmi illusione;  
Ridere al sole è ridere a chi genera.  
Ma a nulla voglio ridere io  
E che questa disgrazia sia libera.

Traduzione di ALESSANDRO PARRONCHI

CARLO BETOCCHI

## Lorenzo Viani scrittore

« *Mio padre si chiamò Rinaldo e mia madre si chiama Emilia, nati alla Pieve di S. Stefano, paesetto situato tra i monti della Lucchesia.*

« *I miei antenati e mio padre e mia madre, fino a che non discesero al mare, per motivi di cui parlerò lungamente, furono contadini e pastori ed ebbero sacri la stalla e l'ovile.*

« *Io sono nato nella Darsena Vecchia di Viareggio, la sera di Tutti i Santi del 1882. Sono stato battezzato il giorno seguente, che è quello di San Francesco. Furono miei compari i coniugi Chevalot; i quali erano servi di Don Carlos di Borbone al cui soldo era pure mio padre. Mi chiamo Lorenzo perché così si chiamava il mio compare, mi chiamo Romolo perché Romola si chiamava la mia comare, e mi chiamo Santi perché mia madre volle mettermi anche questo nome augurale ».*

Quando il Viani scriveva queste parole, che fan parte del romanzo autobiografico *Il figlio del pastore* stampato nel '30, già da sette anni ormai era partito con gli *Ubriachi* che era stato preceduto soltanto da *Ceccardo* (un opuscolo), che è del '22: e negli *Ubriachi* aveva a modo suo versata la piena del linguaggio che gli urgeva di usare.

Perché e come, a ripensarci oggi, considerando tutta la sua opera, e il carattere dell'uomo, e soprattutto la condizione della provincia italiana, dove ogni provincia è come un cratere ormai già sbollito, nel quale riposano acque fonde nel centro, basse sui bordi, ambiziose del venticello che l'increspa, e di parere magari il mare che non sono: questo « perché e come » è il più difficile a dirsi e vuole che risoniamo la nostra coscienza di popolo portato a sentirsi vivo non meno nelle apparenze che nella sostanza, e spesso accordandosi a credere che nel suono di quelle sia come la voce di una profondità che va detta a quel modo, e meglio non si potrebbe dire. Che è il fenomeno, poi, che scosta in Italia dal consenso comune ogni impegno profondo davvero: che fa celebrati i nostri più grandi scrittori quasi depositi di una fede inconcussa, ma assai meno creduti come maestri di un modo di vivere: facili come siamo, noi italiani, ad una fede qualunque, piuttosto come sostegno e finale salvezza dei nostri vizi, che come una guida e uno sprone a correggerli.

Il particolarismo provinciale, la poca speranza di uscirne, se non quattro passi più in là, dove sia appena appena una speranza di greppia meglio fornita (con l'altra

alternativa, nei miraggi degli affamati, degli eldorado oltreoceano), la volontà assai diffusa di non sollevare problemi, che fa parte del nostro autentico sentimento, quasi sacro, dell'inturbabile armonia dell'esistente, ed è a sua volta una cautela portata alla (in definitiva) castità del costume, son tutte cose che la pigrizia italiana rispetta, non vuol troppo turbare, come se avesse eccellenti scusanti che par meglio non dire, e che ci si contenta di presentire, senza nemmeno accorgersi che i nostri più grandi scrittori, se hanno reso il patetico di certe condizioni, ne hanno anche espressa, in profondità, la tragedia: ma non indicandone, naturalmente, una soluzione, che semmai risiede nel mistero della storia. Nessuna soluzione, direi, tranne il beneficio che ogni coscienza può trarre per sé sola, in quanto chiamata a concepire un modo di intendere e di sopportare il male, dalla idea della Provvidenza storica manzoniana; nessuna soluzione, direi, se non nel fatale consenso da dare alle resultanze verghiane che, in definitiva, non c'è altro di vero, in un mondo di cose che sembrano avere esse sole una occulta volontà, che questo cieco procedere di noi creature viventi, tra i meandri e le illusivo blandizie di tali cose, dalla nascita all'amore alla tomba: aggiunto appena appena dal Nievo quel risolversi occasionale, e molto singolare, della vita di alcuni in passione a un rabbuffo del vento della storia. Italia: ma su tutto questo resterebbe da dire, del resto, se la letteratura debba avere altro compito che quello che esercita, di rivelare l'uomo com'è: ciò che non esclude per altro la necessità d'altri impegni, nei settori di competenza.

Resta, alla velleità provinciale, come s'è detto, quel godimento del sentirsi vivente nella brezza di superficie: quel volontario confonderla con qualcosa di più profondo, che naturalmente esiste, ma non lì in quanto c'è una entità provinciale, sibbene in quanto nella provincia si deforma una realtà universale in virtù di certe cause e con certi effetti. Il che, a cercarlo, costa troppa fatica, e tant'è, con molto di estro e un po' di sincerità — di quella che esiste ed anche si scusa nei moderati costumi — si può fare apparire con assai meno impegno.

Da cui il piacere di certe similitudini di vita davvero cosciente che ogni provincia trova nei suoi tradizionali atteggiamenti, illudendosi che sian sempre bastevoli come quando quella terra bastava a far vivere tutti: ma poiché non basta, confortandone il male sempre con il rifarsi agli stessi costumi, con l'esercizio del farli mussare di più: è un fenomeno che il fascismo fomentò con le innumerevoli sagre, e che gli strapaesani assorbono, anche se inconsapevolmente: gli strapaesani che anche a proposito del Viani, almeno tangenzialmente, non si ricordano invano.

Presso a poco da una condizione tale, e in un incrocio di influenze costellato da una caterva di nomi (in cui ha importanza anche il fatto di quei nomi italiani che meglio si prestano a una riduzione operata dagli umori provinciali, la cosiddetta *salute* della provincia che induce nella sua passione italiana una riduzione a se stessa del concetto d'Italia: Carducci come D'Annunzio, Verga infinitamente meno o niente del tutto, oltre a quelli che provinciali restarono com'erano nati, ad esempio il Fucini, esportabili nel resto d'Italia in funzione di una solidarietà dei provincialismi): e con un pronto *svelgersi*, come direbbe lo stesso Viani, dalla brezza indifferenziata del laghetto di provincia a una costante di interessi che aveva il suo beccime lì, nacque tutta la scrittura del Viani. Spirito poetico formativo,

anarchico non nebulosamente idealista ma per protesta d'umori e polemica locale (se fosse stato diversamente non gli sarebbe bastato il dialetto), visse vide operò può dirsi tutt'uno rifacendosi dal cogliere i frutti che aveva sottomano. La sua anarchia, la miseria stessa della paterna famiglia, registrate in questo clima, gli furono restituite dal dialetto come da un altoparlante; e la sincerità che gli possiamo riconoscere è di questo livello, col pregio delle esatte consonanze che da artista eccellente conseguì tra le premesse formative della sua umanità, i mezzi disponibili e l'impegno che vi portò... Così, dopo il *Ceccardo*, cominciò coi personaggi degli *U Briachi*, 1923, passando a *Parigi* nel 1925, ed ai suoi famosissimi *Vàgeri*, 1927.

Chi osservi i principali personaggi di questi primi libri, « Tatorino », « Naso a pesetto », « Beppe il pelato », che sono negli *U Briachi*, eppoi ne *I Vàgeri* « Peggi », « Voga », la « Trasandata » de *La Tettoia*, « Prutomirro e Sibeino », gente che del resto riappare qua e là in molti libri del Viani, che tramandano tutti il suo autobiografismo, si accorge di quanto derivi in essi e nelle loro azioni dalla necessità vianesca, di artista figurativo, di far dei ritratti: e come la poetica dello scrittore, congegnata spiritualmente per quadri, poco si possa muovere di volta in volta da un certo suo limite che risulta sempre sforzato da un cotale accento espressivo fino a determinare il paesaggio, dove occorre, con le stesse necessità. Che nel Viani pittore il suo espressionismo ritrovi gli esempi in una corrente europea contemporanea ha la sua importanza: ma se noi ripensiamo lo scrittore nell'ambiente formativo italiano che abbiamo descritto possiamo risentire nei tipi del più pretto quadro vianesco qualcosa del gusto, dell'inciso, della fantasia che hanno le caste paesane per l'aneddoto. Ciò che in ogni provincia si tramanda come sempre vivente da generazione a generazione è la capacità locale di ripetere certi tipi caratteristici che sempre tornando come bizzarrie nel quieto buon costume locale in realtà riassumono in sé, per il paese, il sentimento della parte più conservatrice di esso, la somma delle sue ignoranze, la pervicace resistenza dei suoi vizi e delle aderenti e indivisibili tolleranze. Si può dire che in provincia si vive balzellando l'aneddoto a carico di certe figure; e che la mancanza di una reale volontà correttiva (tanto l'uomo ama adagiarsi), lo rinnova, come avvenuto oggi, di secolo in secolo. Ciò nonostante sia le figure, che gli aneddoti, non cessano mai di restare provinciali, negati all'universale, appunto perché lo spirito che si esercita in questi interessi, col difetto di contentarsi non ha mai la superiorità del ravvedersi, e in fin dei conti è futile e di passatempo con qualunque gravezza o anche pietà di contenuti: potendosi aggiungere che sotto sotto anche quel tanto di ilare finisce poi per prendere nel costume, ad uno spirito appena avvertito, il colore di una funebre tristezza.

Ma una partecipazione reale, popolare, alla vita di questi personaggi resiste sempre: e il Viani, che per nascita e natura vi si conforma, che sta dalla loro parte con una dote in più di cultura umanistica onestamente acquistata, i suoi personaggi sembra averli sottratti, appunto, a un clima più effimero, di superficie, per portarli in zone più profonde: con non altro artificio, in realtà, che quello d'essere artista

con il bisogno istintivo di arrivare alla rappresentazione, e di arrivarci col potere acquisito d'istinto attraverso gli incanti della letteratura, e l'amore dei venerati esempi e dei vocabolari, di arrivarci nella maniera più agevole e insieme capace di soddisfare una coscienza onesta, se vogliamo chiamare così un impegno artistico come quello del Viani assolto con scrupolo, che richiede le facoltà più industrie del galantuomo, e ne rafforza il pregio con il conforto che esse sono tali da avere anche il suffragio della morale popolare e delle esigenze del cuore. Lo zelo di lavoratore del Viani è noto: e avemmo con lui l'artista scrittore che d'altra parte nato in quel clima, e con un istinto prepotente, non poteva esimersi dal prestare tutto il rigore dell'arte a una pena che lo spirito profondamente tradizionale non poteva spiegare, ma semmai inacerbire cogliendo nel gergo il grottesco che v'è spesso rappreso e in cui ogni pena si deforma.

Colti e azzeccati nel punto in cui li vide, nasce così dalla scrittura del Viani quel mondo di ritratti che a leggerlo oggi ci lascia stecchiti sulla maestria dell'autore, ma paiono tramontati nel tempo, fermi a quel clima, immobilizzati nella loro stilistica esaltazione: e il loro stesso fondamento storico, la bandiera dell'anarchia dietro la quale sono spesso attruppati, e che aveva basi così certe in Versilia, non tanto mostra ciò che fu allora quell'ideologia con le premesse del suo scadere, quanto una magniloquente irrealtà d'emblema spettrale, che non si direbbe mai esistito in quel modo se non ci fossero queste pagine del Viani, e la sua fantasia dilatata ed echeggiante di voci. Conseguenza, vien da pensare, proprio di un divario tra cause reali ed effetti immaginari, e cioè di una interpretazione eccitata e infine arbitraria.

Questo è, d'altra parte, l'aspetto polemico della sua natura d'artista: uno sconfinamento dalla realtà verso l'autonomia dell'arte nella sua esacerbazione del grottesco, che non è senza legami con le sue giovanili ideologie di anarchico nei limiti dell'eredità provinciale, uno sconfinamento che nella sua arte consapevole dei mezzi adottati risulta stilisticamente ammissibile, e ai tempi della prosa d'arte anche ammirevole: ciò che dette al suo *Parigi* la fama d'essere tra i migliori suoi libri. Oggi si dovrebbe invece osservare, in questo libello antiparigino, e ancorché sia difficilissimo, quanto vi sia di travasato, in una forma d'arte che sembra giustificarlo, della limitatezza provvida e settaria di quel curioso agglomerato di virtù e di sospetti, di moralità e d'immoralità che è la provincia, e non solo la provincia italiana.

Nella serie infinita dei ritratti può dirsi che l'uno valga l'altro: e citiamone ora qualcuno: per esempio quello di « Tatorino », dagli *Ubriachi*:

*« Un grande berretto basco infradiciato gli copriva la testa grossa e massiccia come quella di un cignalotto; il viso butterato dal vaiolo pareva impallinato di fresco. Era mostruoso. Il petto largo e peloso era avvolto in una camicia marsigliese, bleu e nera, congegnata con un muscello incatramato; alle spalle tarchiate l'attortigliatura delle ascelle era così stretta che il vagabondo camminava a braccia slargate.*

*Con un manone, che impolpato d'acqua gli s'era gonfiato come un boddone, teneva ben stretto un pezzo di ramo di salcio che aveva ancora dei piccoli rami con delle fogliette.*

*« L'uomo, tozzo e possente, che ansimava come una bestia sotto un carico troppo peso, veniva certo da molto lontano. Si fermò davanti al casotto della guardia: dalle narici dilatate gli usciva un fumo biancastro come quello di un bove; un occhio era crivellato dai chicchi del vaiolo e l'altro, dilatato, era iniettato di sangue ».*

Si potrebbe notare, in questo ritratto di « Tatorino », che è tra i primi del Viani, un aggettivo che restando isolato e non destinato a precisare un carattere fisico, ha tutta l'aria d'esserci in più: « *Era mostruoso* ». Difficilmente si ripeterà nell'arte vigilantissima del nostro scrittore. I suoi ritratti sono infatti seguiti con una assidua ricerca anatomica, sia pure col suo genio speciale per l'orrido, e gli aggettivi non sono mai generici, ma in funzione di essa.

Ora ecco un ritratto da *I Vàgeri*: « *La Trasandata* » morta:

*« ... la donna era stesa sulla nuda terra, le gambe aveva infilzate dentro dei calzerotti di lana coi puntali bianchi; vista di scorcio, si scopriva su fino alle rotule delle ginocchia e l'archetto delle coscie gialle e accapponate. Il corpo marmato pareva disossato, tanto la veste nera affondava sul ventre, la testa divorata era stretta nel cappio di un fazzoletto bianco, il naso trasparente come la cera, i denti addiacciati mordevano il riso del teschio, gli occhi colavano dentro lo spavento dell'orbita.*

*« Sua madre vecchia, legnosa, gialla, inginocchiata da capo, con un fazzoletto le scacciava le mosche che volavano sulla fronte gelida e sulle mani che teneva accoppiate sul ventre legate con una corona di chicchi neri. Le bimbe erano tramortite sul focolare e singhiozzavano ».*

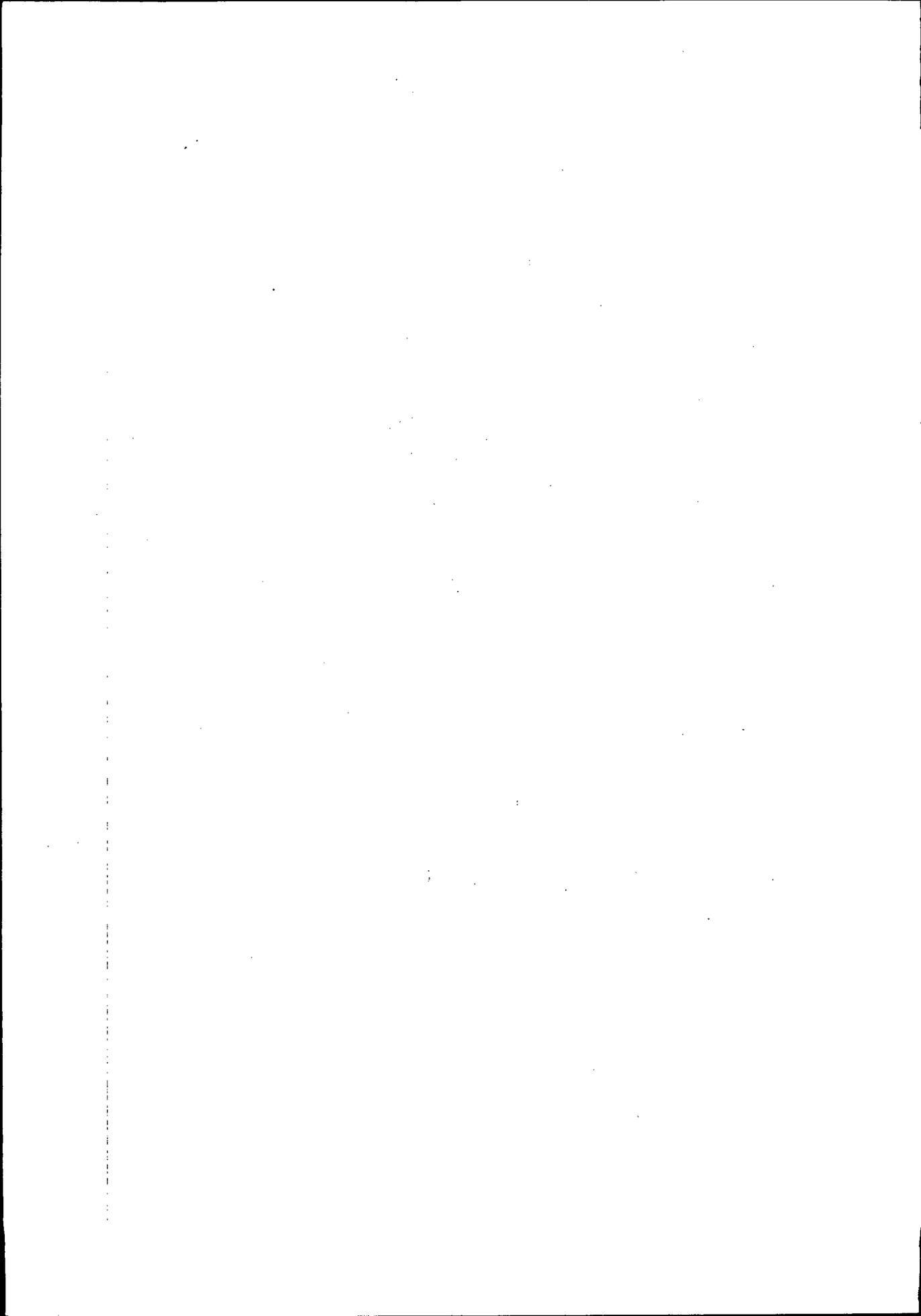
Tanta è la passione dell'artista in questo ritratto di morta che si direbbe che il gelo delle sale, dei marmi, e degli ambienti anatomici, il gelo insomma dell'anatomia, superi la pietà.

Così del resto, in un ritratto scritto alcuni anni dopo, da *Barba e capelli*, che fu stampato postumo nel '39. Si tratta di uno di quei morti ai quali andava a fare servizi di barba in extremis la bottega del famoso Fortunato I Puccini, dove il Viani ragazzo era apprendista:

*« Il morto messo contro la muraglia fredda scardinava il capo pesante sopra una spalla, il viso, manicato da un pennello tutto setole, diceva sì e no. Si provava la sensazione d'insaponare una statua di marmo. Qualcuno teneva per i ciuffi dei capelli gelati come si fa al capo dei giustiziati. La carne accapponita, dilupata, assidrive il pelame, gelava i bulbi e i ribulbi. La recisa trovava l'intoppo delle ciuffate intricate. Le labbra morelle avevano il sorriso sformato dal calco della morte. Di sotto le palpebre sigillate traspariva una tenebra di freddo. Recidendo la guancia sinistra, il pelame pareva ripullulasse su quella destra. Il corpo discarnato, bambinato di qua e di là, pareva si volesse intonare al doppio delle campane a morto che la chiesa vecchia scioglieva per lui: din, don, din, don, don... ».*

LORENZO VIANI: *Scala dei renni* - 1932 - Coll. E. Lombardi





Se dopo i ritratti colti dagli *Ubriachi*, da *I Vàgeri*, da *Barba e capelli*, leggiamo questo dei « lemrugi » colti in *Parigi*, cioè dei disgraziati che s'aggiravano sui bastioni intorno a la Ruche, lo squallido ostello del Viani e degli artisti stranieri più miserabili, si vedrà confermata di fatto, in un tetro sormontarsi di barocche figure, l'esaltazione polemica della quale abbiamo discusso, e che informa, può dirsi, tutto il libretto:

*« Quand'ebbero saziato la bramosia vorace i lemrugi forbendosi le spaventose bocche con le maniche della giubba o all'erbe alte, o alle cocche della camicia, si alzarono come spettri e presero a girare intorno al muraglione: eran gobbi dal petto schiacciato ridotti a guisa di un ragno mostruoso che divorasse le loro interiora, teste tosate dal mal maligno, mascelle scardinate da cancri, orbite vuotate dalla rissa, occhi bruciati dalla sifilide, barbe impiistrate di lordura. Torsi amputati di ambo le braccia al cui collo era accappiata una fune in fondo alla quale penzolava una pentola, orride lingue bramose leccavano labbra mézze e una serie di gambe magre, gialle, scheletriche, portavano l'orrendo carcame verso la desolazione della pianura ».*

Persono e paesaggi di *Parigi*, come il paesaggio d'intorno a la Ruche e la gagliarda descrizione della Senna con una raccapricciante visione d'annegato, hanno tutti, dal più al meno, questo tono, allentato qua e là da qualche bizzarria. Sicché converrà tornare al principio del libro, proprio là dove la madre del Viani dà il tono al libello, e ne spiega le ragioni con l'invettiva: — Maledetto Parigi! Maledetto Parigi! Per ritrovare una linfa più pura, di quel purgato umore di poeta che, insomma, ha dato anche le cose migliori del pittore, laddove s'incontrano il mare e la terra della sua Versilia.

*« Io abitavo, allora, nella Darsena Vecchia. La mia casetta era sotto il tumulto delle vele. Quando soffiava il vento di libeccio, il tetto suonava e dal letto si udiva lo scricchiolio delle antenne e dei bompressi. Quando il mare in tempesta rompeva sulle calate del molo, le acque ferme delle darsene salivano, le murate dei barchi investivano le altre murate, i parabarche schiacciati fra le carene crocchiavano, i fori delle cubie risoffiando il vento pareva si dolessero; quando in quella selva d'alberi brucati ci dava la saetta, le schiezze delle antenne schizzavan sui tetti.*

*« Nelle sere di chiaro di luna dalla cameretta di tra i vasetti dei garofani, si vedevano fiorire le stelle sui cimelli degli alberi, e tante rimanevano impigliate nelle maglie delle reti, stese a imbevversi di guazza. I cantarelli delle darsene, dove si lagna l'acqua che, croccolando dalle bocchette solleva i fondali grigiastri e frange sul verde limo la luna e le stelle, erano come il nostro focolare. Là son fiorite le prime favole della nostra vita: le prue bonarie delle tartane ci guardavano con le gubie meste, e, spesso pareva grondassero lacrime. Anche loro, più tardi pareva pensarono: — E tu vai ad aberintarti a Parigi? ».*

Tornò, il Viani, dal perder la vita a Parigi, e tornò come uno straccione: la madre, fattolo rivestire coi panni del fratello l'aspettò a piè di scala.

*« Quando scesi giù, mia madre si affacciò sull'uscio dell'orto e gridò: -- E' ritornato il mi' Lorenzo da Parigi; come sta bene! ».*

Dai « lemrugi » de la Ruche, alla « gentugliora » che perde il tempo in piazza, agli « agguerriti » della strada (che troviamo nella raccolta postuma *Il nano e la statua nera*), accattarotti, vagabondi, prestigiatori e borsaioli, e ai Vàgeri del libro omonimo e di *Angiò uomo d'acqua*, e anche de *Il Bava* (capitano di gran cabotaggio), è tutta gente che dal più al meno è andata o va ad « aberintarsi », e cioè a perder la vita. Tale in una smania finale è la sorte di Angiò, Angelo Bertucelli, marinaio rifiutato dal mare e che in mare ritorna a morire. Anche il Pea ama qualche tipo di questa fatta. Per i bassifondi sociali il Viani cita letture dal Mirbeau. Dalla sua esperienza politica giovanile gli scrittori anarchici: Carducci e Pascoli son lì a portata di mano: D'Annunzio ha scorrazzato la Versilia: Ceccardo Roccatagliata Ceccardi è nume locale e ammiraglio della schiera dei fanaticoni. Del Fucini s'è già rammentato il nome. Al Viani giovane in giro per Genova (a torzo, comè dice lui coi marinai), capitò di leggere il *Cuore* di De Amicis e di restarci impaniato: di lì a poco l'amico anarchico gli « buttò sul tavolo della taverna l'Al di là dal Bene e dal Male di Nietzsche: il cervello contro il Cuore... Qualche torbato cominciò a torcere sulle macerie del mio animo distrutto dai colpi a bruciapelo della filosofia di Nietzsche. Il Cuore, veduto traverso le torce a vento parve un libro condannato al rogo. Rileggendolo provavo il ribrezzo che dà lo sciroppo di zucchero spalmato sul baccalà col pesto d'aglio e peperone ». Sono parole de *Il figlio del pastore*. Ma non dicono nulla di più di quel suo pretto gusto per le cose fisiche, non vanno oltre quel piglio gagliardo che è proprio dello scrittore, non danno nessuna informazione da giudicarsi valida per la storia reale del suo spirito già determinato dall'istinto; si sente che non sono attendibili se non come scontri con determinate occasioni, memorie dei sensi. Quelle o altre, siano pure dunque gli incontri con gli scrittori, son tutte come invenzioni della sorte, vie del laberinto. Sono come lo sciroppo di zucchero, il baccalà, l'aglio e i peperoni, un'idea di che cosa sia l'« aberintarsi », l'andare a perder la vita tra un subisso di cose incomprensibili e che non vanno d'accordo, l'andare a fondo dietro l'istinto. E torniamo a dire: l'equivalente concreto della vita d'istinto, nel linguaggio, era il gergo: è la via per la quale il Viani narratore d'istinto del mondo dei Vàgeri, lasciò l'anarchia e si rappattumò col concreto che era poi il buon senso, quella famosa salute provinciale che si è già rammentata. Due estremi, come si vede, molto vicini, e coi quali si tenta qui di spiegare la scrittura del Viani. Filze di nomi e di soprannomi gli giovarono; persino il discorso aberrante dei pazzi che un alienista e scrittore di oggi mi dice essere alquanto d'invenzione (si veda ne *Le chiavi nel pozzo*): imprese, aggiunte agli illustri esempi e alla sua bramosia d'artista, da cui prese il gusto dei vocabolari, riportandolo all'immaginaria favella istintiva per cui il mondo è, in bocca ai suoi personaggi, l'universo mondo: un parlare in cui la parola rimbomba, ché il favoloso popolare, creato dalla miseria e dall'ignoranza, come lo scrittore sapeva bene, ha nel Viani un linguaggio anche di prestito (sarei per credere), che sposta i termini della cultura ad uso del suo lussureggiante immaginare. Ma non senza restare, qualche volta, in una espressione che scopre senz'altro il linguaggio dell'arte, del resto con effetto stupendo come in questo caso che prendo da un pezzo de *Il nano e la statua nera*:

« ... I pastori attrupparono le cavalcature ai tronchi dei pioppi favellando d'arcane cose coi pescatori stuporosi... ».

Ovvero è il Lorenzo che torna alla tradizione, cioè alla radicata passione per il luogo natio che gli suggerisce la pagina della madre ancora giovinetta nel capitolo de *I Fondora*, quando il cuore e il senso del tempo all'unisono, come in tutti i poeti istintivi, raggiungono un senso d'arcano, che del resto nel Viani è assai fitto (e i risultati son tali che ci si sentirebbe di aggiungere qua e là, per qualche felice venatura che si incontra, tra gli altri nomi già detti, anche quello del Campana):

« Una mattina di aprile, mia madre, quand'ebbe parato le pecore su per l'aspre selve del Rimortaglio, si assise come una antica divinità agreste sotto l'ombra di un gran leccio nero. Col pennato aveva prima tagliato una vetta di castagno in amore, la incise in tondo e cavò la scorza polita come una canna d'organo, vi fé il foro, pinzeppò di un tassello del medesimo legno e vi trasse dei suoni come di flauto. Dai greppi del Rimortaglio si dominavano tutta la Pieve e la vallata che rendeva la eco delle carra rotolanti sulle vie maestre e il mormorio del fiume che si vedeva spolverare argenteo sui greti celesti. In una insenatura fredda tra mortelle, quercioli e cipressi, su un verde agro, c'era il cimitero piccolo come un orto; un nastro di seta rosa sottile e sinuoso, che pareva steso ad asciuttare sulla selva, lo congiungeva alla chiesa; degli incappati bianchi parevano uccelli posati sulle mortelle. D'improvviso mia madre intonò un canto lene:

*E quando la mia mamma mi cullava,  
— O bimba sventurata mi diceva.*

*Al mio stupore disse impacciata: — Mia madre è là — e accennò il cimitero ».*

Lo spirito signorile e scettico di quell'arguto toscano che fu Ferdinando Martini, se avesse letto questo pezzo, uscito nel *Corriere della Sera* il 18 marzo 1929, non avrebbe più potuto interloquire come in quel dialogo che il Viani stesso racconta.

« Il maestro chiese un giorno a un mio amico:

— Ma quel continuo dialetto non vi annoia?

— Che importa; le parole si saltano.

— Si rientra nello sport, la cosa non mi riguarda, rispose Martini, e accennò certi dolori agli arti inferiori... ».

Noi, saltando lo scherzo, diremo invece che l'escursione degli interessi del Viani è scarsissima, e meglio che altro definita dalla sua personalità artistico-figurativa, tra i due toni casalinghi del proprio studio e della Darsena viareggina, tra la memoria e i sensi, che sono poi anche i poli di quella spiritualità provinciale che s'è già rammentata.

Scrittore, infine, da non potersi citare a pezzi e bocconi: ché, fatta la sua prima esperienza negli *Ubriachi*, con certi tagli a volte troppo bozzettistici, alla maniera fuciniana più andante, conquistò e mantenne poi sempre la sua altezza d'artista,

come nel suo stesso periodo di lavoro vedemmo fare del resto ad alcuni altri scrittori eletti con meritata fortuna di critica. Era il clima più adatto. Scrittore che si mantiene quasi tutto a un livello, e di fantasia e di espressione, levato quel troppo concedere alla sua bravura d'artista quando, in una certa vena polemica, un tantino di più imbarocchisce: e che sembra aver dato le opere sue più rappresentative con *Angiò uomo d'acqua*, romanzo di un vàgero salvato dal mare e che il mare riafferma, ma in definitiva intessuto di scene d'aneddoto come l'altre storie di vàgeri, e tuttavia con più fantastica spaziosità: e con *Il Bava, simbolo di deterioramento della fama di un capitano di gran cabotaggio*, che è la vicenda di un viaggio marittimo sfortunato (quello del « Polifemo »), di un capitano di mare che il mare lascia in vecchiazza a morir sulla terra: « *Il Bava di tutte le navigazioni che aveva fatto raccontava quella del Polifemo* ». E poiché non s'è ancora rammentato un altro bello ma irregolare romanzo del Viani, semiautobiografico, *Ritorno alla patria*, che è del 1929, diremo che pare ne *Il Bava* sia passata da quello l'ispirazione migliore, la più profonda, con una sua vera apertura su mondi ignorati, su ignorate avventure. Andare davvero alla fine del mondo, compire davvero, senza polemiche resistenze, il tragitto finale dell'« aberintarsi », dell'andare a perder la vita che è il fascino fondo di vicende marinare del genere del *Gordon Pym* del Poe e del *Moby Dick* del Melville, il Viani non l'ha mai potuto fare. I suoi personaggi sono incantati dal miraggio dell'arte, il loro destino è quello dell'artista che, in definitiva, ha rinunciato alla rivoluzione, contentandosi della protesta. Ma in certe scene di *Ritorno alla patria* appare, e non si può negare, un'eco di oscura vicenda epica; e tuttavia anche lì v'è qualcosa che finisce per sembrare a portata di mano per un uomo della immaginativa del Viani. Il quale, ne *Il Bava*, per riuscire a un risultato davvero mediato tra la sua istintività prepotente e la sostanza reale delle cose, doveva misurare la vicenda con i mezzi che la verità del suo mondo gli offriva, trasferirla in quanto era più suo e della sua terra; darci, se era possibile, con una navigazione di gran cabotaggio, propria di marinai viareggini, e cioè su barchi a vela e lungo le coste o tra l'isole mediterranee, con una vicenda pertanto ridotta alla portata nostrale, tinta dei nostri cieli e del nostro mare, in ampiezze misurate e assai cognite, l'esemplare di quel grande respiro verbale che era il suo, ma contristato nella umiltà reale delle situazioni, nella tristezza reale dei mediocri successi. E darci anche il favoloso, ma in un senso tirrenico, che ne *Il Bava* si ritrova con il suo straordinario sbarco in un'isola qualunque di questo mare: ed ivi quel tanto d'arcaico e di verità contemporanea che erano necessari. E non può dirsi che tutti questi risultati il Viani non li abbia ottenuti con questo suo libro di mare davvero bellissimo. Col suo discorrere, in questo, legittimo e a portata degli eventi (e c'è anche una portata temporale esattamente interpretata: siamo nel 1867), per la bocca di un uomo, come il *Bava*, condotto a contristarsi non già da una avventura sfortunata ma dai mancati riconoscimenti del suo valore, di cui ha sempre sofferto: lui che ha davvero qualcosa di più della avventata saggezza popolare dei suoi marinai, e che la sua scienza, commisurata al mestiere, ha sperimentato fattivamente in tante traversie. Immagine, questa del *Bava*, stranamente somigliante in ipotesi a quella di un Viani che a un certo punto, da scrittore, avesse trovato un destino più avverso, e in se

stesso meno favore ai suoi doni, un destino che glie li avesse messi in dubbio, e lui si fosse messo a riconsiderare se di tutti i suoi personaggi non fosse stato meglio indagare un'altra entità, che fosse stata più valida e opposta al loro perentorio invasarsi di sé, meno impressa nel calco delle sue forme d'arte, più ricca di libertà reale e più povera di significanza formale. Questa condusse il Viani alla fama per il libro d'*Angiò* e molti altri dei suoi: sarei del parere che la disordinata narrazione de *Il Bava*, quel discorrere lungo e periglioso del capitano di gran cabotaggio soprannominato dal suo *deterioramento*, potrebbe e dovrebbe assicurare al Viani la sorte vera di uno scrittore che ha raggiunto attraverso molte pene il termine felice di un libro creato interamente dai suoi personaggi, non dimenticabile, simbolo insieme delle sue reali sventure, della sua vera felicità.

#### OPERE DI LORENZO VIANI

*Ceccardi*. Milano, Alpes, 1922.

*Ubriachi*. Milano, Alpes, 1923.

*Giovannin senza paura*. Milano, Alpes, 1924; Firenze, Vallecchi, 1950.

*Parigi*. Milano, Treves, 1925; Firenze, Vallecchi, 1949.

*I Vàgeri*. Milano, Alpes, 1927.

*Roccatagliata*. Roma, Augustea, 1928.

*Angiò, uomo d'acqua*. Milano, Alpes, 1928.

*Ritorno alla patria*. Milano, Alpes, 1929.

*Il figlio del pastore*. Milano, Alpes, 1930.

*Versilia*. Firenze, Nemi, 1931.

*Il Bava*. Simbolo di deterioramento della fama di un capitano di gran cabotaggio. Firenze, Vallecchi, 1932.

*Le chiavi nel pozzo*. Firenze, Vallecchi, 1935; id. 1943.

*Storie di umili titani*. Roma, Ed. Roma, 1935.

*Barba e capelli*. Firenze, Vallecchi, 1939; id. 1944.

*Gente di Versilia*. Firenze, Vallecchi, 1946.

*Il cipresso e la vite*, inediti. Firenze, Vallecchi, 1944.

*Il nano e la statua nera*, inediti. Firenze, Vallecchi, 1944.

Sta per uscire, presso Vallecchi, un *Arcilibro* che conterrà una scelta dagli *Ubriachi*, da *I Vàgeri*, da *Ritorno alla patria* e da *Il figlio del pastore*; e per intero *Angiò, uomo d'acqua*, *Il Bava*, *Barba e capelli*. - Resultano ancora inediti *Cuore di madre*, un volume di *Pagine sparse, lettere, testimonianze*, e le *Poesie*.

DIEGO VALERI

## Il gran libro di Marco Polo, veneziano

A Venezia, in sestiere di Castello, e precisamente nella Corte detta del Milion, si possono ancora vedere due robusti arconi di portico, d'una pietra tra bigia e bionda, che probabilmente fecero parte, e sono reliquie, delle antiche case dei Polo. Le case subirono nei secoli tante trasformazioni, che, al presente, non conservano più nulla dell'aspetto originario; ma i due arconi son rimasti intatti nella loro solidità romanica, fiorita di delicate vaghezze bizantine, salvo che il tempo ne ha un poco limato e spianato la superficie.

Questo, della Corte del Milion, è un piccolo pellegrinaggio da fare, specie chi abiti a Venezia, per celebrare il settimo centenario del gran Marco, e per rendersi conto, e quasi toccar con mano, che la favolosa avventura di lui poggia su una realtà indubitabile, è una cosa di questo mondo.

Perché di qui, proprio di qui, sbucando fuori dal chiuso di questa Corte angusta e buia, spiccarono il volo, un giorno dell'anno 1271, i fratelli Nicolò e Matteo Polo, soprannominati Milion, seguiti dal loro figlio e nipote giovinetto, Marco.

Movevano alle rive ultime dell'Asia, dove i due anziani avevano già trascorso una dozzina di anni e più, trafficando vantaggiosamente con quelle popolazioni e servendo con onore il Gran Kan. Marco, diciassettenne, usciva forse per la prima volta dalla sua città...

Un quarto di secolo dopo, l'anno 1295, i tre rientravano in questo loro nido, ripassando sotto questi archi, detto per sempre addio al magnifico Cubilai, signore di tutti i Tartari, e all'Oriente meraviglioso. Nicolò e Matteo erano vecchi (perciò non avevan più saputo resistere al desiderio della patria lontana); Marco contava quarantun anni soltanto, ma un'esperienza del mondo così estesa e varia, quale nessun altro uomo, dal primo padre Adamo in giù, aveva avuto mai.

Portavano con sé casse d'oro, di gemme, di perle, di tessuti preziosi; e un sacchetto di sementi di verzino, ch'essi speravano di veder germogliare e allignare in terra veneziana; e un secondo sacchetto, di farina cavata dal midollo di certi alberi giganteschi della Piccola Giava, farina buona da far pane; e un terzo sacchetto, pieno d'una terra rossa del Maabar, fatta miracolosa dal corpo, in essa sepolto e conservato, di Messer San Tommaso l'Apostolo.

Era sera tarda; le calli attorno a Rialto giacevano nella tenebra e nel silenzio. Marco bussò tre gran colpi alla porta.

— Chi xè? — domandò un servo, socchiudendo cautamente una finestra.

— E chi vùstu che sia, sèmpio? — rispose Marco con voce tranquilla. — El paron.

(Questa non è vera, s'intende; ma è così ben trovata, che a esser vera non ci guadagnerebbe proprio nulla. C'è dentro, infatti, tutto l'uomo, rappresentato con un tratto psicologico solo, ma essenziale: quella sua gagliarda flemma veneziana che gli aveva permesso di entrare e stabilirsi nelle situazioni più strane e pazze e pericolose, senza scomporsi mai e senza perdere mai il buon umore).

S'installò coi due vecchi, e accanto ai parenti, nella vecchia casa; e prese a mercatare con l'Oriente vicino, come già aveva fatto per tutta la sua giovinezza con quello estremo; tanto, tutto il mondo è paese.

Tra un viaggio e l'altro, quand'era a casa, aveva il suo bel da fare ad appagar la curiosità dei giovani, che lo ricercavano continuamente, e senza posa lo interrogavano sulle cose del Cataio e del Gran Kan; raccontava e raccontava, e c'era sempre dell'altro da raccontare.

Or avvenne una volta che, andando per mare, egli s'incontrò in prossimità di Laiazzo con alcune galee mercantili dei Genovesi. Ci fu, come al solito, baruffa; e i Veneziani, avendo avuto la peggio, furono presi e condotti in cattività a Genova. Era l'anno 1298. (Secondo la tradizione più diffusa, non però più antica, la cattura sarebbe seguita, invece, alla battaglia di Curzola, che è pure del '98).

Restar fermo, in stato di prigionia, a meditar sugli scherzi della fortuna bizzarra, doveva essere ben fastidioso, per uno che aveva visto tanto mondo, ed era nato col genio dell'andare e dell'operare in libertà. Gli venne allora l'idea, per eludere il tempo e la noia, di raccontare distesamente, per iscritto, tutte le cose viste e apprese laggiù; a cominciare dal viaggio di andata, durato tre anni e mezzo, attraverso le pianure sterminate e tra le montagne impervie dell'Asia, per finire col viaggio di ritorno, durato altri quattro anni; per mare fino al Golfo Persico, indi per vie di terra attraverso la Persia e fino a Trebisonda. La parte maggiore e sostanziale dell'opera doveva riferirsi, beninteso, al soggiorno di diciassette anni in Cina, sia alla corte di Cubilai, sia nelle città e contrade visitate per ragioni di commercio o per gli alti uffici amministrativi e diplomatici affidati a lui, Marco, dall'onnipotente sovrano.

C'era, per fortunato caso, tra i suoi compagni di prigionia un Pisano, certo Rustichello, che s'era fatto la mano al mestiere dello scrivere compilando nel francese caro ai primi prosatori nostri alcune storie della Tavola Rotonda. Messer Marco prese dunque a dettare (in dialetto veneziano, come par probabile); e maestro Rustichello gli teneva dietro, traducendo nel suo francese grosso, e aggiungendo di proprio soltanto qualche ingenuo vezzo letterario.

*« Imperatori e re, duchi e marchesi, conti, cavalieri e borghesi (così ha inizio il racconto), o voi, chiunque siate, che volete conoscere le varie razze umane e le singolarità delle diverse regioni del mondo, prendete questo libro e fatevelo leggere. Troverete qui tutte le immense meraviglie, tutte le grandi singolarità delle grandi contrade d'Oriente — della Grande Armenia e della Persia e della Tartaria e dell'India e di cento altri paesi — da noi notate con chiarezza e con ordine, come le raccontò messer Marco Polo, detto Milione, savio e nobile cittadino di Venezia, per averle vedute coi propri occhi. Qualcosa vi sarà, è vero, ch'egli non vide: ma gli fu*

*riferita da uomini degni di fede. E siccome daremo le cose viste per viste e le udite per udite, il nostro libro resterà giusto e veritiero, senza nessuna menzogna ».*

Preso l'avvio, i due, di pagina in pagina, di paese in paese, di vicenda in vicenda, tirarono avanti allegramente, finché il libro fu finito e concluso.

Così, tornando a Venezia dopo i lunghi mesi della prigionia, Marco doveva esser soddisfatto di non aver perduto il suo tempo: portava con sé il racconto della sua mirabilissima impresa d'Oriente, l'arca dell'inestimabile tesoro di scienza da lui accumulato in tanti anni di familiarità con l'Asia misteriosa. (Senza il quale racconto, a pensarci bene, egli non sarebbe passato ai posteri se non come figlio di Nicolò e nipote di Matteo).

Il libro fu subito richiesto dalla folla dei curiosi, e copiato da una moltitudine d'amanuensi... Da qui, da questo chiassuolo angusto del Milion, prese il volo per il mondo e per i secoli avvenire.

Che cosa abbia fatto poi il grande Marco, importa assai meno di sapere. Prese moglie; n'ebbe tre figlie; morì nel 1325; e fu sepolto in San Lorenzo.

Il libro è arrivato a noi, fresco, attraente, appassionante, come nessun altro Viaggio scritto in qualsivoglia lingua; ma in quale stato di conservazione, come e quanto mutato dalla sua stesura originale, è impossibile dire.

Già i primi copisti s'eran presa certo qualche libertà col testo di Rustichello, tralasciandone addirittura i brani a loro giudizio meno interessanti; più se ne presero poi i copisti dei copisti; finché vennero gli stampatori che, scegliendo or questa or quella redazione, portarono al massimo l'arbitrio e la confusione.

Che il libro abbia conservato tutta la sua forza attraverso tanti guasti e rabcercamenti è una riprova della sua singolare vitalità. Ma si capisce che, in tempi di delicata coscienza critica come i nostri, gli studiosi di Marco Polo — così gli scienziati intenti a controllar la verità delle sue notizie, come i letterati desiderosi di conoscere il vero volto del narratore — abbian sentito la necessità di ricostruire criticamente il travagliatissimo testo. L'impresa sarebbe stata facilissima, anzi non avrebbe neppur avuto ragione d'essere, se si possedesse l'originale di Rustichello; ognuno pensa da sé che basterebbe, lasciate da parte le copie, trascriver quello, con scrupolo scientifico, e pubblicarlo integralmente. Ma l'autografo è perduto; e perduto è, probabilmente, anche il diretto apografo, da cui ebbero origine le copie più antiche.

Stando così le cose, voi capite in che mare magno, irto di scogli, dovette avventurarsi lo studioso che si dedicò all'opera di ricostruzione del testo: d'un testo quanto possibile vicino, per induzione, all'originale perduto.

Effettivamente egli si trovò davanti a una novantina di codici, diversi di lingua e di contenenza, e carichi di errori, vari secondo il vario grado d'ignoranza o di negligenza del copista. Bisognava stabilire, sulla base di minutissimi raffronti linguistici, la derivazione dell'un codice dall'altro, risalendo via via ai più remoti, e formando alla fine una specie di albero genealogico. E bisognava al tempo stesso riportare alla luce quanti altri codici sconosciuti fosse dato di rintracciare in questa o quella biblioteca, in questo o quell'archivio d'Europa...



Ritratto immaginario di Marco Polo nel frontespizio della prima edizione a stampa del « Milione » (Norimberga 1477)

Ora tutti possono farsi un'idea della mole e della difficoltà dell'impresa, e pensare quale armamento di dottrina e dispendio di volontà, d'intuito, d'intelligenza critica e di pazienza essa abbia richiesto.

A ricerche ultimate, il numero dei codici si trovò salito a centocinquanta; e fu appunto dallo studio comparativo di tutti codesti codici che uscì il nuovo testo, infinitamente superiore a quelli già in uso, perché — ripetiamolo — vicino quanto possibile a quello originario, che il tempo ci ha invidiato.

Nel 1928 il lavoro era compiuto; e appariva infatti, sotto il patrocinio della città di Venezia, un'edizione del *Viaggio*, se non definitiva, certo non superabile fin che l'originale resti nascosto, dato che non sia per sempre perduto.

E' tempo di dire il nome dello studioso geniale che, avendo atteso per lunghi anni con passione e fede ascetica, all'opera di restauro del gran libro, ha finalmente offerto al mondo un Marco Polo integrale e presumibilmente conforme a quello autentico. Egli non è, per fortuna nostra, un Tedesco o un Inglese, ma un Italiano purissimo: Luigi Foscolo Benedetto, professore per lunghi anni nell'Università di Firenze, oggi in quella di Torino.

Publicato il testo, il Benedetto comprese subito che, a maggior gloria di Marco Polo e di Venezia e degli studi italiani, c'era da far dell'altro, e che quest'*altro* non poteva farlo che lui. Poiché l'edizione critica d'un testo francese arcaico (arcaico e bastardo) non può andare per le mani di tutti, e la natura del libro è tale, invece, da suscitare la curiosità, l'interesse e l'ammirazione universali, egli, il Benedetto, si diede a tradurre il suo Polo in italiano: in un italiano vivo, discretamente colorito o, meglio, appena patinato d'arcaismo. La versione uscì nel '32 in un magnifico volume, corredato d'un indice prezioso e d'una preziosissima carta dell'Asia di Marco Polo. (*Il libro di Messer Marco Polo, cittadino di Venezia detto Milione, dove si raccontano Le Meraviglie del Mondo, Milano, T.T.T.*).

« Ho avuto la gioia — dice nella prefazione il Benedetto — di veder riprendere al libro, riscritto finalmente in una lingua unitaria e fedele, la sua autenticità artistica. Nella prima edizione ho ridato al libro di Marco, per quanto mi è stato possibile, la sua integrità; in questa gli ho ridato, se non m'illudo, la sua bellezza ».

Parole di legittimo e giustissimo orgoglio; a cui non si può non sottoscrivere, sol che si faccia qualche confronto, tra la nitida versione italiana e il pasticciato testo francese di Rustichello. Il traduttore ha veramente operato il riscatto, la liberazione, se non addirittura il salvataggio, di Marco Polo scrittore.

Gli Italiani possiedono dunque, da vent'anni a questa parte, un Marco Polo, non soltanto intero, ma anche *bello*. Non andiamo a indagare quanti l'abbiano letto...

Del valore scientifico del libro non sta a noi di parlare. Basterà citare l'opinione di un competente autorevole, di un geografo di alta fama, quale Giotto Dainelli. Scrisse il Dainelli, nello stesso anno 1932 in cui uscì la traduzione del Benedetto, che « intere regioni » dell'Asia si celano ancor oggi « sotto quei velari che soltanto il Polo sollevò »; e aggiunse che l'attenzione data dal viaggiatore veneziano ai fatti economici e alle vicende storiche dei paesi visitati fanno di lui « un vero geografo,

che ha una concezione unica, integrale, completa, dell'ambiente naturale, dell'umanità che vi vive, e delle opere ch'essa vi compie».

Salutiamo dunque Marco Polo maestro della geofisica e della geopolitica, scienze di cui non poteva neppure immaginare, o sognare, la futura esistenza. Ma leggiamolo poi come scrittore che possiede i doni essenziali del narratore: la virtù di costruire figure e delineare e dipingere sfondi, e quella di condurre il racconto secondo i vari tempi, dal *lentissimo* all'*allegro molto*, che le varie necessità del momento, cioè della materia, vengono imponendogli. Sotto questo riguardo (dell'arte, della fantasia e, diciamo pure, della poesia), il Viaggio di Marco Polo è il più bel racconto di avventure che si conosca; senza possibilità di paragone.

Ecco, per cominciare, un quadro di costume:

*« Dovete sapere che le donzelle del Cataio non hanno chi le superi nell'esser costumate e nel serbare l'ornamento della modestia. Non si abbandonano a gioie chiassose; non ballano; non dan noia; non stanno di continuo alla finestra a contemplare la faccia di chi passa o a far contemplare la propria (Un ricordo di Venezia?...). Non prestano un orecchio scaltrito a nessuna sconvenienza; non vanno né a feste né a divertimenti; se escono è per andare in qualche luogo dicevole, per recarsi ad esempio ai templi degl'idoli, o per far visita a consanguinei ed a parenti; e ci vanno accompagnate dalla madre, senza fissare disonestamente la gente, ma con in capo certi loro graziosi cappelli che obbligano a guardare soltanto a terra; cosicché, nel camminare per via, stanno solo attente dove mettono i piedi. Sono, alla presenza di anziani, piene di verecondia; non dicono mai una parola oziosa... Rimangono nelle loro camere, ai loro lavori, presentandosi di rado al cospetto del padre, dei fratelli e degli anziani della casa. Non si tengono intorno degli spasimanti... ».* (Ed anche qui, forse, si può scorgere in trasparenza Venezia; supposto che già al tempo di Marco vi fiorissero quei fiorellini di grazia e d'innocenza un po' maliziosa che sono, che saranno, le Luçiete del Goldoni, le care « pute de casa soa »).

Ed ecco il romanzo del povero re Facfur, già signore di Chinsai, capitale del Mangi; spodestato e messo in fuga dal Gran Kan Cubilai. Marco raccoglie i fatti dalla bocca di un vecchissimo mercante della città, e vide coi suoi occhi le melanconiche rovine del più grandioso e splendido palazzo che mai fosse stato. Chiostrì, cortili, stanze per il re e per la regina; e poi giardini e chiostrì ancora e camere a gruppi di cinquanta. *« Tutte queste camere (racconta Marco) servivano di dimora a mille donzelle, che il re teneva ai suoi servigi. Erano di tali donzelle quelle che qualche volta accompagnavano il re, quando usciva con la regina a diporto sul lago, su barche tutte coperte di seta, o si recava a visitare i templi degl'idoli... ».* Nei giardini v'erano ogni sorta di animali: caprioli, daini, cervi, lepri, conigli. *« E quivi il re andava a diporto con le sue damigelle, parte in carretta e parte a cavallo; e non vi entrava alcun uomo. Le faceva correre insieme coi cani e dar la caccia ai suddetti animali; ed una volta stanche, andavano nei boschi che rispondevano su quei laghi, e quivi, lasciate le vesti, se ne uscivano nude fuori, ed entravano nell'acqua, e si mettevano a nuotare, chi da una parte e chi dall'altra. E il re con grandissimo piacere le stava a vedere, e poi se ne ritornava a casa. Si faceva qualche volta portar da mangiare in quei boschi, che erano folti e spessi di alberi altissimi, servito dalle suddette donzelle. E con questo continuo trastullo di donne crebbe senza sapere ciò*

*che si fossero armi. Il che ebbe alla fine per effetto che il Gran Signore gli tolse, per la sua dappocaggine e per la sua viltà, con grandissima sua vergogna e vituperio, tutto lo stato... ».*

Ora ecco una novella terrificante; alla Poe (una novella *in nuce*, s'intende): *L'uomo dalla bella ombra*. Dove sarebbe anche da rilevare una strana coincidenza con lo spunto iniziale del *Malentendu* di Camus.

*« Vi dirò un'altra cosa che questi abitanti del Caragiàn facevano prima che il Gran Kan li conquistasse. Se per caso, presso uno di questa provincia, veniva ad albergare un forestiero bello e nobile, uno insomma che avesse una bella ombra, quegli nella notte lo uccideva, o attossicandolo o facendolo in altro modo morire. E non crediate che ciò facessero per rubargli il denaro; lo facevano per la credenza in cui erano che la sua bella ombra e la sua buona grazia, che il suo senno e la sua anima rimanessero nella casa. E molti ne uccisero per tal motivo, prima che il Gran Kan li conquistasse... ».*

Un'altra novella; o favola; o descrizione di Utopia, come meglio vogliamo chiamarla:

*« L'isola chiamata Isola Maschia è in pieno oceano, a ben cinquecento miglia da Chesmacoràn in direzione di mezzogiorno. I suoi abitanti sono cristiani battezzati, ma si conformano nella fede e negli usi all'Antico Testamento... ».* Le donne, mogli od altro che siano, non abitano con gli uomini in quest'isola, *« ma stanno tutte in un'altra isola chiamata Isola Femmina. E sappiate che dalla propria isola gli uomini si recano a quella delle femmine e vi stanno tre mesi; e cioè il marzo, l'aprile, il maggio. In quei tre mesi gli uomini vanno a stare nell'altra isola, e ci vivono in compagnia delle loro mogli; in quei tre mesi si sollazzano seco loro. Finiti i tre mesi, se ne tornano all'Isola Maschia e per gli altri nove mesi dell'anno badano ai loro interessi... ».*

Il libro è tutto pieno, naturalmente, di meraviglie visive, di spettacoli eccezionali: uomini con la coda, lupi cervieri, elefanti, astori neri, grifoni; e alberi strani, come quello che sprizza vino da ogni ramo tagliato; e strani cibi, come il pane di giuggiole; e via via dicendo. Meravigliosissimo, fra gli animali, il liocorno; il quale, afferma Marco, è proprio l'opposto di quello che noi diciamo che sia. I liocorni del regno di Basmàn, infatti, somigliano ai bufali nel pelo, agli elefanti nelle zampe. *« Hanno in mezzo alla fronte un grossissimo corno nero. E vi faccio osservare che non si servono di quel corno ad offesa, ma solo della lingua e dei ginocchi. Perocché hanno sulla lingua le spine, molto lunghe e acute; e quando vogliono offendere abbattano e calcano coi ginocchi la vittima, ferendola poi con la lingua. Ha la testa fatta come quella del porco selvatico; la porta di continuo chinata verso la terra; ed ama molto restare tra la melma e il fango. E' bestia molto laida a vedersi. Non è affatto come la diciamo e descriviamo noi, nei nostri paesi: la bestia che si lascia prendere in grembo da una vergine... ».*

Come si vede, lo scrupolo scientifico di Marco Polo non risparmia al lettore qualche delusione. Ma quante più illusioni gli dà la sua fantasia, mossa e accesa indubbiamente da molte « cose viste ». Ecco, per finire, la descrizione del turrito mausoleo fattosi costruire dal re della città di Mien:

« *La fabbrica era di una bella pietra; e questa, per parlare innanzi tutto della torre d'oro, era ricoperta di uno strato d'oro, dello spessore di non meno di un dito. L'oro copriva in modo l'intera torre che si aveva l'impressione essa fosse soltanto d'oro. Era alta ben dieci passi, ed aveva la grossezza che si conveniva alla sua altezza. Nella parte superiore era rotonda; ed il tondo era pieno, intorno intorno, di campanelli dorati, che sonavano tutte le volte che il vento vi percolava. La seconda torre era d'argento, ed era identica in tutto alla prima... E ciò fece fare quel re per gran fasto e per il bene della sua anima. E vi assicuro che erano quelle due torri le più belle a vedersi del mondo ed erano di immensa valuta. Quando le colpiva il sole, sfolgoravano; e si vedevano brillare da molto lontano... ».*

Ci si domanda ora che uomo fosse codesto gran Marco; quale si mostri, o almeno si lasci intravedere, nel corso della sua incantevole narrazione.

Ebbene: per i Veneziani, e per chi conosce bene i Veneziani, non ci può essere esitazione a rispondere ch'egli porta in sé, magnificati dalla potenza del genio, i caratteri fondamentali e immutabili della sua famiglia veneta; si vuol dire della sua città e della sua regione.

Già si è accennato a quella flemma operosa ch'è il tratto saliente della psicologia di Marco. Sarà eccessivo aggiungere adesso che questo è anche il tratto saliente della psicologia di Venezia, e il lievito segreto di tutta la sua storia eroica?

Ma più giova soffermarsi su qualche aspetto particolare del libro, come dire su qualche carattere proprio del suo autore. Su questi due soprattutto:

*Primo*: assoluta immunità del racconto dall'enfasi retorica.

Marco osserva con occhio fermo e sgombro, trova prontamente l'equilibrio dello spirito anche davanti agli spettacoli più sorprendenti e nelle contingenze più assurde, racconta da galantuomo, pacatamente, senza ombra d'ostentazione. « I fatti son questi; le cose stavano così quando io, Marco, le ho viste coi miei occhi, oppure le ho sentite raccontar coi miei orecchi; che siano cose straordinarie lo so bene, ma appunto per questo non c'è nessun bisogno di gonfiarle di vento parolaio ». Fra tante e tante meraviglie, nessuna gesticolazione eccessiva, nessun punto esclamativo, o quasi.

Questa diffidenza del sublime retorico, non dirò già che sia esclusivamente veneta, ma veneta è certo; e ciascuno di noi Veneti può trovarne traccia nei più sinceri colloqui con l'amico e perfino con se stesso.

*Secondo*: il sano e calmo realismo di Marco, che si tramuta spesso in bonaria ironia, lampeggiando fugace dietro la narrazione obiettiva. E questo è veneziano davvero, chi sappia ben distinguerne l'interna mistura umoristica che preannuncia da lontano la commedia di Goldoni e l'*Osservatore* di Gaspare Gozzi. Si potrebbero trarre esempi quasi da ogni pagina.

Gli abitanti di Ciarcian, nella Gran Turchia, quando vedono il loro territorio invaso da soldatesche nemiche, fuggono in qualche oasi desertica con le loro donne, coi loro bambini, con le loro bestie, per non vedersele tolte o mangiate; poiché « *i soldati non pagano quello che prendono... ».*

Quando si trasporta la salma d'un Kan sulla montagna Altai, tutte le persone che s'incontrano lungo il percorso son passate a fil di spada da quelli che conducono il morto. *« E dicono uccidendoli: Andate a servire il vostro signore nell'altro mondo. Poiché credono veramente che la gente da loro uccisa andrà a servire nell'altro mondo il loro proprio signore... »*.

Il Gran Kan, che ha inventato la carta moneta, è *« il più perfetto degli alchimisti »*. (Cinque secoli più tardi, Montesquieu dirà per bocca di uno dei suoi « Persans »: *« Le roi de France est un grand magicien »*, visto che, al bisogno, sa persuadere i suoi sudditi *« qu'un écu en vaut deux... »*).

Nella nobile città di Cail c'è una curiosa usanza di duellare a coltellate. Gli avversari (*« che sono, come sapete, di color nero »*) si dipingono reciprocamente sul corpo un circolo di color bianco, e promettono di mirare a quello, e non altrove, combattendo. Ma poi *« in qualunque parte uno colpisca l'altro, il poverino se n'accorge »*.

Gli abitanti dell'isola di Zanghibar sono di una forza straordinaria: portano il carico di quattro uomini. *« E ciò non fa meraviglia, ché se portano pesi per quattro, mangiano roba per cinque »*.

Questa naturale arguzia si esercita spesso su argomenti un tantino scabrosi; e allora, a sentire i racconti di Messer Marco, e i suoi commenti maliziosi, s'ha l'impressione di trovarsi seduti in un angolo d'uno di questi nostri cari caffè, accanto a lui, vivo e vegeato e sorridente...

Nel Maabar le donzelle hanno delle carni *« talmente dure che non riesce a nessuno in nessuna maniera di stringerle o pizzicarle in nessuna parte. E si noti che pagando un denaro piccolo uno è libero di pizzicarle a tutto potere »*.

Nella provincia di Camul il marito suol cedere all'ospite, insieme con la casa, la moglie. *« Se ne sta fuori due o tre giorni, alla villa, inviando di là — non perdè in dono — tutte le cose necessarie al suo ospite. E tutti in quella città e in quella provincia sono così concii dalle lor mogli, ma non se lo hanno a vergogna »*.

Nella provincia di Tebet, poi, c'è l'uso di prendere in moglie soltanto le donne, diremo così, esperte; e preferite son quelle che possono presentare il maggior numero di gioielli ottenuti in dono dai precedenti amatori. *« Eccovi ora informati — commenta Marco — di queste usanze matrimoniali che ben valevano la pena di essere riferite. E' quella una contrada ove farebbero bene ad andare i giovincelli dai sedici ai ventiquattro anni »*.

Naturalmente, questo è ben lontano dall'essere tutto Marco Polo. Si capisce che il valore del libro è infinitamente più alto di quel che può apparire dalle nostre citazioni.

Tuttavia ci par certo che la chiave per penetrare nell'animo del narratore è proprio la sua venezianità. Chi non coglie codesta venezianità, costante attraverso le variazioni innumerevoli della materia, non coglie forse il tono fondamentale del libro.

(Dal Programma Nazionale).



*Matteo e Nicolò Polo dinanzi a Papa Gregorio X*

(da un antico manoscritto francese del « Milione »)



*Veduta di Venezia*

(dal manoscritto 264 della Biblioteca Bodleiana di Oxford)



GIOVANNI CONSOLAZIONE: *Disegno*

GIUSEPPE RAIMONDI

## Quattro minatori in Belgio

Era una domenica, del principio di maggio. Ero ritornato in Belgio (la seconda volta, in vita mia; e forse l'ultima) per affari dell'officina. Si trattava di un accordo per la rappresentanza di apparecchi di riscaldamento: degli eleganti radiatori in tubi di rame di foggia nuova, genialissima. E ancora: degli scambiatori di calore, per il riscaldamento dell'acqua nei grandi fabbricati urbani. In codeste piccole macchine, il rosso vivo del rame si mescolava al bianco dell'acciaio, agli smalti delle coperture esterne, con quel senso di stringatezza, di sicurezza e di solidità lieve delle cose di marina, delle suppellettili, degli impianti meccanici delle navi moderne. Stare nella propria stanza, come in una cabina. Sbrigati gli impegni di codesto genere nella capitale, mi ero riservato una giornata o due di vacanza, da trascorrere nelle città minori. I treni, in Belgio, hanno vetture basse e comode, con grandi aperture e finestre, da cui entra interminabile il verde dei prati, il bianco dei cieli macchiati di nuvole nere. Dai prati s'alzava l'occhio dei bovi, delle mucche bianche e rosse; il muso sfiorava cordiale il vetro del treno. Un'abbazia gotica, rossa tra le colture, gli ortaggi come tappeti bianchi e verdi. E canali ci seguono, fermi di una fredda acqua verde a filo delle campagne, tra piccoli alberi fioriti di bianco. Poi, abbandonati e chimerici, i mulini di Rembrandt su bassi promontori di terra gialla, vicini a serre dove son racchiusi fiori misteriosi. E ancora canali, e vie d'acqua stagnante e trasparente. Scesi a Bruges nell'ora che gli abitanti si dirigono alla messa. Un'odore di mare, di spiagge salate e arse si era messo nell'aria. Imboccai una strada di case basse, a chiari colori, anzi a vernice luccicante: massaie, col secchio di legno bordato d'ottone, lavavano con morbide spugne di lana le facciate di smalto. Altre, finite le pulizie, abbassavano i vetri delle finestre, ribattevano le imposte di cioccolato nero. Masticavo soprappensiero, camminando, noccioline dolci. Il selciato delle strade è di pietre uguali, quasi piastrelle di sasso nero; levigate, piacevoli al passo. Il canale, come una guida, sempre vicino, da cui sorte la coltre verde di foglie, di rampicanti, che piano piano risalgono le case e s'uniscono, come silenziosa noia ai bordi di alberi, alle macchie cupe di giardino; così l'acqua e il verde costituiscono un continuo motivo. Ogni casa, ogni facciata, bassa o alta, finisce a punta, coi fianchi ripidi di tetti. Ecco il beffroi: una torre massiccia, alta per la nostalgia di montagne altissime, domina sulla città di basse case, tutta appuntita a foggia di tende di pietra, per un esercito eternamente accampato in vista del mare. Piccole barche a motore, in lento movimento, e un musicale ronzio. Immagini sacre, di pietra, di sasso alle porte, agli

angoli di case. Al valico di ponticelli, una donna con un carretto di cose dolci, racchiuse dentro una tecca di vetro. Il carretto ha le ruote di bicicletta; e un vecchio, seduto, che suona una sua siringa, o breve piffero di legno, un filo di suono, sottile e sordo. Santi e guerrieri sorvegliano, scolpiti in pietra o in ferro arrugginito, scrutano la tranquilla pace urbana. Passano ragazze, di vivaci maglie, su silenziose biciclette. Infilo strade a caso, ozioso e incerto: rue de l'Equerre, case riflesse nell'acqua verde, fronde, piume vegetali di verde incurvato sull'acqua. Rue des Ciseaux; quai de la Poterie; quai des Augustins: ho trovato l'albergo: *Venice du Nord*. Odora di buon tabacco, di cera da pavimenti; di sapone. Il letto è ricavato dentro un muro grosso, chiuso da una tenda; il lavandino, dentro una parete di legno, come in uno scaffale. Anche qui, l'angustia e la precisione, l'ordine di una cabina di vecchio naviglio.

Il pomeriggio trascorse, in una sorta di dormiveglia (dopo il cibo), ai piedi degli alberi, nel prato del beghinaggio. L'erba era alta, tra i fili verdi, umidi e diritti fiorivano fiori simili a narcisi. Le cassette, i romitori, tacevano; ogni portoncino verde sprangato. Qualche tendina dal bordo di pizzo si stirava, oscillava, fingendo un ritmo di onda brevissima. La cuffia bianca di una religiosa sfiorava il telaio di legno, dietro il vetro. Vagamente sorgeva un segno, un suono, un cigolio di mobili, o di pavimenti di legno. E il brusio di parole spente; forse preghiere. Un senso di alveari operosi. In qualche cortiletto, delle biancherie, pezzuole, cuffie, erano stese ad asciugare. Risonò una campanella. Eravamo in Paradiso. Il gusto di salmone all'olio mangiato con le patate lesse m'era ancora in bocca. Già dormivo; ed ero felice. Quando figure: giovincelli di lunghe gambe, appena coperte dalla tunichetta, i magri stinchi nelle calze di lana chiara, passarono, sparivano fra i tronchi degli alberi, leggeri, benevoli. Finché aprivano le ali, in una rincorsa giocosa; così i loro piedi volavano adagio sull'erba, angeli bonari. Non comprendevo il loro traffico, e mi spiaceva di guardarli troppo. Li sentivo passare dietro di me, senza rumore. Ma uno mi comparve, e lo squadrai: con quelle cose aperte, simili a due vele; il viso incerto, i capelli biondicci, gli occhi grigi vetrosi della gente di Fiandra. Un bravo ragazzo, pareva; che subito, piegando gli strumenti di volo, mi si tolse davanti. Ma ancora ronzava lì presso. Sembrava un grosso piccione che richiama i compagni, fruscando in aria. Difatti tornarono, e calarono fra gli alberi, finito il lavoro o non so cosa; ognuno, mettendo a terra i piedi, chiudeva le ali, col colpo secco di un ombrello. Sparirono non so dove, calcando l'erba folta del prato, divenuta, per l'ora, di un pallido viola. Di colpo, fu allora, si aprirono i portoncini di legno, senza fracasso. Ne sortivano le beghine, una per porta, e s'appaiavano, piccole, bianche e nere, dirigendosi alla chiesa. Mi alzai, stordito, le rincorsi, e a quella che chiudeva la fila, e ad altre ancora, chiedevo con garbo:

— *Dove sono gli angeli? Dove sono andati gli angeli?*

Non ebbi alcuna risposta. Già imbruniva. Superai l'arco di ingresso del beghinaggio. Seguendo il filo dell'acqua (il canale era un tiepido vetro) m'incamminai verso il lago d'Amore.

E' dove il canale si allarga, e fa stagno. Sulla riva, dei turisti inglesi o americani, con borse di cuoio, dei cestini di vimini, sciarpe colorate al collo. Uno beveva da

una bottiglia: liquori. Beveva e rideva. Un uomo, solitario, in lunga tunica o impermeabile, lo guardava, distoglieva lo sguardo, con noi. Passarono i cigni, scivolando nell'acqua. Approdarono, come barche. Sono grosse oche, o anitre. Ma è nel loro collo, una misteriosa forma, una grazia ambigua. Col becco si pulivano, si pungevano; poi scrollando, volavano penne e penne, una calma neve si posava sul prato. Restavano macchie, zone bianche, tra il verde dell'erba. Come quando la neve sta sciogliendo. I turisti erano partiti, lasciando carte, astucci di cartone; che i cigni accostarono, saggiarono, rifiutandoli. L'uomo in tunica, solo. Mirava l'acqua, il cielo. Si appoggiava agli alberi che fanno cupole sull'acqua: cedri, salici. L'ombra fondeva le cose. S'udirono campane: risonavano in cortiletti, in portici disabitati. I cigni camminavano tra di noi. M'ero avvicinato al solitario osservatore:

— Che bestie curiose.

Quello mi squadrò. Alto, grosso. Una morbida barba di rame lo copriva dall'occhio al mento, intorno la bocca, robusta, discreta: come verdura di foglie rosse d'autunno.

— *Già; che bestie curiose* — rispose, nella stessa mia lingua. E aggiunse, guardando nell'acqua già buia: — *Sì, sono italiano. Come lei. Operaio* — mi spiegò — *venuto con altri compagni per lavoro.*

— *Quale lavoro, mi scusi? Forse, giù nelle miniere.*

Con pazienza:

— *Sì, sì, nelle miniere* — fu la risposta.

I cigni vagavano. Zampettando, arrancando, zoppicando, tremuli, goffi; povere bestie. Ma curiosi, impertinenti, nell'occhio ritinto di ballerina, fatui, vanitosi di quel loro misterioso collo. Il minatore li sopportava appena; li allontanava con gesto lieve della gamba.

— *Sarà un brutto lavoro* — dissi.

— *Un orribile lavoro. Ma noi italiani, cosa possiamo fare? Del resto, abbiamo la salute.* — Sorrideva, capii, nell'orlo chiuso della bocca. — *Io sono toscano, almeno in parte. Siamo venuti in Belgio. Tre toscani e uno di Romagna: lui è un poco vecchio. Ma quanti anni avrà Nicostrato?*

— *Nicostrato?* — interruppi.

— *Sì, si chiama così. E' un poco vecchio. Ma in gamba. Sa come lo chiamiamo? Il filosofo.*

— *Filosofo?*

— *Dice che sono personaggi antichi. Ma noi non siamo che operai. Il nostro vecchio avrà passato la cinquantina. Sa com'è: chi lavora, un'operaio, sembra sempre più vecchio.*

Si era accesa una lampada, un'insegna rossa in mezzo agli alberi tutti neri: come fanale su nave. I cigni si muovevano ancora nel prato, simili a cani che annusano. Bianchicci, grossi, informi. Da un campanile, da una torre, improvviso si sciolse il notturno concerto di un carillon. E' un suono, una musica di favola nordica, un racconto infantile. Il minatore poggiava adesso il suo forte braccio alla balaustra di ferro. I cigni si erano accucciati. Pacchi di biancheria, da mandare al lavanderiaio.

— Noi italiani. Il vino lo gustiamo. Da noi, dalle nostre parti, ce n'è del vino buono. Ma questo vino dei belgi, io non lo capisco. Non è cordiale come il nostro. E' un vino che porta subito ai ricordi, alle malinconie. Loro bevono la birra. Non mi piace. Il vino lega con la minestra, e col pane. Loro non hanno la minestra né il pane. Guardi le cose. Da ragazzo, ma tanti anni fa, io facevo il modello per uno scultore. A Firenze. Quello rappresentava sempre gli antichi: i romani, i filosofi, e dei santi uguali agli altri uomini. Non ricordo bene. Sono tanti anni. Dunque, questo scultore teneva grandi fiasche di vino. Era compreso nella mia paga. Così ne versavo nella tazza: inzuppavo il pane. Grandi fette, medaglie di pane. La crosta del pane fresco mi metteva felicità. Così ero ragazzo. Vede quell'insegna rossa? E' un caffè. Ci possiamo andare. Hanno bottigliette di vino francese. Ottimo, ma caro. E birra. O i liquori odorosi di erbe. Vuole che andiamo? Li chiamano: estaminets. Sono bottiglierie. C'è fumo e noia.

Lo interrompi.

— Lei non crede che da queste parti ci sono degli angeli?

Rise nella sua barba rossa. Attendevo una risposta.

— Degli angeli? Lei dice degli angeli?

— Sì, degli angeli. Quelli con le ali.

— Degli angeli? Non saprei. Questi fiamminghi sono burloni. Qui è sempre carnevale. Gli angeli proprio non li ho visti. Non saranno stati dei tipi allegri? Delle maschere?

— Li ho visti io — affermai. — Con le ali. Delle grandi ali, e tante penne. Volavano. Volavano qui intorno.

— Si potrebbe — disse —, si potrebbe sentire dalle vecchie religiose. Loro lo sapranno. Qui la religione è così strana. Tutto è possibile. — Adesso borbottava, meno sicuro. — Tutto è possibile. Sono fanatici, e un poco misteriosi. Pungono con la spina di rosa la carne d'una donna: e succhiandola dicono, dicono bestemmie. Non posso dire. Le rose, il sangue, la carne di donna: tutto è religione. Ma vuole che andiamo al caffè? Si chiama: *L'Antico Marinaio*. Quello, laggiù. — Indicava un'insegna tra gli alberi.

— *L'Antico Marinaio*? E' bello. Si potrebbe, anche per il vino francese.

— C'è vino delle Ardenne. O quello di Borgogna. Sono piccole bottiglie. — Poi all'improvviso: — Mi scusi. Dimenticavo. Mi aspettano i compagni. Proprio devo andare. Mi scusi. Ma dopo cena ci possiamo vedere. Vuole. All'Antico Marinaio, verso le nove.

Così mi lasciò. Vidi la sua ombra sparire sul prato, fra gli alberi. Sui ciottoli della strada il suo passo risonava cupo, sordo, massiccio, come quello di statua in cammino. Mi diressi verso la piazza, in cerca di una trattoria. Inciampai in qualcosa di morbido e caldo: un fagotto di piume. Un cigno che dormiva. Cenai, solitario, e un poco insonnolito, in una qualunque trattoria, senza nome di rilievo. Pesce, quasi freddo, in una salsa pizzicante. Grissini, invece di pane: malinconico accompagnamento. La solita birra. Confidavo nel vino, da consumare, con gli ignoti immigrati italiani, più tardi. Ripercorsi qualche via silenziosa a piastrelle. La luna vi immetteva le ombre, nere decise, delle case che alla luce risultavano bianche, di

porcellana. Poi i canali, e i prati, di feltro nero: finché vidi l'insegna, accesa di rosso. Un naviglio, con le vele, di legno dipinto, era appeso alla porta.

I quattro amici italiani erano intorno a un tavolo: si vedeva dal vetro. Entrai salutando il mio conoscente, che per primo si alzò; poi gli altri tre. Il locale era illuminato di una luce modesta, giallognola. Dietro il banco di legno, orlato d'ottone, il proprietario: la piccola pipa in bocca. Il primo minatore mi allungò la mano, massiccia come pietra.

— Mi scusi: il mio nome è Simplicio. E questi i miei compagni: Castore, Sinfronio, Nicostrato. Sì, il filosofo...

Un vecchio, un bell'uomo, con una barba folta, quasi da professore, i capelli lanosi e lunghi sul collo, muoveva appena le labbra, tra il pelo, a ripetere austera-mente il nome:

— Nicostrato — disse. — Io sono di Faenza, in Romagna. Siamo qui, coi compagni. Simplicio le avrà detto. Minatori. Non è un brutto mestiere. Un poco faticoso.

— Bel lavoro — interruppe il più giovane, Castore mi pare. — Bel lavoro!

— Non ci dobbiamo lamentare — riprese il vecchio. — E' un lavoro per noi italiani. Siamo gente calma. Le braccia sono buone.

— Lavoro da talpe... — disse un altro.

— Si guadagna — aggiunse il vecchio. — Si guadagna bene. Noi, adesso, è la nostra settimana di riposo.

— Allora si offre una bottiglia di vino al nostro ospite? — Era Simplicio. — Si può prendere quel vinetto delle Ardenne. Può andare.

E fece un gesto al padrone. Il vino era discreto: secco, amarognolo, con un gusto di sale e di terra. Tutti bevevano con calma, e in silenzio. Improvviso, si udì, in lontananza, un suono di fisarmonica. Veniva come attraverso l'acqua. La conversazione s'era fermata. Così è ad un tavolo d'osteria, dove, tra operai, si è seduto un estraneo. La verità è che questi uomini pensavano, continuavano fra loro un silenzioso dialogo. A questo punto, non potei trattenere una domanda, dettata non dalla curiosità ma come da uno spirito improvvisamente curioso.

— Loro — io dissi — sono proprio dei minatori? — e fu un modo discreto di esternare la mia ansia. (Avrei voluto dire più schiettamente: loro chi sono?). Non ebbi in risposta, per un poco, che una lunga occhiata di otto occhi non disposti a parlare. Occhi fermi, inerti, di statue. Le bocche chiuse, murate; di marmo. Provai di spiegarmi.

— Già quando ho visto, oggi, il signor Simplicio. Non ho capito bene. Mi pareva di averlo già visto. Non so dove. E così loro. Non sono come tutti gli altri. Dove posso averli visti?

Rise quello che, fino allora, aveva taciuto. Una testa rotonda, una barba corta, attaccata in alto ai capelli a ciuffi robusti. Dentro la barba, una piccola bocca. Rise, soffiando delle parole infantili.

— Non siamo come gli altri... Oh, oh... Non siamo come gli altri...

Simplicio e Nicostrato, come d'accordo, e per togliere l'imbarazzo, dissero:

— Andiamo a fare due passi.

Ognuno finì la propria bottiglietta delle Ardenne. La compagnia levò le tende. La statura dei quattro amici sopravanzava la mia di tutto il capo. Nell'uscire dal caffè sfioravano col capo l'architrave della porticina. Nella saletta rimase la luce gialla sul banco di noce, la fascia d'ottone a grossi chiodi intorno agli scaffali dove sfilavano, in ordine, bottiglie d'ogni colore. Ancora qualche strada, e case dove i mattoni, tanto la calce è sottile, sembravano le tessere di un unico mosaico rosso. Qualche ponte di pietra e, dentro l'acqua ferma, le case con la punta in basso. Suoni di fonografo, di fisarmoniche; risa, come stoviglie urtate, affondate dentro camerette, non so dove. Io, avanti, con Simplicio; gli altri dietro, come un plotone, una ronda di notte. Perché il passo di questi quattro uomini (quattro poveri minatori) metteva tanta inquietudine, e un arcano sospetto nella mia fantasia? Perché non camminano come gli altri esseri umani?

Eravamo sulla proda, nel prato, presso il Lago d'Amore.

La notte ha la facoltà di rendere più umana la natura. Gli alberi erano tende d'una camera, la terra, il prato d'erbe un tappeto, e una coltre per chi vuole riposare. L'aria era tiepida, come un fiato. Qualcosa di chiaro batteva e viveva, racchiuso tra l'erba: come un lenzuolo con dentro un bambino abbandonato. Erano i cigni. Castore s'era avvicinato all'acqua. Sembrava aspettare qualcosa. Simplicio e l'altro, appoggiati a un tronco di salice, occupati in un comune pensiero. Il vecchio mi stava a fianco. Prese a parlare, con accento paziente.

— Non vi sembriamo come gli altri? Come gli altri uomini?

— Dovete scusare. Non mi sono spiegato, forse. Era un'immaginazione, come dire, artistica..

— Veramente non capisco. Noi siamo ignoranti.

— Sì, un'immaginazione, una suggestione... Nella città di Firenze, dentro una nicchia, sono quattro figure, quattro uomini di marmo.

— Di marmo?

— Sì, sono di marmo. Li fece uno scultore antico. Si chiamano i Quattro Santi Coronati.

— Quattro Santi — rise il vecchio. — Ma creda, signor ingegnere: proprio santi!

— Si chiamano così: ma sono quattro uomini; e sembrano vivi. Stanno lì dentro, come in un angolo di stanza, in piedi. Dentro i loro mantelli...

— Noi abbiamo questi vecchi impermeabili — disse Nicostrato, toccandosi con la lunga mano una piega rigida.

— Insomma, mi scusi. Ho forse sognato. Lei non può capire.

— Non credevo veramente, signor ingegnere, che lei si occupasse di queste cose.

— Ha ragione, non dovrei.

— Macché santi! Non siamo che degli operai. Loro, che hanno studiato, vedono sempre le cose più belle. Degli operai, dei minatori! Io non so, francamente, perché degli uomini si mettono a questo mestiere. Ha ragione Castore: è un brutto mestiere, forse. Ma pure a me non dispiace. Ho incominciato che ero già uomo: avevo più di trent'anni. Sono stato in Francia, in Inghilterra; poi qui; sono qui da dieci anni. Sempre in miniere di antracite. Si guadagna di più, le dirò. Si guadagna bene. Ma dove finisce il nostro guadagno? Finisce sempre. Torna sottoterra. Ho

visto tante cose. Anche delle morti. Una volta mi allevavo dei canarini. Ce li portiamo là sotto, povere bestie; e sono i primi a lasciarci la pelle. Ma fa piacere averli vicini. Io li mettevo nella gabbia, la mattina. E' come portarsi dietro un fiore. Scendendo al lavoro, dentro la galleria, dicevo loro: Buona fortuna, ragazzi! Sempre allegri, e perfino cantano. Tra tanto lavoro, tra tanto nero e buio, fa piacere vedere un colore. All'imbocco del pozzo, presso il pianerottolo di legno, qualche volta coltiviamo dei gerani. Che sciocchezza! dei fiori sull'orlo di quell'inferno...

— Non ho mai visto una miniera — interruppi distrattamente.

— E' meglio. Quando vi entrai, la prima volta, credevo che fosse per giuoco. Come da ragazzi. Io direi che è una bella incoscienza. Sono vecchio, e mi succede di pensare, di ricordare. A cento, duecento metri sotto terra, pensare fa una curiosa impressione. Qualche volta, mi dico: Forse, sono già morto. Col trapano in mano, ci si ferma, si alza la testa, per riposare: la terra, quella terra là in fondo, rifiata: è un odore strano, profondo, nascosto. Come una cantina immensamente umida.

Parlando, eravamo venuti presso una ringhiera di ferro. Io mi appoggiai. Il vecchio, in piedi, le mani fuori dell'impermeabile, lungo i fianchi.

— Bisogna dire che qualcosa di buono ci sarà, in questo nostro mestiere. Ci sarà, se io posso ricordare momenti di calma, in cui mi fu dato di pensare. Sono momenti che solo i più anziani, come sono io, possono avvertire. Si rivede, in un attimo brevissimo, tutta la vita, e il lavoro. Credo che si sorrida, anche. Si tira un sospiro lungo, un lungo sospiro, e si ricomincia.

— Si ricomincia — incominciavo io. Si vide uno degli altri tre, quello più vicino all'acqua, muoversi, spostarsi, e incamminarsi da solo.

— E' Castore — disse il vecchio. — E' un ragazzo. Andrà dove può andare solo lui. Laggiù, nelle casette, in quelle capanne di mattoni, col Crocifisso sulla porta, ci dev'essere qualcuno. Sarà una ragazza. E' giusto: non le pare?

— Giusto — dissi io.

— Ma lei, — rispose il vecchio — lei, signor ingegnere è stato qui, per i suoi affari? Mi diceva il nostro compagno. Ha trovato da far bene? Non sapevo che questi belgi fossero bravi nei suoi lavori.

— Invece sono bravi. Ci possono insegnare. Per il mio lavoro, qui ci sono dei veri maestri.

— Sono contento, sono contento per lei. Macchine, mi diceva, macchine per i riscaldamenti?

— Sì, macchine, scoperte nuove.

— Sono contento. Brava gente, ce n'è proprio dappertutto. Guarda un po'! Dunque sono bravi, sono intelligenti? E' proprio vero. C'è tanta gente intelligente. A ognuno il suo mestiere. L'importante è farlo bene. Come noi, modestamente, nel nostro lavoro, signor ingegnere.

Suonò l'orologio della torre di città. Le undici ore.

— Bisognerà andare — dice Nicostrato. — C'è un poco di umidità, con questa acqua qui intorno.

Chiamò i due compagni. Era ora di andare a casa.

GIOVANNI SEMERANO

## Lettere inedite del Cesarotti

Non giovò alla fama del Cesarotti il fatto che egli avesse tributato il suo ossequio all'astro napoleonico. Egli che aveva popolato di visioni ossianiche il mondo e la fantasia di giovani poeti che si chiameranno Alfieri, Monti, Foscolo, Pindemonte, Fantoni, egli che aveva fornito alla enunciazione poetica uno strumento espressivo nuovo e vigoroso come il suo endecasillabo e avrebbe potuto vivere nel suo angolo meditativo, come avrebbe voluto il Foscolo, non aveva potuto ritrarsi da quelle influenze politiche: il Bonaparte stesso gli era venuto incontro parlando con entusiasmo dell'Ossian in quel 2 maggio 1797, quando il poeta era stato invitato a fargli omaggio insieme col Conte Vigodarzere. Ma d'ora innanzi i suoi desideri, i richiami alla tregua, gli inviti al canto e alla meditazione vanno verso quel suo rifugio campestre di Selvagiano. Sulle soglie vi aveva inciso tre versi di Orazio, i più malinconici che il Venosino abbia modulato e che il Cesarotti aveva stemperati, più che tradotti, in melodiose volute, tutta tenerezza e sospiri:

*« Tu le mie fredde ceneri  
con amoroze stille  
verrai mesta a bagnar fra queste piante... »*

Egli che aveva fatto incidere anche il monito « uni tibi vive, moriere tibi » (vivi solo per te, come per te solo morirai), qui in Selvagiano avrebbe voluto finalmente appartenersi, meditare; tutto per sé ormai, con una punta di distacco egoistico e pure con una stanca e combattuta sazieta delle piccole o grandi ambizioni dei suoi simili. A Selvagiano, dove per lo più egli vive dal 1803 in poi, salvo le soste obbligate a Padova per i suoi interessi accademici, verranno a vederlo il Pindemonte, che vi lesse l'*Arminio* e il poemetto sui Cimiteri, l'Alfieri, il Massa, il Vannetti, nel 1805 il Mustoxidi e Madame de Staël, che si erano mossi di lontano per conoscerlo.

Il Cesarotti di queste Lettere, emerse per un caso fortunato fra alcune carte della Riccardiana, in Firenze, serba il suo tono conversevole, il suo piglio cordiale ed affettuoso di tante pagine dell'Epistolario. Sono dirette a Mario Pieri che fu vice segretario di Stato della Repubblica delle Isole Ionie e professore universitario a Padova, trasferitosi in Firenze dopo il 1823.

Esse aggiungono qualche nota nuova a quei colloqui teneri o festosi, abbandonati o sollevati da un impeto improvviso di quel suo giovanile fervore. Mancano qui

gli abituali richiami a Selvaggio, agli ombrosi recessi che componevano ciò che egli chiamava il suo poema vegetale. In compenso vi è una nota accorata per la morte dell'Alfieri e di altri uomini illustri; e questi congedi, al vecchio poeta, suonavano come un malinconico avvertimento:

« È morto inaspettatamente l'unico Alfieri — egli scrive il 7 dicembre del 1803. — A Milano gli preparavano un'apoteosi in teatro con un componimento di Monti e musica appropriata. Dicesi che abbia lasciato la traduzione di Sallustio e di quattro commedie di Aristofane, varie satire e la sua vita. La storia di questo uomo, politica o letteraria, può essere feconda di riflessioni istruttive. Anche l'abate Fortis, uomo di sommo ingegno e di talenti molteplici ma di un carattere mordace, inquieto e bizzarro, trovò il suo finale riposo quando già cominciava a gustare una decorosa tranquillità. Si aggiunse a questi il celebre matematico Fontana e l'erudito latinista di Pisa monsignor Fabroni... Questi sono avvisi per me ».

Vi è un accenno alla sua edizione pisana delle opere, curata in parte dal Rosini e ne emerge una stanchezza insolita, un bisogno di tregua da ogni impegno letterario: « Oh io sono pure annoiato a morte di stampe e di scritture. Non vivrò dunque almeno due anni tranquillo e libero innanzi il mio fine? ».

Qualche giorno dopo, a proposito di opere lasciate dall'Alfieri, in una lettera a stampa a Cristina Renier Michiel, egli fu ottimo giudice: apprezzava la sua traduzione di Sallustio, non inferiore a quella del Dandolo; mentre qualche riserva faceva per le satire e specie per le commedie:

« Per far ridere — egli diceva — conviene saper ridere ».

La prima di queste lettere data dal 1803. Erano i tempi in cui il Foscolo, che egli aveva confortato quando povero e oscuro si aggirava per le vie di Padova col suo soprabito verde sdrucito, atterriva col suo *Callimaco* il vecchio Maestro che, senza aver letto il libro, scriveva ad un amico che il giovane, dopo aver assaporato tutta la dolcezza del suicidio, gli era risuscitato pedante.

In un'altra lettera al Pieri, dell'anno successivo, il Cesarotti, assediato dalle sollecitazioni a farsi giudice di tutte le primizie letterarie più impensate, trova modo, con la sua grazia che era la sua nota più segnata, di non dir male di alcuni versi che il Pieri stesso gli aveva inviato e che si aggiravano su un motivo etico-estetizzante: il perfetto. « Il vostro sonetto mostra volontà e disposizione d'esser bello, ma ciò che più mi tiene sospeso nell'accordargli questo titolo si è che non rilevo abbastanza qual ne sia il vero soggetto. Questo *perfetto*, di cui la vostra anima è sitibonda, di che specie è? Si parla del bello morale o del letterario? Appartiene al genere umano o a voi solo? E se appartiene a voi, riguarda la perfezione del carattere o dei talenti? I vari sentimenti del sonetto possono giustificare ciascheduna di queste opinioni, il che forma un contrasto che non lascia né formare un giudizio né gustar pienamente lo stile che per altro è grave e robusto. Se mi farete sentire meglio il vostro intendimento vi parlerò anch'io con più di precisione ».

In questa stessa lettera egli annunzia di aver iniziata la traduzione di Giovenale, sedotto dall'esempio del Monti che aveva reso Persio in sonanti versi, ma che al Cesarotti non era piaciuto. Tali riserve tornano nelle lettere a stampa.

« Voi non indovinereste mai in che cosa mi vada intrattenendo: nel tradurre alla mia foggia le satire di Giovenale. L'idea strana del Monti, che diede al pubblico la traduzione di Persio, poco applaudita, mi pose in capo il ghiribizzo di provarmi su Giovenale. Finora parmi che il lavoro mi riesca quanto basta. Non so però dire se continuerò, giacché il cammino è pieno di scogli e di intoppi di vario genere. In ogni caso non mi sono proposto di tradurle tutte, ma solo alquante delle più scelte e che possano interessare di più. Ho tradotto sinora la prima e la terza giacché la seconda è di una oscenità ributtante ».

In una lunga postilla, il Cesarotti accenna a libri ricevuti da lui o spediti all'amico Pieri. Tra questi è il quarto dei suoi volumi omerici nell'edizione pisana « nel quale — egli dice — troverete una lettera agli editori e un discorso sui prolegomeni ad Omero del prof. Wolf, oltre un indice poetico seguito dal dizionario omerico ».

Il Cesarotti era solleticato da una certa vanità, di fronte al Wolf, a ristampare quel discorso che prende il titolo di « digressione sopra i Prolegomeni » di Federico Augusto Wolf. Tale digressione era stata preceduta da una lettera del nostro, la cui minuta il Mazzoni ebbe la sorpresa di ritrovare nel codice Riccardiano 3239. Ed era stato lo stesso Wolf a sollecitare quella lettera del Cesarotti, forse spinto dal comune amico, De Merian, segretario all'Accademia di Berlino, che nel 1799 aveva fornito al celebre professore di Halle gli scritti omerici dello studioso e poeta padovano.

Nella postilla ad una lettera al Cesarotti, il Wolf aveva espresso il suo stupore per le mirabili intuizioni del Vico, apprese solo dalla citazione fatta dall'Abate nel proemio al suo Omero, e si era mostrato disposto a pagare a qualsiasi prezzo il misterioso volume. Il Cesarotti gli invia la *Scienza Nuova* del Vico e la lettera a cui accenniamo.

Nella digressione sopra i Prolegomeni il Cesarotti appoggia e conferma le repliche, che il recensore del Wolf aveva pubblicato nell'*Encyclopaedic Magazine*, soprattutto circa l'assurdità di negare l'uso letterario della scrittura ai tempi d'Omero, uso già negato dal Wood e poi dal Merian stesso.

Doveva però riconoscere, ciò che successivamente fu ammesso, che la dottrina del Wolf aveva fatto, per la prima volta, un problema scientifico di una *querelle* che uno spirito francese, come l'Aubignac, il Perrault e il Mercier, avrebbe potuto continuare a discutere con una spolveratura di civetteria e con una disinvolta sufficienza.

È notevole comunque che egli, che pur doveva la sua prima rinomanza all'Ossian e che si era incantato con l'amico Sackville dietro le armoniose visioni del preteso bardo caledonico e nella corrispondenza col Macpherson aveva dichiarato di subire più il fascino di quel mondo affollato di visioni e di ombre, di quegli spettacoli cupi, che dell'isola chiara di Calipso e dei giardini di Alcinoò, è notevole, dicevamo, che egli si sentisse infastidito di quella ricerca scientifica del Wolf che pure discendeva dal clima creato dalle *Stimmen der Völker* e dalle *Briefe zur Beförderung der Humanität* di Herder.

In sostanza egli replicava che più che di Omero egli faceva questione di poesia omerica, la cui efficacia aveva indotto lo stesso Wolf a non ritenerla espressione di un uomo solo. Questi due tipi di lettori di Omero rimarranno fissati sino ai nostri giorni. La posizione del Cesarotti rimase quella dello spirito pacato che indugia sulla bellezza del suo testo e non ricerca più in là, a differenza del filologo che fa di un'opera di poesia anche il documento dello spirito che opera e persino di una civiltà. Del resto i *Prolegomeni* promettevano un seguito: il Cesarotti vedeva in essi un addensarsi di dubbi metodici e attendeva nella seconda parte, promessa, le prove sistematiche, i risultati di quel valido ripensamento.



# RITRATTO DI NAPOLI

GINO DORIA: Il volto di Napoli

Una pagina di grave storia, toccante quant'altra mai, è quella che narra della agonia e della morte di Camillo Cavour. Al re, andato a visitarlo, egli, nel delirio febbrile, raccomandava angosciosamente « quei poveri napoletani »; alla nipote ripeteva, come un'idea fissa, che bisognava pensare a Napoli. A Napoli quel grande spirito non era mai stato; ma di Napoli molto aveva appreso dai nobili esuli del Mezzogiorno a Torino, e di Napoli s'era formata una sua immagine, così come altri prima di lui, a Torino o altrove, se l'eran formata, e altri, e dovunque, se la formeranno dopo di lui.

Immagini risultanti dalla contaminazione di fatti concreti e di vaghe fantasie, di tradizionali luoghi comuni, di voci correnti incontrollate, e non senza il condimento — assai spesso — di malevole e consapevoli calunnie. Ogni città con forti caratteristiche proprie e con eccessi di pittoresco — come Napoli, Costantinopoli o Siviglia — ha, insieme con quei privilegi, la cattiva sorte di determinare quei mòduli che si accettano dall'universale come verità apodittica. E a tal punto radicati, per intere serie di generazioni, che il viaggiatore il quale arrivi per la prima volta in queste città (che con termine moderno e leggermente offensivo si definiscono « turistiche ») non riesce mai a vederle e interpretarle con piena autonomia di giudizio.

Le denunciate immagini, approssimative e arbitrarie, non sono eterne, anche se talvolta son durate secoli. Uno spagnolo di Filippo IV subiva la formula, allora corrente, di una Napoli proterva, sfrontata, pronta alla ribellione e alla violenza; così come un operoso lombardo del circolo dei fratelli Verri, attenendosi alla formula del secolo XVIII (che, del resto, era la medesima in voga nel mondo romano della età augustea) sognava una Napoli concorrente di Venezia nella mollezza dei costumi e della vita. (E soltanto un Goethe poteva svincolarsi dall'opinione creata quando dal suo balconcino del largo del Castello riusciva a scorgere un mondo assai differente da quello che la tradizione asseriva). Ed ecco più tardi, nel corso dell'Ottocento, con radici nel deteriore romanticismo e nel più grossolano verismo, formarsi lentamente, ma più tenace, la penultima immagine di Napoli, la più esteriore, e perciò la più facile e la più accettabile di tutte, quella che potrebbe definirsi della « cartolina illustrata »: il pino, il golfo, la canzone, Piedigrotta, lo scugnizzo.

Oggi, infine, alla goffa cromolitografia (a cui da taluni, e perfino ufficialmente, si dà ancora una mano di vernice) ecco sostituirsi un nuovo *standard*, che negli altri italiani s'è venuto a grado a grado formando attraverso la suggestione di

una cospicua letteratura su Napoli e sui napoletani, fiorita nel dopoguerra e il cui valore è indiscutibile dal punto di vista dell'arte. Ma dal punto di vista sociologico, moralistico e politico non ha forse contribuito, questa letteratura, a comporre una immagine egualmente falsa, o almeno poco rispondente alla realtà? Relegati, come disonorevoli, il mare, il cielo e il canto (che pur sono fatti fisici precisi) ecco ora di scena il vicolo e gli abitanti del vicolo, le malizie e le miserie di un popolo che assume a protagonista di una trista epopea.

Non senza ragione s'è rievocato, in principio, il delirio di Cavour; perché c'è un punto comune a tutte le progressive immagini a cui si è accennato; e cioè che — vere o false, gradevoli o sgradevoli, offensive o lusinghiere — sempre hanno richiamato l'attenzione del mondo su questa città, certamente singolare. E quanto tale interesse sia stato e sia per essere proficuo o dannoso per noi, è un altro conto. Ci piace, comunque, saperci osservati, scrutati, distesi sul marmo anatomico.

Invitati a presentare, con rapidi tocchi, un ritratto di Napoli, noi vorremo escludere così gli elementi pittoreschi come quelli sottilmente demagogici; e ricercare invece, sotto le molte stratificazioni, un volto di Napoli più nascosto, più serio, più degno dell'interesse e dell'amore degl'italiani.

#### ALFONSO DE FRANCISCIS: **Napoli antica**

« *Abitanti di Cuma, lasciate le loro famiglie, fondarono Partenope, chiamata così dal nome della sirena, il cui corpo, a quanto si dice, è ancora sepolto lì. Ma quando, per l'ubertà e l'amenità del luogo, maggiore vi divenne l'afflusso, temettero i Cumani che la loro città venisse abbandonata: decisero pertanto di distruggere Partenope. Però, più tardi, colpiti da una pestilenza, la ricostruirono seguendo il responso di un oracolo e ripristinarono con grande devozione il culto della sirena Partenope. Alla città di bel nuovo fondata diedero il nome di Neapolis* ».

*Son queste le parole con le quali uno storico romano, Lutazio Catulo, narra della fondazione di Napoli; è questo, per così dire, l'atto di nascita della città, ed alle notizie che ci vengono così tramandate bisogna ancora oggi dare sostanzialmente credito.*

*Napoli fu dunque città greca, greca di abitatori, di costumi, di spirito.*

*Le vicende storiche della sua lunga vita nell'età classica presentano appunto questo tratto caratteristico che merita rilevare. Operosa di commerci e di vita marinara, povera di industrie, non vasta di territorio e non ricca di produzione agricola, essa difese la sua esistenza allacciando una fitta rete di rapporti con le consorelle di Magna Grecia e di Sicilia e, più lontano, con le metropoli elleniche, specialmente Atene. Ma nello stesso tempo seppe difendere anche la sua compagine politica e resisté, sola città della Campania, prima ai Sanniti, poi ai Romani, sicché né gli uni né gli altri riuscirono ad inglobarla completamente nel loro mondo di civiltà italiana, e Roma l'ebbe come alleata, fedele e preziosa alleata, mentre lingua ufficiale restò il greco, greca l'organizzazione del governo cittadino.*

*Ma fu questo uno scontroso gusto di autonomia, non appoggiato sopra una effettiva forza politica e militare, né vitalizzato da una attività concreta; fu un attaccamento alle tradizioni dei padri piuttosto che un fiero sentimento di indipendenza, sicché Napoli restò alquanto appartata nello sviluppo storico ed economico dell'Italia antica, e divenne la città delle gare ginniche, il centro di scuole letterarie, filosofiche, retoriche, il luogo preferito da chi cercava quiete spirituale e riposo fisico.*

*Ora, il tempo, e soprattutto l'insistente e continuo svolgersi della vita sullo stesso suolo, non permettono a noi di conoscere, se non in trascurabile parte, i monumenti di architettura e le opere d'arte che abbellivano la Neapolis greco-romana, tracce delle mura, del teatro, del tempio dei Dioscuri, la villa Pausilypon e qualche sepolcro, è tutto quello che rimane. Più chiaro è invece il reticolato delle antiche strade conservatosi quasi intatto, limpido testimone di una sistemazione urbanistica più che bimillenaria.*

*Al contrario, dell'elevato livello intellettuale che permeava tanta parte della cittadinanza non mancano ancora oggi i ricordi: « Numerose vestigia di vita ellenica vi si conservano, attesta il geografo Strabone, ... e contribuiscono alla cultura ellenica di Napoli quei Romani che colà si ritirarono a scopo di quiete... ed alcuni di loro, presi da una così piacevole vita e spinti dall'esempio altrui, vi restano volentieri a vivere appartati ». Centri di filosofia epicurea vi fondarono Filodemo e Sirone, l'uno forse ad Ercolano nella dimora che dopo tanti secoli ci ha restituito i papiri con i testi del maestro, l'altro nel suburbio, verso Posillipo, nella villetta con annesso piccolo podere che poi Virgilio ereditò. Ricordate Virgilio?*

Me Virgilio in quel tempo la dolce Partenope accolse,  
me tutto dato ad ozi di lettere, non ambiziosi.

*Ed a chiusura della sua attività poetica, svolta per tanta parte a Napoli, fu qui che per suo desiderio, o per pietosa decisione altrui, venne sepolto lungo la via che porta a Pozzuoli: la sua tomba si addita ancora oggi, per costante tradizione, in un modesto colombario che è vicino Piedigrotta.*

*Converrebbe ricordare ancora Silio Italico e Stazio, Columella e Marziale e tanti altri, testimoni di una Napoli dotta e letterata, ma forse è meglio soffermarsi sul quadretto che Seneca tratteggia di una Napoli dove accanto alla rigorosa speculazione dei filosofi alberga il gusto piuttosto plebeo per il buon suonatore o il buon cantante: « Per raggiungere la casa del filosofo Metronatte, egli narra, mi occorre attraversare il teatro. Lo trovo sempre affollato di gente che va ad ascoltare il flautista di moda, ed anche un suonatore di tibia o un banditore vi attraggono uditori. Invece pochissimi frequentano quel luogo dove si ricercano, dove si apprendono le radici del bene, ed ai più sembra che quei pochissimi agiscano in modo strano, siano oziosi, inetti.*

*Abbiamo qui forse lo sfogo di un animo troppo rigido. A noi, lontani nel tempo, è lecito piuttosto tirare altre somme. Ci accorgiamo infatti che questo clima di vita intellettuale, non fatta tutta di alte speculazioni ma indulgente anche ad espressioni più semplici ed a sentimenti più diffusi, questi incontri di filosofia e di poesia colti-*

*vati per tutta l'età classica in un'atmosfera satura di greicità ma non priva di sale italico, sono appunto gli elementi che hanno creato quel sostrato di pacata saggezza, di serena visione della vita, di non arcigna serietà di lavoro e di studio che son restati e restano ancora in Napoli attraverso i lunghi secoli della sua storia.*

### BRUNO MOLAJOLI: **Le arti figurative**

Le vicende delle arti figurative, se non m'inganna la solita deformazione professionale, sembrano riassumere e poter simboleggiare alcuni caratteri più propri e costanti della lunga storia di Napoli.

Quello, intanto, di un'apertura, accogliente, alle idee, da ogni provenienza: un approdo, da tutte le punte della rosa dei venti, come s'addice a un vero e grande porto di mare. E ove ciò s'intenda in senso lato oltreché traslato, s'aggiunga la naturale disposizione, per prontezza di presa e feracità di terreno, a render subito vitale ogni innesto forestiero, a rimescolarvi dentro le proprie linfe segrete, e far sì che i frutti, alla fine, assumano nuovo colore e sapore. Ma anche un'incostanza, direi, una sazietà rapida, appena meno della volubilità, com'è tuttora nell'indole dei napoletani, che, sotto la spinta della fantasia, prendono facilmente a tedio cose e persone che durino troppo a lungo. Se a misurare la continuità di un orientamento del gusto, d'una scuola o d'un indirizzo artistico, altrove accade di dover contare a secoli, qui bastano i decenni.

Per farvi grazia, se mi fate credito, di troppo lunghe elencazioni dimostrative, basterà cogliere qualche esempio meno remoto del gran flusso e intreccio di riferimenti ellenistici, bizantini, carolingi, arabi, normanni, che trascorre per tutto il Medioevo. Quando tra la fine del Due e i primi del Trecento, capitale del regno conquistato, gli Angioini vi chiamarono numerosi architetti francesi, Napoli non ebbe soltanto una straordinaria edilizia improntata a quegli esempi; ma accolse dalle maggiori scuole italiane scultori e pittori di primissimo rango, da Tino di Camaino a Simone Martini, da Cavallini a Giotto, che stimolarono l'operosissimo svolgersi delle scuole locali. Nel secolo successivo, sotto gli Aragonesi, quella strada rimase aperta a Giuliano e Benedetto da Majano, a Luciano e Francesco Laurana, a Giuliano da Sangallo, a Fra Giocondo — alcuni dei quali, passati di qui in Francia, lasceranno stranamente paventare allo storico Müntz che la Rinascenza francese potesse dirsi figlia della napoletana! —; e strada aperta alle opere, se non alle persone, di Donatello, di Michelozzo, di Rossellino; e al lombardo Leonardo da Besozzo, al veronese Cristoforo Scacco; ma anche ai maestri catalani, come Guglielmo Sagrera architetto della reggia aragonese; e al francese Fouquet e al fiammingo Roger van der Weyden. Colantonio napoletano nasceva in quest'ambiente e preparava Antonello da Messina. Giovanni da Nola e Andrea da Salerno stettero a capofila d'operose pattuglie locali.

Il lungo periodo del Vicereame spagnolo, fra il '500 e il '600, vide la fioritura manieristica e poi il prepotente fenomeno del Barocco, germinato qui in molti più

aspetti di quanti non vi si dica. E se anche allora fu strada aperta ai forestieri, al genio rivoluzionario del Caravaggio, al Fanzago bergamasco, al Lanfranco bolognese, al Ribera spagnolo e a tanti altri, architetti, scultori, pittori; questa finalmente fu la vera, grande e felice stagione dell'arte e degli artisti napoletani. Essi liberarono, pur tra la molteplicità dei contatti, una propria forza, genuina, cordiale; trovarono le voci di austeri e malinconiosi colloqui fra gli uomini, santi o lazzaroni che fossero; e inventarono un mondo pittorico fatto di realtà e di fantasia, l'una tutta umana e sensitiva, calata entro ombre cupe e luci veritiere, l'altra filtrata sempre attraverso un velo di poesia, familiare e portentosa. Battistello Caracciolo, Bernardo Cavallino, Mattia Preti, Massimo Stanzione: sono i primi nomi di una lista troppo lunga per il nostro discorso. La concluderebbero quelli di Luca Giordano, di Solimena, di De Mura, i profeti di una genialità inventiva che straripando dalle cupole e sulle volte delle chiese e dei palazzi, ne completava l'unità decorativa, come un clangore di trombe nel grande contrappunto della fantasia settecentesca, teatrale e mirabolante. L'architettura non era, infatti, da meno: ché da Fanzago a Vanvitelli essa mutava il volto di Napoli — anche se ricalcava gli stessi *cardines* e *decumani* del più antico centro greco-romano — e l'accordava al gusto fastoso, sgargiante, iperbolico di una corte spagnuola e di una città alla quale Carlo di Borbone diede reggie e strade, musei ed opifici d'arte (dalle porcellane agli arazzi) come si conveniva a quella che era ormai una delle grandi capitali d'Europa.

Al tramonto del regno, che cosa sopravvanzava dell'eredità, dispersa nella foresta pietrificata dell'accademismo neoclassico? Come il ramoscello d'oro di cui la Sibilla, nell'antro di Cuma, aveva parlato ad Enea, ricuperavano, i pittori napoletani dell'Ottocento, il senso, quasi la scoperta della natura, nello spettacolo della luce e dei colori di una terra, nell'arco del suo mare, fra le più splendide del mondo. Dal paesismo lirico di Giacinto Gigante al tonalismo elegiaco di Gioacchino Toma, dal « naturalismo » di Palizzi al « romanticismo » di Morelli, v'era un'unità e coerenza di sentimento che accomunava questi artisti dei più diversi temperamenti; ed era quel sentimento di partecipazione umana, che Goethe aveva ben intuito, sotto le superficiali apparenze passate tanto facilmente in luogo comune, nella disposizione contemplativa dell'anima napoletana.

Faremo colpa agli artisti del nostro secolo, educati a quei miti e miraggi, di aver continuato a coltivare, in un mondo sempre più dilacerato e stravolto, le ultime spanne di quei floridi giardini, ridotte a orticello di casa?

Gli artisti oggi operosi a Napoli, i più giovani e attenti, sanno ormai che di nostalgia si può morire, non vivere. Essi accolgono ormai fermenti e ambizioni, contrasti e tormenti, comuni a tutte le correnti dell'arte contemporanea. Così fra i pittori e gli scultori. Così fra gli architetti, d'una giovane scuola, già affermata fra le più vive italiane.

« *Meno avvocati e letterati e filosofi!* ». Bisogna riconoscere che questa sembra la terapia più indicata per la Napoli del 1954: ma storicamente, per verità, ci corre l'obbligo di riconoscere che lo stesso movimento meridionalistico, da cui la terapia viene suggerita, non sarebbe oggi possibile se a Napoli non si fosse, a partire dal Seicento, costituita una gloriosa tradizione culturale fatta per l'appunto di avvocati, letterati e filosofi. Dunque se per un verso l'orientamento tradizionalmente umanistico dei ceti colti napoletani ha contribuito a ritardare lo sviluppo economico e industriale della nostra città, per l'altro senso l'ha nobilitata e ha reso possibile il suo inserimento nella storia della cultura europea prima che nazionale. Diremo di più: il pacifico e quasi naturale trapasso dei poteri dalla dinastia borbonica a quella sarda il 7 settembre 1860 non sarebbe stato possibile se i ceti colti napoletani — i Settembrini, gli Spaventa, i De Sanctis, i Poerio — non avessero per i lunghi anni delle cospirazioni e degli esilii respirato a pieni polmoni una tradizione culturale nazionale e quindi unitaria. Né questa avrebbe potuto sorgere e svilupparsi se all'origine non fosse stata europea, se nel Seicento un Tommaso Cornelio non avesse introdotto a Napoli il cartesianismo, se un Giambattista Vico non si fosse formato nell'ambiente europeizzante della seconda metà del Seicento, proprio magari in opposizione ad esso, ma sempre, a sua volta, abbeverandosi intrepidamente a ricche fonti di cultura straniera, tali Bacon e Grozio, Pufendorf e Hobbes. E fu dall'inizio una cultura vitale, cioè nel fondo e nelle conseguenze politica, intesa cioè come fermento di liberazione dalla doppia tirannide del trono e dell'altare: è significativo infatti che uno dei suoi principali promotori, Giuseppe Valletta — non immemore forse della splendida lotta condotta nel 1547 dal popolo napoletano contro l'introduzione a Napoli dell'inquisizione spagnola — raccogliesse nella sua casa una vastissima biblioteca con la quale mise a disposizione dei concittadini (sono sue parole) « libri scritti in paesi liberi e non soggetti a forzosi pregiudizi ». Fu allora che presero a circolare in Napoli i giornali letterari francesi, tedeschi e olandesi, che sorsero le prime accademie, come quella che si raccoglieva in casa del Duca di San Giovanni e quella degli Investiganti; fu allora che la scuola di Galileo trovò a Napoli i suoi seguaci, tra cui eminente Giovanni Alfonso Borrelli; fu allora che l'Università venne portata su un piano di cultura più alto e libero, segnatamente per merito del grande avvocato Francesco d'Andrea il quale fece chiamarvi, tra gli altri, il matematico Cornelio, il medico Di Capua e il giurista D'Aulizio, mentre il Valletta vi fondava la cattedra di greco nel 1682 e Bartolomeo Intieri quella di economia politica facendo chiamare a coprirlo Antonio Genovesi.

Il Settecento pone addirittura Napoli all'avanguardia del pensiero europeo, sol che si consideri Giambattista Vico nella sua verità storica, se cioè si sappia vedere nell'autore della Scienza Nuova il fondatore dello storicismo moderno. D'altra parte il carattere universale della cultura napoletana di questo periodo risulta anche dai fruttuosi soggiorni partenopei dello Shaftesbury, del Montesquieu e del Goethe, amico il primo del Valletta e gli altri due ammiratori del Vico. Sulla Storia civile del Regno di Napoli di Pietro Giannone, Edoardo Gibbon, il celebre storico inglese

della Decadenza e caduta dell'Impero romano, aveva condotto studi profondi e decisivi per la sua formazione spirituale; libri notissimi della cultura settecentesca sono il Trattato sulla Moneta e il Dialogo sul commercio dei grani di Ferdinando Galiani e la Descrizione delle due Sicilie del Galanti.

È stato osservato che il carattere intimamente politico della nostra cultura settecentesca preparò e accompagnò lo sviluppo del Regno all'avvento di Carlo di Borbone e, fino al 1794, al tempo di Ferdinando IV: la cultura napoletana del Settecento infatti rappresenta la saldatura morale dell'alleanza tra la borghesia e il dispotismo illuminato nella lotta giurisdizionalistica e riformistica. Quando poi, all'inizio della Rivoluzione francese, l'alleanza si ruppe capovolgendosi a favore della Chiesa, i ceti colti passarono all'opposizione e crearono le premesse del Risorgimento. Si pensi a un Vincenzo Cuoco che nell'esilio milanese tirava le somme dello storicismo vichiano e del fallimento dei moti del '99; a un Pietro Colletta che forniva alla generazione del '48 un'arma ideologica come la Storia del Reame di Napoli; a un Basilio Puoti che alla scuola del purismo educò il genio di Francesco De Sanctis. Sicché il 1860 poteva apparire ai nostri patrioti meridionali non già come un sacrificio della capitale e del regno del Sud al loro sogno unitario, ma come la logica conclusione di un fermento politico che era in fondo liberazione delle coscienze, incremento di civiltà. Essi erano stati ai primi posti, come leaders di un grande movimento liberale.

Tutta questa tradizione, che accoglie tra i numi tutelari un Telesio, un Bruno e un Campanella, divenne coscienza filosofica nella rinascita idealistica e storicistica della seconda metà dell'Ottocento da Francesco De Sanctis a Bertrando Spaventa a Francesco Fiorentino e trovò in Benedetto Croce il sagace amministratore, oltre che il più geniale interprete e continuatore, nelle pagine della più letta rivista italiana del '900, La Critica. Che cosa sia stata la Napoli crociana dei primi decenni del secolo è oramai un elemento di cultura generale non soltanto italiana e perciò non mette conto ripetere. Basterà notare che l'europismo di tutta la cultura napoletana trovò in Croce il suo più coerente continuatore anche nella pratica storiografica, che lo condusse a slargare la sua visione di storico da Napoli all'Italia e all'Europa del secolo XIX. Ecco perché per gli studiosi napoletani la fedeltà a questa tradizione è l'unico modo di affermare e incrementare l'umanesimo del nostro tempo.

(Dalle trasmissioni speciali del 3 e 10 maggio, dedicate a Napoli).

## L'INDICATORE LIBRARIO

### **Ungaretti francese**

Per una volta ci sia concesso fare un cammino inverso, non parlare, cioè, di uno scrittore francese tradotto o commentato in italiano e che quindi si presti a una serie di considerazioni generali, ma di uno scrittore italiano tradotto e presentato in Francia degnamente. Anzitutto vorrei mettere l'accento su quel « degnamente », perché il fatto è abbastanza raro e i nostri amici d'oltralpe non ci hanno abituati a un genere di rapporti e di ospitalità approfondita. E ci sono molte ragioni anche di questo: la difficoltà della lingua, gli interessi limitati e la loro natura gelosa ed esclusiva. Salutiamo, dunque, questo Ungaretti francese con particolare gioia e non solo per l'omaggio reso al nostro poeta ma soprattutto per l'augurio racchiuso in questa nobile impresa: auguriamoci, cioè, che altri benemeriti, altri traduttori e altri studiosi si preoccupino di fare conoscere quello che si è fatto di buono da noi, al di fuori delle sollecitazioni dall'esterno determinate dall'attualità e dai rapporti editoriali. In fondo si tratterebbe di riprendere una vecchia e alta tradizione dei tempi di D'Annunzio e di Fogazzaro, quando i nostri scrittori arrivavano in breve giro di tempo e in buone presentazioni ai lettori francesi. Non che negli ultimi anni, dopo la ripresa dei rapporti e dopo l'interruzione scatenata dalla dittatura fascista, siano mancate traduzioni e attenzioni da parte francese, ma non sempre la scelta è stata felice e non sempre il rapporto critico, con cui queste opere venivano accettate, era rigoroso o soltanto accettabile: vale a dire che alla base di queste relazioni erano entrati molti altri fattori che non avevano nulla a che fare con la verità letteraria. Anche per questo la traduzione di Ungaretti fatta da Jean Lescure con l'assi-

stenza dello stesso poeta che è un ottimo conoscitore della lingua francese e della cultura francese (Giuseppe Ungaretti: *Les Cinq Livres*, texte français établi par l'auteur et Jean Lescure, edizioni di Minuit) potrebbe diventare il punto di partenza per una ricognizione della nostra reale situazione: e non è chi non veda subito quello che manca da fare ai nostri amici e che numero largo di poeti e di scrittori resti a tutt'oggi da svelare in Francia. Lo so che tempo addietro si era tradotto Cardarelli e Cecchi, per fare due nomi grossi, ma non mi sembra che abbiano avuto quel successo che sarebbe stato giusto e altre volte si è accennato alla curiosa situazione in cui è lasciato un Montale. Il Contini subito dopo la guerra diresse o almeno promosse una bella collana di scrittori nuovi italiani ma l'impresa si arrestò assai presto, evidentemente per lo scarso interesse dimostrato dai lettori francesi. Questo è l'aspetto esterno dell'avvenimento di oggi; ci resta intanto da considerare molti altri motivi aperti da questa pubblicazione di Ungaretti francese. Anzitutto c'è una ragione nella scelta; Ungaretti fra di noi era quello che aveva maggior diritto a essere introdotto: nessuno come lui ha partecipato così dall'interno alla nuova cultura poetica della Francia. I suoi soggiorni, le sue amicizie, le lunghe meditazioni sui grandi poeti francesi, da Racine a Rimbaud, da Valéry ad Apollinaire, insomma per un buon terzo del suo cammino quelle opere sono intervenute con suggestioni fortissime. E questo è un capitolo appena sfiorato dalla nostra critica e che negli anni futuri sarà ripreso e sviscerato come si deve. Si aggiunga ancora un altro fatto, la sua partecipazione alla vita letteraria francese: lasciamo da parte la significativa amicizia con Jean Paulhan, ma si pensi ai comitati che ha presieduto, alle

riviste che ha curato, voglio dire che Ungaretti per molto tempo è stato l'unico spirito in grado di mantenere i contatti in modo attivo. Ora se ciò è avvenuto non tutto dipendeva da condizioni e ragioni di opportunità pratica, per buona parte il fatto era spiegabile con la naturale acclimatazione di Ungaretti a quella letteratura e in modo particolare a quella poesia. Il libro si apre con le riflessioni dell'autore sulla poesia che senza dubbio saranno per il lettore francese una fonte di meditazione e di possibili confronti; seguono poi le traduzioni che generalmente mi sembrano riuscite e, se possibile, prive di quella traccia di sforzo d'adattamento che di solito rallenta o annulla la disponibilità del lettore e infine si chiude con una breve riflessione di Lescure. Il traduttore confessa che al momento di iniziare il lavoro ignorava quasi tutto o tutto della nostra lingua: dunque il libro è nato grazie alla conoscenza naturale che Ungaretti ha del francese. Lescure infine accenna alla « grande voce » del nostro poeta. Auguriamoci che i suoi lettori la sappiano riconoscere degnamente: auguriamoci che questo privilegio toccato a Ungaretti abbia una risonanza di valore costruttivo e critico. Per questo sono molto curioso — e con me lo saranno quanti si interessano a questo genere di rapporti fra due letterature — di osservare il comportamento della critica francese. E' un'occasione che essa ha di dimostrare le sue ragioni su uno dei testi capitali per la nostra vita intellettuale e — senza dubbio — uno dei testi attivi del secolo europeo. Attraverso la voce di Ungaretti potrebbe scendere nella casa della nostra letteratura una grossa famiglia di lettori che per troppe ragioni diverse da moltissimi anni ha disertato le nostre offerte. Sarebbe un compenso per i nostri scrittori e — possiamo dirlo senza superbia — una bella occasione di scoperte vive per i nostri amici di Francia.

CARLO BO

### Sul «Piovano Arlotto»

Si pubblica ora presso l'editore Ricciardi, a inizio (giova sperare) di una nuovissima collana, *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a cura di Gianfranco Folena. Il testo critico, innanzi tutto, con una *Nota al testo*, *Postille e apparato*, *Appunti sulla lingua*, un *Glossario*, *l'Indice illustrativo dei nomi propri*, oltre le *Illustrazioni al testo* e le *Tavole* (tutti i conforti pensabili). E precede

una Prefazione, fitta quanto mai, stipata, che si gusterà meglio a una rilettura, dopo aver guardato tutto il resto, specie le *Postille*, che conveniva forse sciogliere in parte nel discorso introduttivo, sia a più motivarlo, sia a rallegrarlo. Perché noi conosciamo un Folena d'altra penna (oh, in articoli di giornali, in scritti minori, ma belli, e non meno seri). Folena è uno storico della lingua, della scuola del Migliorini, ma si formò fin dai giovanili anni, anche, ad altra scuola (di Pasquali, dico, che l'ebbe carissimo), rafforzando così i suoi talenti di storico, più particolarmente, e di critico letterario. Starebbe bene, domani, su una cattedra di letteratura italiana, se, come è da aspettarsi, a certi segni, l'insegnamento della letteratura italiana si farà sempre più positivo e più studioso dei sacri testi. Si guardi, intanto, dello stesso Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» del Sannazaro* (Olschki 1952), il primo frutto del suo ingegno sottile di analista su vasto raggio, e interesserà sapere ch'egli lavora a un'edizione del *Novellino*, a un'edizione delle *Facezie volgari* del Poliziano, a un'edizione, ancora («opus maximum»), delle traduzioni omeriche di Ugo Foscolo. «Secol si rinnova»: felici quelli che hanno oggi trent'anni! Opera qui da noi ora, in grandissima forma, Gianfranco Contini: ci arriverà, qui, o vicino (oh, se ci arriverà!), Giuseppe Billanovich; e c'è Eugenio Garin, a finire la potente tema. Felici quelli che hanno oggi trent'anni...

Or dunque, in questa raccolta di *Motti e facezie del Piovano Arlotto* (o anche «piacevolezze» «novelle» «novellacce» «natte»), io prima di tutto mi fermerei a quelle testimonianze un poco «diverse» sulla vita d'un uomo così singolare (già, quel nome, «secondo lo idioma patrio turpe molto», oppure «nobile ingegno e arguto», com'è scritto nella *Vita del venerabile P. A. de' Mainardi, plebano della plebe di S. Cresci a Maciuoli contado di Firenze*, quattro pagine e non più, messe lì ad apertura del libro); poi mi fermerei su ciò ch'egli pensava e diceva di sé («povero chericotto di contado che son io», «chericone di contado», «groscolano e di tardo ingegno», un poco scherzando; ma, tanto per intenderci, «non uomo da essermi fatte natte o beffe o come le vòi chiamare...»), e su l'altro lasciatoci dal suo «storico» (che, come si vede, doveva essere un ingegno fino, con una sua fantasiuccia di narratore), e dalla gente che lo conobbe, a far da coro («uomo da bene fa-

ceto », « scorto », « fante isturato », cioè accorto, furbo, « strazievole », cioè burlone, schernitore, e che « morrebbe quel di che non ne facessi qualche una ». Ma « pieno di carità » (che « quasi ogni sua opera non era altro se non di somma pietà »), « liberalissimo in vita di sua roba », che « dava l'anno per Dio due terzi delle entrate », così fino all'ultimo (che a una povera donna che piangeva che per un debito di lire 16 erano stati portati via due asini a Bruogio suo marito, toltosi, ch'era di dicembre, « uno cioppone foderato di golpe » cioè un mantello foderato di volpe, disse: « Va e impégna e riscuoti l'asino »). Tanto per non far sbilanciare tutto da una parte il ritratto tramandatoci ad opera d'un scrittore del bel Quattrocento (sapere un poco più di lui..., il nome solo; ma ci è rimasto il libro, che più conta).

E dunque parleremo di lui, di lui soprattutto (perché, sì, il signor piovano, uomo tra i più bizzarri; ma anche l'altro, uomo di penna, e di che qualità!); e diremo qualcosa subito, che orienti il lettore, a scegliere tra tanti mai « exempla ». Intanto, meglio è non fermarsi alla cosa più facile, ai « moti » per sé, alle « facezie »; a ciò insomma che ci fu « trasmesso », tale e quale, si vorrebbe aggiungere. Per misurare al giusto metro l'agio dello scrittore, bisogna coglierlo dove racconta e rappresenta, con quella gente intorno (lui, il Piovano Arlotto, protagonista d'eccezione). E anche qui, facile incantarsi alla CXI (*Novella del cardinale di Pavia disse il Piovano Arlotto in presenza di quello nobile ed egregio uomo messer Falcone, nobile cittadino romano*), dove il nostro personaggio tanto cresce di statura, e lo vedi stravincere poi, per quel sentimento così a lungo trattenuto (« covato », si direbbe, a risarcimento), mentre il cardinale vedilo fatto piccolo davanti a lui, che all'improvviso, e come di scatto, ha saputo rivelare sé a se stesso, e ci trionfa. Nella ineguale « novella » ci son tratti di stile, fini, mordenti, e tutto un mondo (lì che si rovescia, qui che si elèva). E quante volte poi tornerà nel libro, quasi motivo conduttore, quel non sapere lui, uomo solo, fare a meno di frequentare le taverne, e perché (e come difende questo *perché!*). Pare dica: — Meglio era che non m'avessero costretto a spiegarmi! Spiegare poi che cosa? Desiderio di vedere un po' di gente, e fare e ricevere un po' di bene: tutto qui.

Ma aprite il libro quasi all'inizio, dove comincia la *Facezia XVIII detta dal Pio-*

*vano Arlotto al vescovo Antonino della civetta ch'era dove aveva a stare il corpo di Cristo*. Quella chiesa, « la quale di nuovo faceva murare », e quella civetta data in dono, non si sa da chi, al suo chierico, che per difenderla dalle gatte la teneva in una buca dove « era disegnato di fare il luogo del Corpo di Cristo ». Richiesto della ragione di quella strana presenza, in quel luogo, da frate Antonino degno arcivescovo di Firenze, « più per fare ridere lui e li altri, el Piovano non prese altra iscusata del non sapere lo errore del cherico »; quanto a sé, per grazia di Dio non adoperava mai sacramenti, per il fatto che i suoi popolani o eran tutti tagliati a pezzi, o impiccati, o morivano di morte subitanea. Quando si dice semplicità...; e il silenzio seguito a queste parole, che misura la distanza tra i due parlanti! Ci sarebbe una riprova di questa prospettiva (se vera). Che sono infatti quelle ultime facezie, o più semplicemente « moti », messi tutti di seguito (quasi un repertorio)? Il Folena ne ha fatto un poco di storia, nelle sue « postille »; e non c'è stato, si vede, il minimo sforzo a trascriverli, pescando un po' qui un po' lì (se non fosse quel poco di malizia, ogni tanto, e un particolare gusto marginale a ridurre). Ma dove si narra e inventa, è cosa diversa.

Giusto era dunque specificare che, accanto al Piovano Arlotto, c'è una figura rilevante assai, quella dello scrittore (dirò meglio: narratore-inventore), alla cui avvenenza e limpidezza (anche nella sintassi) concorsero due secoli e più di storia della nostra prosa, anzi della nostra narrativa (fuori di quella, s'intende, che fa capo al Boccaccio o la prepara). Foscolo, in uno dei suoi discorsi *Sulla lingua italiana* ne colse il felice inizio, con ingegno indovino, e ne vide gli sviluppi (la viva corrente). Ora questo libro chi sa in quanti si metteranno (tra editori e signori autori) subito a rapinarlo. Ne estrarranno il testo (la legge non lo vieta), fruiranno della dottrina spesa, e tutta dichiarata, dal Folena, a illustrarlo, e faranno le loro edizioncine commentate. A chi non verrebbe un'idea siffatta! (ed è fatale che ciò avvenga). Oh fermare le mani di tanti predoni e simili, serbare quest'altro libro « da farsi » a chi di diritto; e, dando tempo al tempo, ecco domani un'« editio minor » dei *Motti e facezie* del nostro Piovano, su cui il tempo nulla potrà (il tempo, se mai, imbrogliò sinora le carte...). Che commento vivo, es-

senziale, positivo ci potrebbe dare il Fologna, riassorbendo e le « postille » e gli « appunti sulla lingua » e il « glossario »; e che ritratto (fermato sui due punti focali: il Piovano e il suo storico)! Non si potrebbe premiare in modo più degno la cultura e la finezza di questo studioso serio, e coronare di miglior fronda, o coronare una seconda volta, su più vasta scena, il felice scrittore che narrò e sceneggiò i detti e i fatti del « venerabile P. A. de' Mainardi, plebano della plebe di S. Cresci a Maciucoli contado di Firenze ».

GIUSEPPE DE ROBERTIS

### Racconti della Milani

Alla fine del 1951, facendo parte della Giuria di quello che fu l'ultimo e contrastato Premio Taranto per la narrativa, destinato a racconti inediti, dopo aver allontanato le cose peggiori e via via ristretto le migliori a un numero sempre più piccolo, un racconto mi tornava alla mente e mi lasciava sempre un po' perplesso. Si intitolava *Il ragazzo Bughi*.

Non sarei mai riuscito a sapere di chi fosse, certo che, pur nella sua brevità, aveva una freschezza ed una chiarezza di luce che riscaldavano e fermavano l'immaginazione. Un racconto che piacque a Palazzeschi, ricordo, piacque ad Ungaretti. Palazzeschi ed Ungaretti che forse già sapevano o ne avevano individuato l'autore.

Ho ritrovato *Il ragazzo Bughi* nell'ultima raccolta di racconti che Milena Milani ha pubblicato presso Mondadori nella « Medusa degli italiani », sotto il titolo *Emilia sulla diga*. E non sono più rimasto perplesso.

Le mie precedenti letture della Milani si limitavano alla *Storia di Anna Drei* e a pochi altri racconti.

Non era difficile scoprire subito una notevole personalità e doti narrative in questa giovane scrittrice, ma c'era qualche cosa che non mi persuadeva. Qualche cosa che potrebbe essere definita un atteggiamento. Avevo l'impressione, insomma, di una sorta di volontarietà, di atteggiamento nella scelta di certi temi, nella indulgenza per certa tecnica di carattere narrativo, per lo sforzo di originalità, e piccole cose periferiche, mi pareva dessero conferma di ciò (vedi ad esempio la partecipazione della Milani al « movimento spaziale » ecc. ecc.). Così mi veniva fatto di collegare la scrittura e la scelta preferenziale della scrittrice ad

una particolare tematica ad un particolare interesse non di rado morboso (cui rispondeva del resto l'ampio interesse del pubblico): un gusto, insomma, di posizioni spregiudicate, quasi programmatiche o dichiarative.

Così non pensai a lei leggendo *Il ragazzo Bughi*, ma in questa ampia raccolta di racconti (ventisette, per l'esattezza) sono così vari i toni ed i presupposti, così diverse le intenzioni e i risultati che è più facile cercare di capire quale sia la vera natura, il vero temperamento di Milena Milani.

Ci sono anche qui i racconti in cui si conferma il gusto per la scelta spregiudicata e per la tecnica particolare: ma ce ne sono altri di ampia impostazione romantica, ce ne sono altri infine di una leggera, cristallina semplicità. Verrebbe da dire: di tradizionale linea narrativa. Spiegare perché si verificano queste dissonanze, non è certo facile: per il lettore è però facile indicare le sue decisioni preferenziali. Né io ho dubbi di sorta: il meglio dell'arte della Milani (pagine di notevole risonanza) sta nella vena più semplice e tradizionale.

Si leggano racconti come *Il prete russo*, *Il ferragosto*, *Cameriera ai piani*, *Il ragazzo Bughi* ed altri di questo tono. Sono segni importanti di una vocazione sicura.

Ordinare con esattezza i vari denominatori comuni — sia pure con una costante che non va dispersa — sotto i quali registrare i racconti di diversa tonalità raccolti entro questo libro, non sarebbe facile. Tuttavia, soprattutto tre ci sembrano gli archetipi. Il primo, appunto, quello dettato da spregiudicatezza, da interesse di natura anche extra letteraria; il secondo suscitato da un'onda romantica ove si mettono a prova interessi e soluzioni di stile completamente opposti; il terzo, quello che si diceva, di più normale e tradizionale fluire.

Mi pare che il punto sostanziale che crea dubbi sulla validità del primo tipo sia una sorta di presunzione. Presunzione di tipo particolare, si badi bene. Cioè: si sceglie un esempio autobiografico o attribuito ad un personaggio che rassomigli all'autore. Si racconta questo esempio nella sua più scarna essenzialità. Nei fatti esposti non mancano situazioni scabrose o morbose. Ma non si interviene a commentare, a dare conclusioni.

Si pretende — ecco la parola — che un sovrasenso, un significato analogico o simbolico, sorga da sé, spontaneamente dalla narrazione del fatto. Ma spesso volte, a mio parere, non nasce. Verrebbe da pensare anche che a questo particolare inte-

resse la Milani sia portata anche da echi di carattere culturale: letture in un certo senso, fresche riminiscenze. Il nome che più facilmente salta in mente è quello di Kafka. Ma in lui, è inutile ricordarlo, quei sovrasensi non mancavano mai all'appuntamento, e come mordevano, come toccavano a fondo, distruggevano e consegnavano vita all'episodio ed ai personaggi!

Potremmo citare molti titoli di racconti della Milani in questo senso. Per tutti basti quello dal titolo *Il ponte*, sebbene in quelle pagine alla conclusione di carattere simbolico si sia voluto arrivare visivamente con risultati — a mio giudizio — anche più negativi.

Tutt'altra la seconda vena che ci è parso di riscontrare, quella di un diffuso, direi ingenuo, romanticismo. Si prenda *Straniera estate* oppure *L'ufficiale*. Qui è un altro suono cui ci si affida, fantasticherie, immagini soffuse di luce velata e malinconica. Viene da chiedersi se è del tutto genuino l'effetto ultimo, sia pure con una accentazione positiva. A me fanno un po' l'effetto di quelle voci recitanti che amano cercare una risonanza o un sottofondo particolarmente sensibile in un costante commento musicale che le appoggia. Ho sperimentato che, per esempio attraverso la radio, scegliendo appropriate musiche di sottofondo, è facile far stare su, far apparire efficaci voci ed anche parole (fossero pure voci e parole un po' deboline).

Ora invece c'è da augurarsi che Milena Milani nel proseguimento del suo fertile lavoro, giunto già ad una prova sicura come questa e proiettato in avanti chissà per quanto e chissà come, faccia forza e luce in se stessa: si faccia interna disciplina. Scelga fra queste diverse tonalità la sua, l'approfondisca, la porti a compimento. Lasci le suggestioni più facili, gli echi culturali, l'interesse per certi soggetti che pur interessano; lasci anche la trasognata trasposizione su un piano di fantasia: liberamente attinga invece alla propria memoria, alla propria esperienza, e racconti i fatti di sé e dei suoi personaggi senza pretese di suggestione particolare o di sovrasensi. E' proprio allora che i sovrasensi nascono liberamente.

E' leggendo *Il prete russo* che si vede come la situazione scabrosa del vagheggiamento del prete per la fanciulla si risolva su un inconsueto e lieve piano di immaginazione. E' leggendo *Il ferragosto* oppure *Il ragazzo Bughi* oppure ancora *Cameriera*

*ai piani* di cui si è detto; è leggendo — e l'avevamo fin qui dimenticato — le pagine del *Larieto* con quella passeggiata sulle montagne e l'incontro notturno ed il riposo del lavoro dei campi e la pace, di nuovo innocente che si stende; è di fronte a segni di questo tipo che ci pare che la narrativa italiana contemporanea potrebbe forse arricchirsi di qualche cosa di non trascurabile.

LEONE PICCIONI

## Il barocco di Anceschi

Nel nuovo volume *Del barocco e altre prove* (Vallecchi, 1953) Luciano Anceschi raccoglie saggi e prefazioni che è venuto compiendo in questi ultimi anni; precisamente, dal '42 al '52: dieci anni di lavoro intenso e vigilato per fare il « punto » su problemi che si innestano nel vivo degli interessi contemporanei. Anceschi ha una singolare predisposizione a scavare oltre la superficie delle cose e a penetrare in profondità, a svelare aspetti imprevedibili di fenomeni noti, e a scandire il presente sino a imprimergli un accento di non effimera autorità. Presieduto da un senso dell'arte che si è venuto educando sui testi più difficili della letteratura antica e contemporanea, l'apporto di Anceschi è capitale per avere esatta cognizione della civiltà letteraria del 900. Anceschi non si è « risparmiato »: ha operato nelle direzioni più ardue che la critica, la poesia, il pensiero filosofico possono offrire. In un panorama ideale della odierna critica saggi come quelli dell'Anceschi su Eliot e su Paulhan trovano il loro posto preciso e inequivocabile. Questo agile volumetto è sotto il segno della cognizione e interpretazione del *Barocco*, un « problema » che non da ora è al centro del lavoro di Anceschi.

Particolarmente nel *Rapporto sull'idea del Barocco* l'estro del critico conosce la sua più felice stagione. Anceschi rintraccia abilmente le scaturigini della « nuova » nozione di *barocco*, formatasi nel clima e nel gusto che sorresse il neoclassicismo europeo: il passaggio dalla *Disputa del Laocoonte* alla *Disputa del Barocco* è seguito con ritmo preciso, con indagine sicura e, direi, con estrema giustezza di « attribuzioni »: l'apporto di un Nietzsche, per esempio, alla nozione di « barocco » (con quell'estremo risalto che può assumere la proposta identità « musica-barocco »: *la musica è forse lo stile*

*barocco*, pag. 64) è valutato con rara efficacia. C'è in Anceschi la costante preoccupazione di riferire, durante l'operazione critica, le « idee » e i « giudizi » non nel loro stadio estremo di cristallizzazione raggiunta, ma come un farli rivivere nel tempo e nel modo e nella misura in cui furono primamente « inventati » (si veda in particolare che ampiezza di prospettive « psicologiche » apre il saggio su Giambattista Vico). La *catastrofe* del gusto e della sensibilità critica che permette di valutare positivamente il barocco accade, precisamente, sul finire dell'800, e vi hanno la loro parte, è naturale, simbolismo e impressionismo e stile *liberty* o *floreale*. Il paesaggio, poi, della nozione di barocco in senso storico all'idea di barocco come categoria, come momento dello spirito fu la tesi raccolta e sviluppata e proclamata da E. d'Ors, al cui pensiero l'Anceschi dedica specialissime cure. L'estendersi del *barocco reale* in *barocco ideale* è una « ipotesi » al cui fascino è difficile sottrarsi perché avallata da un gioco di corrispondenze sempre puntuali, se è vero che l'alterazione del gusto classico interviene sempre come slancio di libertà in opposizione alla *regola*, per restituire, insomma, al fatto estetico tutti i suoi propri elementi illusivi e fantastici: imprevedibili. Ma il disgregarsi di una *regola* sempre concorda con una novità nei tempi d'ordine scientifico, con uno scadimento e rinnovamento di valori: la funzione del *barocco* nelle sue specificazioni storiche e nei suoi fermenti ideali, è appunto di segnalare una frattura e insieme di rappresentarla. A integrazione del Rapporto l'Anceschi studia analiticamente e con bellissima industria di cognizioni le opere del Bartoli e del Vico.

Le « altre prove » annunciate nel titolo riguardano scritti di Ingres e di Delacroix, e un aspetto della cultura « lombarda » di oggi, esaminato con affettuoso abbandono ai ricordi personali dell'autore che si compiace anche del platonico cenacolo di spiriti pensosi: c'è qui, indirettamente, un ritratto di Anceschi « maestro e formatore » di coscienze, e nelle pagine senti con quanta grazia e vigile cura l'Anceschi sappia penetrare i segreti di un'anima, riviverne le ragioni, renderne espliciti i moti più riposti.

Ci sarebbe da dire ancora molto su questo libro, e resterebbe sempre qualcosa da ridire. Se non che le recensioni non consentono che rapidi e incompleti cenni. Basterà raccomandare il saggio su Ingres, che negli scorci e nelle notazioni presenta solu-

zioni assolutamente inedite: come sempre Anceschi sa mirabilmente convertire, e accade anche per il saggio su Delacroix, l'esperienza figurativa in criterio valutativo della pagina scritta. Il saggio su Ingres è un ritratto di Ingres, visto nella costante tensione di carpire e fissare figurativamente il « bello ideale » a dispetto del romanticismo che « non riproduce che il brutto ». L'opposizione di Ingres al romanticismo (di Delacroix in particolare) si svela anche nel modo icastico di scrittura, che rifugge da qualunque approssimazione, da ogni ricerca di atmosfera. Ingres scrive solo quando i suoi pensieri possono raggiungere, nota Anceschi, « una presunzione di eternità ».

Il libro si definisce anche per un suo stile di scrittura esatta e cattivante secondo gli esempi della nostra migliore tradizione saggistica. E non resta che ringraziare Luciano Anceschi di questo dono.

ALBERTO SAVINI

## Due « gettoni »

GIAMPIERO CAROCCI. *Il campo degli ufficiali*, Torino, Einaudi, 1954.

Spirito soprattutto curioso di problemi sociali e di comportamenti umani, Giampiero Carocci, nella favola della sua prigionia in Germania, manifestamente pone una morale che le dia un senso particolare. Naturalmente, perché questa morale, una volta scoperta, appaia manifesta nel racconto e risulti esemplare, c'è pur bisogno d'un poco di arte; e in effetti, le interferenze tra arte e curiosità sono continue e molteplici: già nell'ordinare la sua materia Carocci è costretto ad agire in veste di scrittore, e poi ricorre, qua e là, a qualche cura della pagina, e cerca di dare maggiore evidenza a qualche avvenimento che, secondo uno schema logico, debba risaltare tra gli altri. Così, per esempio, narrativamente non avrebbe senso il soldato Mazza che muore alle primissime pagine, primo personaggio del racconto: la sua morte sta fuori del cronachistico ritmo in cui Carocci finisce per adagiarsi, eccessivamente grave rispetto alla modestia stilistica con cui il discorso affronta il tema centrale della prigionia.

Ma la morale di cui dicevo, può essere questa: l'uomo, nella guerra e nel quotidiano avvillimento della vita militare, scade dal piano della sua umanità fino a divenire assurdo meccanismo, insensibile, stupido (« — Signor tenente, muoio. — Il tono della

sua voce era semplice e tragico, ma io non lo prendevo sul serio, perché credevo che cercasse di farmi fesso. — Bene. Muori, — gli risposi freddamente. E girai sui tacchi... Tre giorni dopo Mazza morì ».); e così ridotto, precipita nella tragedia, o meglio nel purgatorio della prigionia, dove, spiando, ridiviene a poco a poco degno della sua umanità, se la riconquista, fino al premio finale della liberazione. Se teniamo presente questa morale, ecco allora chiaro il significato del soldato Mazza: muore l'uomo, con lui, la vittima dell'ottuso meccanismo militare, si cade nella prigionia nel modo più stordito, e poi, a poco a poco, nel dolore e nell'esperienza d'eccezione, si ridiventa uomini: il seguito del racconto potremmo anche definirlo come la progressiva riconquista del soldato Mazza.

Carocci tiene sempre presente il suo schema. Scopre un suo tono, proprio nell'episodio del soldato Mazza, in quel nudo rigore con cui dà gravità alla morte proprio perché « riferisce » e basta. Ma poi, gradatamente, mentre la vicenda si snoda sull'elementare succedersi dei fatti, noi finiamo per sentire in difetto questa nudità della pura cronaca. Se infatti il moralista si tiene sempre fedele al filo logico del suo racconto, lo scrittore che troppo ingenuamente ha creduto di poter giungere alla solennità dell'epica con la semplicità dei fatti messi in fila, resta al di sotto di ciò che racconta, divaga nell'aneddoto, s'impaccia in un depresso tono mentale e morale dei suoi personaggi, solo a tratti riesce a dare evidenza alle sue situazioni. E' difficile pensare che Carocci (per far risaltare il senso d'un esercito, d'una classe di quell'esercito, in sfacelo?) abbia volutamente tenuto basso nei suoi personaggi il tono della vita morale: quelle continue variazioni sul tema della sigaretta, i discorsi dei prigionieri sulla buona roba da mangiare, l'elementarità delle loro preoccupazioni, tendono a rimanere divagazioni nell'aneddoto, debiti pagati alla cronaca. E il fatto è che la semplicità dell'epica è una semplicità estremamente dotta, che sta al vertice d'una sapienza d'espressione a cui Carocci si mostra lontano dal saper giungere. Egli ha capito benissimo che il suo racconto, impostato così, non poteva che tendere al tono epico; ma ben altre qualità di stile ci sarebbero volute: se infatti Carocci, costretto, come talvolta si sente, a ravvivare lo squallore del suo resoconto, tenta l'arte, tenta di « scrivere », più facilmente che l'epica tocca l'idillio. Si

veda ad esempio l'incontro con la ragazzina boema in treno; si pensi a qualche apertura di paesaggio come questa: « Una mattina, quando ci svegliammo, trovammo la terra bianca di neve. Di alcuni alberi che sorvegliavano in mezzo al campo (al tempo del nostro arrivo erano ancora tutti verdi) cadevano le ultime foglie gialle. Adesso la neve aveva ricoperto i loro rami scheletrici. Il silenzio era grande. Le nostre voci, le grida dei tedeschi risuonavano attutite e si perdevano senza eco nell'aria grigia ».

Ma già il citato incontro con la ragazzina boema, sul finale del libro, ci riporta alla morale dell'intera favola: l'uomo ritorna uomo, riconosce e comprende gli altri. Se a Carocci può sfuggire il filo propriamente narrativo del racconto, e con esso il complessivo risultato d'arte, non sfugge mai in compenso il filo logico della cronaca. Per questa ragione, fra i vari documenti di guerra e di prigionia apparsi negli ultimi anni, *Il campo degli ufficiali* si legge con particolare interesse.

OTTIERO OTTIERI, *Memorie dell'incoscienza*, Torino, Einaudi, 1954.

Ottieri, nel pubblicare il suo volume, ha sentito il bisogno di accompagnarlo con una « nota » nella quale spiega insieme il titolo e l'occasione da cui ha preso l'avvio. Dice tra l'altro: « In questo libro, il fascismo, l'impulso suicida, l'affetto tra fratello e sorella, i vari e meschini modi di vedere il mondo in alcuni personaggi, sono mossi direttamente dai fili di un inconscio individuale e collettivo ». Cosicché il libro, come esame d'un particolare momento d'incoscienza, verrebbe a proporsi dopotutto come un esame di coscienza, un ripensamento con relativo giudizio morale di situazioni passate e allontanate, un romanzo insomma che, non avendo in sé tutte le sue ragioni, abbia bisogno d'un elemento extranarrativo che lo giustifichi e che gli dia un preciso significato se non addirittura una tesi.

La vicenda si svolge parte a Roma e parte a Chiusi. E ancora per quanto riguarda questi luoghi, Ottieri sente il bisogno di commentare e di riferirsi a precisi dati di fatto; così abbiamo anche una « introduzione » ricavata « da un'enciclopedia », nella quale è detto tutto di Chiusi, della sua storia dal tempo degli etruschi fino a Cosimo I dei Medici, e del fatto che « la cittadina conserva la pianta di campo militare romano ». Principalmente a Chiusi, Lorenzo, giovanissimo e autobiografico pro-

tagonista, diviso fra un nebuloso amore per una Katja che resta a Roma e un non meno nebuloso affetto per la sorella Elena, vive e si muove come un sonnambulo fino a maturare la disposizione al suicidio. Muore invece, per un incidente, la sorella, ed egli solo allora comincia ad uscire dalla sua incoscienza: « Poi, poi si vedrà. Le cose sono cominciate a cambiare ».

Sia la nota che l'introduzione, non servono ad altro che a svelare una frattura di cui il libro soffre: da una parte c'è il romanzo, cioè un organismo dopotutto ben congegnato, che si sviluppa secondo un ritmo interno; e dall'altra questi ostinati riferimenti a una realtà precisa: Chiusi, Roma, quel tempo storico dal '43 al '45, la volontà di giustificare l'incoscienza principalmente di Lorenzo. Ottieri, si sente, ha cominciato a scrivere da quest'altra parte, tanto da far pensare che il romanzo gli sia venuto fuori per caso. Il suo proposito sembra essere stato quello di mantenersi il più possibile aderente alla sua occasione, di « interpretare » in primo luogo un particolare ambiente, cioè Chiusi, e quindi una precisa atmosfera d'incertezza politica, lo sbandamento morale prodotto nei giovani dalla caduta del fascismo. Intorno a Lorenzo, in questa Chiusi, si agitano altri giovani che si riuniscono per confabulare sul fascismo e per trovare una linea d'azione. Discutono, si fanno molte proposte, e non concludono nulla. Questo, appunto, era il proposito di Ottieri: che non concludessero nulla; sennò, addio incoscienza. Ma il guaio è che non riescono a concludere neppure la loro entrata estetica nel corpo del romanzo, dal quale restano estranei quanto la nota finale e l'introduzione su Chiusi. Il capitolo settimo, poi, termina con un quadretto di costume, il ricordo d'un giovane ministro fascista di ritorno alla stazione di Roma: « Nel corteggio intorno a lui, due gerarchi, uno a destra e uno a sinistra, gli sbattevano vigorosamente sotto il naso le palme, saltando di entusiasmo e quasi ballando per trascinare gli spettatori ». Il ricordo è preciso, i particolari sono ben disegnati, riconosciamo perfino che si tratta di Galeazzo Ciano. Viene in mente Brancati. Ma il fatto è che in Brancati la satira del costume fascista è assai spesso elemento intrinseco al discorso; mentre in Ottieri questo quadretto, pur indovinato in sé, resta gratuito, estraneo al romanzo che tende a tutt'altra direzione.

Più staccato dalla sua occasione pratica, il romanzo avrebbe guadagnato in coerenza. Perché dopotutto un'atmosfera Ottieri riesce a crearla, ed essa non ha nulla di politico, nulla che si riferisca o chieda riferimento a luoghi precisi come Roma o Chiusi. E' una specie di atmosfera di sonno, in cui i personaggi si aggirano stanchi e intrecciano i loro vaghi rapporti; e il carattere positivo di questa Chiusi consiste nell'isolamento del paese a cui le voci della guerra giungono remote, di riflesso. La guerra, la crisi politica, sono efficaci finché si mantengono lontane, impreciso sfondo su cui si disegna particolarmente riuscita la figura di Elena con la sua corte di ufficiali tedeschi. I quali anche risultano efficaci, perché l'affettuosa caricatura che Ottieri fa di loro, irrigidendoli in alcune pose da marionette, finisce per renderli partecipi della trasognata atmosfera d'isolamento e di sfiducia che dà consistenza al libro. Anche qui, si sente, il proposito di Ottieri dev'essere stato quello di aderire alla realtà, di fare dei tedeschi che fossero veramente tedeschi; ma per fortuna non ha calcato troppo la mano, li ha lasciati piuttosto staccati dalla guerra e dalla politica, conclusi nell'ambito del personaggio di Elena, cioè del personaggio intorno a cui volge il nucleo vivo del romanzo che malgrado tutto è riuscito a scrivere.

SERGIO ANTONIELLI

### «Notizie dall'Emilia»

Vi fu un momento, nell'immediato dopoguerra, in cui parve che tutte le poetiche precedenti fossero per saltare, confinate nell'accezione spregiativa di « letteratura », e che dai rivolgimenti politici dovesse nascere un movimento nuovo, tutti convinti ormai che si dovesse mutar l'aria e i mobili alle chiuse stanze del nostro Parnaso. Non è questa la sede né il momento per analizzarne i risultati: solo ci accorgiamo che dal gran gridare: « verità! realtà! » è derivata una gran confusione come quando il ladro in fuga si metta lui stesso a invocare: « al ladro! al ladro! ». E' sorto, voglio dire, l'equivoco neorealista, dai più inteso — per comodissimo appagamento — quasi come una prosecuzione, in sede narrativa e poetica, della cronaca giornalistica, convinti, in troppi, che alla miseria di una umanità povera dovesse corrispondere — per dovere di realtà — altrettanta miseria, povertà e sciattezza di stile. Furono così

accantonati molti nomi e la storia correva alla *Ronda* e ai rondisti come a un peccato da scordare cui s'oppondeva la novità di buoni o pessimi traduttori, di lirici della periferia, di epici del sobborgo. Fu, spesso, come una avventura domenicale o la visita ufficiale del ministro ai pozzi di carbone, e Terra e Micheli vincevano i premi letterari. In quel tempo Giuseppe Raimondi pubblicava — 1946 — *Anni di Bologna* e — 1949 — *Giuseppe in Italia*, mantenendo quella pudica discrezione che gli è connaturale, attorniato da quel silenzio ch'è addirittura la sua fama. Eppure v'era già, in parte, una soluzione a molti di quei problemi che assillavano — e giustamente — coloro che cercavano una via d'uscita, un'apertura alla nostra narrativa. Non dico che ci fosse contenuta l'erba panacea — né potremmo affermarlo per alcuno, sia Pavese o Pratolini — non dico che sia, quella, l'esatta strada da percorrere, ma v'eran delle proposte, certo, ribadite ancora in quest'ultimo libro, *Notizie dall'Emilia*, da Giulio Einaudi edito a Torino. Proposta o invito che solo a un certo fanatismo superficiale posson parer ripiegamento. « Un ritorno alla *Ronda*? Ce ne guardi il cielo! ». Rispondiamo che l'esperienza ha un senso solamente quando non s'accontenti di muoversi sull'altalena del rifiuto o dell'accettazione sommarie, bensì quando sappia discriminare, scegliere, farsi storica. Dall'esperienza rondista dunque — la maggiore cui fu partecipe e, quasi, precursore, con la *Raccolta*, il Raimondi — crediamo possa resistere ancora una particolare esigenza, l'assillo stilistico, ma libero di svolgersi in direzioni diverse, lontanissime anche dal divertimento, dall'astrazione, dal calligrafismo, dalla « letteratura » originaria. Dico queste cose perché mi sembra di vederne proprio un esempio nel Raimondi, di questo svolgimento progrediente da quel moto iniziale. Quell'assillo cioè è rimasto, e vedremo in quale maniera, come punto di partenza, giustificazione prima allo scrivere.

Quante accezioni sopportino codesti termini di « realtà », e il suo prossimo « verità », non è il caso di rammentarlo. Lungi da noi, quindi, un discorso di aprioristica estetica filosofica. Il ragionamento opposto semmai potrebbe tentarci, a dimostrare come sia ingiustificata ogni limitazione, quel voler confinare su un piano di minor riuscita — « letteratura »! — ogni esito per soggettivo sentimento, la soluzione lirica, in-

somma, del racconto, anzi che l'esposizione nei modi di cronaca oggettiva. Non fu quella forse la via di Pavese, ieri? E cos'altro è quel sorriso che scivola via in tante pagine di Calvino, oggi? E ho scelto apposta i due esemplari più consueti.

Per Raimondi, senz'altro, abbisognano registri diversi. E poi vorremmo indicare come l'interprete, il Raimondi, la realtà, e ci poniamo subito di fronte i suoi due piani, della scrittura, da un lato, e dello sviluppo, in questo particolar genere, della narrazione, dall'altro.

Ho parlato di lirica, prima, e non cadde per distrazione questa parola, anche se Raimondi la respinge, in certo senso, in quella prefazione o confessione iniziale (*Si prega di leggere*) ch'è pure, per non domata enfasi, l'unico punto nero del suo libro. S'apre così, proprio: « Niente poesia. L'Emilia è un luogo dove, come si sa, non nascono poeti, o narratori di fantasia ». Più avanti: « Questa è l'Emilia. Niente favole. La terra è più forte degli uomini » dove ci pare che si raccomandandi ancora una troppo favolosa o metafisica idea di poesia. Potrebbe esser vero (ma pensate ai dugenteschi notai bolognesi!), potrebbe aver ragione lui, Raimondi, ma la sua presenza è già una smentita a quell'aggressione critica. Ecco, perché? Innanzitutto il clima. I racconti di *Notizie dall'Emilia* son quasi tutti autobiografici, d'un'autobiografia che prende le mosse dall'infanzia e fin ai tempi recenti, ancor piagati, non accetta il presente ma tutto richiama dalla memoria. Una memoria d'occhi, sensibile, d'oggetti che ripercorrono con precisione minuta il cammino e cercano di svelarsi con esattezza anche nel loro valore sentimentale, pur rifiutando una condizione di metafisica cifra. Un lirico padano, insomma, d'una ben lunga tradizione. Questo è l'attacco di *Martedì grasso*: « Se io non avessi occhi, non avrei memoria. Anche i sentimenti; cioè quella specie di indolimento del pensiero che chiamiamo: i sentimenti; mi viene dal guardare; che è un modo di confrontare con la realtà delle cose, l'effetto e quasi l'ammaccatura che hanno lasciato dentro di me ». Scrive in *Ritorno in città*: « Ogni lento faticoso principio di canto, di poesia, sorge in me dalla frequentazione e dall'uso di cose, di oggetti, di figure familiari. Il nuovo mi stordisce ». Da queste premesse deriva la sua scrittura attenta, che par non voglia dimenticare nulla, con stile a volte di rapidissima, pressante annotazione (le cose, nude, vivono perché pro-

nunciate, senza bisogno d'esser collocate in zone superiori di canto traggon poesia dal disegno compiuto più che da se stesse, da una ben congegnata suggestione) a volte di canto, proprio spiegato, aperto (le cose, allora, scoprono quell'«ammaccatura» ch'è in lui e ch'è in loro e si dispongono per suggestione di rapporti, con indugi analogici). Perché sono «le cose», gli oggetti, il paesaggio, il movimento dei personaggi, a campire innanzi al racconto, a farsi primo piano, quelle cose che, sommate, danno l'immagine su cui ruota tutto il libro, l'Emilia. Regione, uomini, terra, figure, ch'esse come mitizzata, ma nella maniera più naturale, più reale e vera, senza rischio alcuno di enfatica espansione. Scrittura attenta? Ecco, scegliamo un esempio, il racconto *Una giornata a Pontecchio*, ch'era già incluso nel precedente volume *Testa o Croce*, del 1928. Abbiamo confrontato i due testi, sostanzialmente identici, ma con alcune poche varianti di genere particolare: sono tutti inserti, i più brevissimi, di carattere descrittivo, un'aggiunta di precisione al disegno, proprio, un prolungar le linee e riunirle per far più compatte le immagini o più vivo il colore. Guardate: «la vicinanza del Reno, in questo luogo ampio e calmo, dà alla campagna circostante, racchiusa dallo sfondo armonioso delle colline, un'aria di idillio e di sogno». Oppure: «Il cancelletto cigolava», «L'osteria a quell'ora era poco frequentata», «l'odore della canapa era pungente», «La villa era tinta di bianco, con colonne ai lati, e provvista di un attico, come nei templi greci. Da una finestra rotonda, uscirono dei piccioni, che calarono a terra, con un lento silenzioso volo», «La siepe era tagliata di fresco; odorava di verde», «Il tabacco era in una scatola rotonda, dipinta a figure geometriche». Inserti, aggiunte che s'incastonano senza sforzo e sono, per noi, un poco l'indicazione scoperta d'una scrittura e d'uno stile, come ci accade ancora per il finale del racconto, tutto nuovo e concluso su una macchia di colore: «Il suo bastone batteva sulla strada marcando di un'aria marziale i nostri passi affrettati. La stazione di Pontecchio non era, a quel tempo, che un casello ferroviario, con la bandierina rossa stesa sul ferro del passaggio a livello».

Richiameremo anche per Raimondi quell'immagine critica ormai tanto abusata e fortunata, di «variazioni su un tema»? Eppure raramente troverebbe più appropriata

collocazione: il tema, s'è detto, è l'Emilia; i racconti ne sono il vario sviluppo, in cui s'incontrano e ritornano i motivi del mito (sarà una parola, a volte, sola. Pensate di qual sapore di carica e quanto di storia e di costume risveglia quel «socialismo», che si fa quasi, da solo, emblematico come il titolo araldico d'una terra).

A questo punto qualcuno, storcendo la bocca, sospirerà: «letteratura!». E' l'ingusto ritornello, parzialissimo, d'una critica astigmatica, è l'attributo che s'accompagna al nome di Raimondi, è la sua clausola: prosa d'arte, non narrativa. Ma cosa si pretende da un racconto? Semmai il Raimondi rappresenta la rivincita del bello scrivere o la dimostrazione di come si possa ancora dar un racconto scritto in lingua italiana, e ben scritto, con dentro più verità e realtà di quanta non si trovi in troppi realisti ufficiali, in tanti sacerdoti d'una religione sommariamente sentita. La realtà di Raimondi non ha nulla di eccezionale né tenta di trasfigurare — secondo il modulo più comune — la quotidianità in epica, anzi il suo tono non tende mai al grido, anche quando potrebbe sembrar tentazione seducente e indifesa. Difficilmente troverete i colpi di scena, l'imprevisto, salvo nella già citata *Giornata a Pontecchio*, e allora succede proprio l'imprevedibile (ma si badi a come è posto, come resista un sorriso). Così un solo racconto, bellissimo, *Neve a Bologna*, ci dà la misura di quali traguardi possa raggiungere il Raimondi, qualora si cimenti sul terreno della pura «atmosfera», se mai tenti il più sottile cielo, quando la scaltrezza del mestiere è impegnata, per necessità, ad intervenire. «Impegnata», impegno. Ve lo immaginate uno scrittore padano, autentico, senza impegno, uno scrittore della provincia — non delle capitali — che rinunci, per il gioco divertito, alla sua posizione morale? In *Notizie dall'Emilia* l'insegnamento c'è sempre, dunque, ed è naturale, e deriva dalla situazione dei personaggi, dal loro modo d'agire, o dall'intervento diretto dell'autore, da quel ripiegarsi meditativo che di volta in volta necessariamente, deriva dalla stessa prospettiva di autobiografica memoria.

Vorrei, ora, a modo di cerchio concluso, rifarmi all'inizio. Portare un esempio: due racconti, *Un ballo mancato* e *Ritorno in città*. Il tempo è quello dell'occupazione tedesca, il luogo una campagna bolognese ai margini della linea gotica: quanto basta

per trascinar la narrazione sui binari d'una realtà d'eroi, elevata l'azione sui confini dell'epica. Raimondi, al contrario, non s'alza d'un mezzo tono, ma ci dà la più umana immagine di quella storia, la più vera di quante conosciamo, poiché sono uomini veri quelli che soffrono, e non sopportano neppure per incidenza la sorte di manichini di Grevin. Ci pare, tutto sommato, una lezione a tanti scrittori d'oggi, d'uno che trentacinque anni fa preparava *La Ronda* e non ripudiò mai la frequentazione di Pascal o di Magalotti o di Valéry: Le rivoluzioni, quelle autentiche, non si fanno lanciando sassi alle vetrate. A parte il fatto che ci si può tagliare, si rischia il limite d'un personaggio di Raimondi, proprio: l'automa che, sì, cantava il Trovatore e giocava una partita a scacchi, ma col silenzio rispondeva alle domande di più elementare urgenza.

FOLCO PORTINARI

### Poesie di Fallacara e Nannetti

Non molta attenzione venne concessa due anni fa alla raccolta de *Le Poesie* di Fallacara, comprendente una larga scelta delle sue liriche, da *I Firmamenti Terrestri* (1929) sino al '52. E c'era, invero, da riproporsi almeno il momento in cui nella natura di Fallaca (così sensibile alle astrazioni) era confluita, in corrente nitidissima, l'esperienza dell'impressionismo visivo e musicale della lirica più accorta, quando essa cominciò a difendersi dagli eccessi formali della prima stagione ermetica, riabbracciando forme e consuetudini metriche della squisita tradizione cinquecentesca. Momento, per Fallacara, non solo culturale ed emotivo, ma saldamente umano, se dobbiamo stare alle indimenticabili cadenze delle *Poesie d'amore*, a quel gruppo di poesie (*Clemenze, Sera a Fiesole, Il sole degli addii*) che venne a coincidere — ma il suo alto splendore formale e la sua sapienza ritmica non dovrebbe trarre in inganno — con la rigorosa polemica cattolica de *Il Frontespizio*. E molto c'era anche da aggiungere sui risultati acquisiti per ultimo dal poeta, dopo i *Notturni: Sonno d'ali, Ora alta* e qualcuna altra del '51, intense figurazioni dello slancio, dell'estasi, nella verità di un sentimento pieno di autentica commozione, già prossima allo sgomento. Cose che riviste insieme agli antichi, più abbandonati riposi di *Confidenza*

(come *Giardino D'Azeglio*) avrebbero potuto testimoniare gli sviluppi notevoli dell'arte di Fallacara, anche se erano stati tanto minacciati nel frattempo da più di una svolta astrattiva, simbolistica. Tutto sembrava, alla fine, conseguente e necessario, in mezzo alla letteratura che il poeta aveva scelto, come zona spirituale di mediazione, per riaccendersi al suo canto vero.

Senonché allora, dalla critica più avveduta il discorso fu evitato, e non si capisce perché. Ora ci chiediamo se *Residui del tempo*, apparsi presso la Libreria Editrice Fiorentina, avranno la forza di suggerirlo. Non so. Il nuovo libro cade in una stagione di tale sommovimento, rigurgitante di tali pretese realistiche, contrastanti la natura del Fallacara, che si immagina lo sforzo (anche di pura adesione) necessario per certi consuntivi di poesia. E il libro stesso, d'altronde, nel suo insieme non ha la felicità di quei « momenti » ora delineati, anche se ne continua dignitosamente lo slancio. Più che un libro nuovo, ci sembra, a considerarne i motivi, l'immagine confusa, ma non per questo meno vivida, di una stagione di lavoro. Il che è sufficiente a togliergli forza e freschezza di acquisto duraturo.

Ma vediamo più chiaramente. Il peso, che la poesia di Fallacara si trascina dalle origini, irrisolto, e per cui si può riconoscere la ragione della sua disuguaglianza, è dato dall'identità urgente alla natura dell'autore, fra oggetto del canto e *canto*. Non è una novità, se teniamo presente la poetica mallarmeana, ma basta a dare una idea del difficile sforzo richiesto alla natura del poeta. L'accamparsi, come dire? magnetico, della visione nel suono, il continuo stacco esclamativo dell'immagine; esauriscono subito ogni rapporto e misura col sentimento, fino al punto che — e non ci si accusi di psicologismo — senza una adeguata conoscenza della « storia » del poeta, tutto finisce per sembrare ugualmente riempito e destituito d'incanto. E per risolverci ad una definizione: la poesia di Fallacara rischia di venir considerata una poesia senza veleni, orchestrata (e circoscritta) da una sensibilità di tipo panico, dalle abnormi possibilità, con un alone immobile che le lascia solo il senso del suo essere, l'odore della sua nascita. Dentro questo movimento di poesia, s'avvertono cadenze sottili, estenuazioni d'un'armonia davvero insolita: raprenderle nel verso, farle vibrare, ecco il lavoro di Fallacara. Come in questi *Moniti*:

*Voci amate dileguano, il ricordo  
s'estenua, come un troppo lungo giorno;  
gialla d'autunno, foglia della vita.  
E vengono, ormai sempre più da presso,  
altre voci sommesse.  
Ah, c'è dunque qualcuno  
che mi parla di là?  
Mi protendo nell'ombra, ascolto intento;  
e ne odo il respiro,  
questo profondo vento.*

E sarebbe doveroso citare *Cielo opaco, Ballo a Villa Natalia*, che ci paiono, in questo senso, le liriche più riuscite: dove quel senso della vita poetica or detto trabocca di intimità (« Una danza, un vapore, — o fanciulle sui prati felici, — o voi sorelle all'erbe, alle radici, — alla nuvola bianca d'equilibri »).

« Nato a Firenze in uno di quegli anni nei quali incominciano a tremare i fondamenti della fisica classica »: sono le parole d'apertura della scheda bibliografica con cui l'editore Vallecchi accompagna il libro di versi di Vieri Nannetti. Nello stesso foglietto ci vengono date scarse notizie sulla varia nascita delle singole parti del volume: *Declamazione*, « il cui primo documento reperibile è del 1934 », e già pronta alle stampe nel '43. Non si riesce bene però a capire se le parti seguenti (*Soste del malumore, Dimostrazione dell'autunno, Polifemo e Varie*) siano in effetti di composizione più recente. L'autore non lo dice, ma lo accennano i versi stessi, nel loro sviluppo stilistico, che è probativo.

Si va difatti da un tono più rapido e rapito, vincolato a certi scatti analogici assai comuni alla stagione '30-40, (« Mentr'io scelto dal tempo, — non più esule, non più codardo, — tratto da galoppi di luce — correrò alle argentate fanfare ») alle pienezze discorsive di *Dimostrazione dell'Autunno*, dove una storia sentimentale è in atto, raziocinante, invocante, e talvolta commossa. Certo, a questa traiettoria stilistica andrebbe appaiata anche una sequenza di motivi: vedendo, per esempio, l'acquisto umano dato dal tempo, (si tratta, in sostanza, di un poeta di elastica sensibilità) cioè dalle cose, giacché le cose dette e patite aumentano e diminuiscono, a misura che l'animo vi ha corrisposto. Una volta intesa questa fondamentale, onesta disposizione ad ascoltarsi, sarà lecito porsi il problema della qualità della poesia.

Si capisce che molte delle esperienze fatte, fra il futurismo e *Solaria*, siano state per Nannetti dei capovolgimenti di situa-

zione. La rapidità, la simultaneità futuristica contrasta, per esempio, con l'analismo solariano, con la lentezza ragionativa. E nella sua poesia si sente l'una e l'altra cosa, con un che di franto e di falso, che crepita senza dar suono. Una citazione valga per tutte: « La mano pesa sopra il vecchio tavolo — e con dita avvilitte — tenta il sale riverso. Ecco: il sale ». In più, c'è l'ostacolo di una lingua aspra, poco sciolta, spesso arcaicizzante e ogni volta imprevedibile. Si pensa al tono gremito, pieno, del dettato montaliano con una nostalgia invincibile. E non perché Nannetti somigli a Montale (però in *Pioggia d'aprile*: « ...come sul tuo viso, — come tra le tue ciglia. La scherzosa — pioggia brilla e fa liete le severe — immagini di pietra: i generali, — la Giustizia, l'Onore... »), ma in quanto tutto l'arido e l'amaro di certe sensazioni o sentimenti di rivolta e di rassegnazione ricondurrebbe ad una poetica tipo *Ossi di seppia*, senza magari l'ossessione dell'elemento marino; o a quella di Sbarbaro, poeta che certamente conta nell'esperienza letteraria di Nannetti.

Si vorrebbe, insomma, incontrare il nostro autore all'estremo dei suoi interessi umani, che indubbiamente esistono, scavalcando le suddette aporie e gli artifici formali, di cui la sua poesia si circonda. L'esigenza proviene dal Nannetti, e dunque se ce la impone, possiamo aver fiducia in un successivo sviluppo del suo lavoro.

GIACINTO SPAGNOLETTI

## Riflessioni di Barrault

Continuano a pubblicarsi e, pare, a trovar fortuna, non soltanto i libri sugli attori, ma anche i libri scritti da attori. Sentiamo dire che questo sarebbe un fenomeno di decadenza; che l'attore, quando è un attore, non tira a far colpo con le proprie confessioni e autoesegesi, si confessa e si interpreta recitando, e basta. Ma questo non è esatto: in tutti i tempi a nostra conoscenza gli attori, anche senza fare le « conferenze-stampa » oggi di moda, hanno amato parlare di sé. E non solo per vanità; ma anche per bisogno di sincerità, pel piacere d'introdurre dietro le quinte il pubblico uso ad acclamarli alla ribalta, infine pel desiderio, o per l'illusione, di trasmettere alle generazioni venture il succo delle proprie esperienze, sia in forma empirica, sia in forma

sistematica. Che cosa ne dite voi? Che ciò vi fa pensare a quei tali maestri di recitazione i quali ne offrono lezioni « per corrispondenza »? Eppure, tant'è: si vedano i trattati lasciati ai posteri da alcuni fra i nostri più insigni comici dell'arte.

La Casa Editrice Sansoni ci regala adesso un documento interessante, con le *Riflessioni sul teatro* di Jean-Louis Barrault, curate da Glauco Natoli. Curate soltanto, o addirittura tradotte? Speriamo che la materiale responsabilità della versione non sia sua: essa denuncia uno scrittore, chiamiamolo così, tutt'altro che esperto non solo dell'arte del tradurre, ma del mondo a cui si riferisce il volume tradotto e dei termini che vi s'adoprono. Egli ignora che la *Volupté de l'honneur* non è, come lui crede, una *Voluttà dell'onore*, ma semplicemente *Il piacere dell'onestà* di Pirandello; non ha evidentemente sentito mai parlare di Piscator (che chiama Piscatore!); traduce « répéter » (far le prove) con « ripetere », « réplique » (battuta) con « replica », « adaptation » (riduzione) con « adattamento »; e via dicendo.

Ciò tuttavia non riesce ad annullare l'interesse del volume: opera, come si sa, di un attore e regista non ancora quarantenne (fu scritta nel 1949) e già arrivato, dopo inizi più o meno faticosi, a una situazione di prim'ordine nella scena, non soltanto francese ma europea. E opera istruttiva in quanto, recando la testimonianza di un ventennio d'esperienze da cui l'autore intende risalire sovente a principi teorici, in realtà vale soprattutto per le sue confessioni di carattere pratico.

Appunto perché, sebbene « arrivato », non è un « anziano », Barrault non trova giuste le accuse (fenomeno tipico degli uomini logori) mosse ai giovani. Si sente dire: « I giovani d'oggi non hanno più passione; credono d'amare il Teatro, ma è per arrivare. Non pensano che al cinema. Sono incapaci di lavorare gratuitamente per l'arte. Non hanno il fuoco sacro. Ridono in scena, arrivano tardi alle prove, credono tutti d'avere delle parti indegne di loro. Una partecina, non la preparano. Vorrebbero subito fare le grandi parti. Hanno il senno sconvolto dalle riuscite folgoranti, anormali e demoralizzatrici di certi giovani lanciati come " rivelazioni dell'annata " dalle industrie cinematografiche. Dov'è la coscienza professionale della nostra gioventù? » ecc. ecc. Risponde Barrault: « La coscienza professionale si acquista lentamente. La passione dei

giovani è uguale alla nostra; il loro ardore per l'arte è quello stesso di cui noi bruciammo. Soltanto, è chiaro che essi impiegheranno vent'anni, come noi, per saperla amare; e, come noi, in capo a vent'anni, avranno ancora da far dei progressi, per imparare ad amarla sempre meglio... Che un giovane attore abbia un accesso di risa sulla scena, non è un segno d'indifferenza: è un segno d'incoscienza: vale a dire, un segno di giovinezza... ». Non ci scandalizziamo se un giovane non sa comportarsi: « non saper amare, non significa che non si ama... Che i giovani attori siano più preoccupati, più inquieti, e quindi più avidi di quanto fossimo noi vent'anni fa, si spiega col fatto che la loro vita è più difficile della nostra; essi non sono più spensierati come noi ». E quanto al cinema, « è naturale che un giovane attore sia ossessionato dal desiderio di passare davanti alla macchina da presa... L'arte drammatica oggi comprende varie branche, mentre fino agli inizi del secolo ne comprendeva una sola: il Teatro, il Cinema, la Radio; e, domani, la Televisione... Salvo alcuni esseri d'eccezione, che sanno amare giovanissimi, è normale che un giovane attore impari lentamente ad amare l'arte sua... Ciò non toglie nulla alla sua capacità d'amare ».

Insomma Barrault è un ottimista: che poi vuol dire: è lui stesso un giovane (e tale probabilmente resterà, almeno di spirito come ad alcuni privilegiati succede, per tutta la vita). Ed è la presenza di questo suo fuoco ottimistico che più gradevolmente s'avverte in tutto il suo volume: da quando egli comincia a raccontare i suoi primi tentativi, da quando adolescente o poco più andava già manifestando il suo segreto, perpetuo contrasto fra la riverenza agli invidiati maestri, e l'aspirazione a una libertà sdegnosa d'ogni routine.

Nato troppo tardi per far parte dell'*équipe* di Copeau, il ragazzo Barrault si presentò alla scuola che il più austero dei suoi discepoli, Dullin, teneva presso il glorioso (ma, si consenta di dirlo a noi, un tantino squallido) *Atelier*. E pochi racconti al mondo posson commuovere un lettore, anche se non teatrante, quanto questo che Barrault fa: d'essere andato a giacere, una notte, su quel palcoscenico deserto, entro il letto preparato da Barsacq per il *Volpone*: notte trascorsa non tanto a dormire, quanto ad ascoltare il silenzio, nell'inverosimile ambiente popolato di fantasmi. Vero è d'altra parte ch'egli non esordì propriamente come

attore ma come mimo, in una specie di mimodramma che aveva ricavato da un racconto di Faulkner, *Ment'io agonizzo*. Per il quale la prima lode non gli venne affatto dal suo maestro di recitazione (che, diffidentissimo, si rifiutò d'assistere allo spettacolo); bensì da una delle inservienti che, durante le prove, spazzavano la sala.

Sarebbe lungo, e anche inutile, seguire qui le fasi della vita di Barrault: dai primi, durissimi stenti, a poco a poco approdata in sempre più « spirabil aere ». Quel che preme notare è che il ribelle e innovatore Barrault (da buon francese, e cioè con tre secoli di insopprimibili tradizioni sceniche nel sangue) finì anche lui col subire il fascino, sia del Conservatorio, trasmettitore appunto delle formule, se non delle convenzioni, d'un certo « mestiere »; sia della Comédie-Française, dove fece capolino anche lui, chiamato quando Copeau n'ebbe per breve tempo la direzione: ma per evaderne subito, in cerca di se stesso.

Dal primo mimodramma alla interpretazione d'autori contemporanei — il *Processo* di Kafka, ridotto in collaborazione nientemeno che con Gide, *Le Nuit de la Colère* di Salacrou, *La Répétition* di Anouilh... — ai classici stranieri — Cervantes, Shakespeare — e ai grandi francesi — Molière, Racine, Marivaux; per arrivare a quello che (a torto o a ragione, non entreremo qui nella questione) Barrault considera il poeta moderno in cui felicemente si compie la conciliazione fra il glorioso passato e il fremito d'oggi: Claudel — questa l'ascesa del Nostro. E di qui la somma dei suoi insegnamenti: discutibili, a parer nostro, in qualche punto della teoria; ma preziosi per quanto riguarda la tecnica della scena, sui cui segreti egli insiste con commovente amore.

Preziosi soprattutto per la conclusione a cui sbocca. Che è umile: in quanto anche lui, come tutti gli attori consapevoli, finisce con la stessa dichiarazione d'una Duse, o d'un Copeau: sulla scena, il « creatore » è il poeta: il grande attore non può essere che il suo servo fedele.

Vero è che ne *Le Théâtre et son double*, considerato da Barrault una fra le cinque « poetiche » fondamentali del teatrante (le altre quattro sono quelle di Aristotile, di Corneille, di Hugo e di Craig), Antonin Artaud aveva sentenziato: « Un teatro che sottometta al testo scritto la regia e la realizzazione scenica, cioè quanto v'è in esso di specificatamente teatrale, è un teatro da

idioti, da pazzi, da invertiti, da pedanti, da droghieri, da antipoeti e da positivisti, vale a dire da occidentali »... Ma è altrettanto vero che uno dei più felici privilegi degli artisti è questo: di contraddire, nella pratica, alle teorie dei loro presunti maestri.

SILVIO D'AMICO

## Foscolo critico

Recensendo, l'anno scorso, l'edizione dei *Saggi e discorsi critici* foscoliani, curata dal Foligno, sostenevo che i tempi mi sembravano maturi per uno studio sul Foscolo critico e accennavo anche a una serie di interrogativi a cui questo nuovo studio avrebbe dovuto rispondere. In sostanza proponevo che la ricostruzione del pensiero critico foscoliano si muovesse in due direzioni diverse, e tuttavia complementari e alla fine convergenti tra loro: una, rivolta a chiarire i rapporti tra il pensiero foscoliano e la critica in atto dei settecentisti, in prima istanza, e successivamente i rapporti tra la critica foscoliana e la saggistica inglese: e una rivolta a ricostruire, da cima a fondo, lo svolgimento della critica foscoliana all'interno di tutta l'opera del Foscolo. Mi sembrava che così opportunamente si conciliasero la orizzontalità e la verticalità della ricerca letteraria, sì da evitare da un lato la pura documentazione di « fonti » o la storia postuma d'una fortuna, e dall'altro la costruzione perigliosa d'un sistema tutto risolto entro il personaggio, da accettare nel dato materiale di esistenza e non nel sottofondo culturale che lo ha promosso, favorito e alimentato. Era soltanto una proposta da cui poteva però venire a qualche giovane lo stimolo ad intraprendere, in via di esperimento, qualcuno dei temi che da tale proposta erano ovviamente deducibili. Per esemplificare: i rapporti tra i primi saggi di critica foscoliana e l'ambiente padovano, in merito agli studi di poetica e soprattutto di filosofia del linguaggio (Cesarotti), oppure con i *Principii delle belle lettere del Parini* e le sue pagine sulla lingua (se è vero che Parini è nel territorio lombardo-veneto un mediatore non trascurabile delle idee illuministiche sull'arte), oppure con il Bettinelli (se è vero che sarà consentito, e c'è chi lo farà presto, di reperire fonti bettinelliane anche nel « romantico » De Sanctis) e poi ancora con i Verri; e successivamente i rapporti Monti e Foscolo, e quindi Foscolo e « Conciliatore » (a mostrare, caso mai, due esperienze diverse,

e in qual misura, tra il Foscolo inglese e i romantici lombardi) ecc.

Lo studio che ora Adelia Nòferi ci offre (*I tempi della critica foscoliana*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 75) presuppone risolta la ricerca «orizzontale» («ne sono state indicate anche le origini culturali, fra il Vico, il sensismo e l'Alfieri», ed è l'unico cenno), e si volge invece interamente alla storia per così dire interna e dinamica del pensiero critico foscoliano dai *Frammenti su Lucrezio* agli ultimi saggi inglesi. Quanto questa storia personale esca sminuita dal non nascere da quell'antecedente storia culturale, si potrà dire in avvenire via via che anche l'attenzione di altri studiosi si sarà diretta verso i problemi di rapporti che ho velocemente suggeriti. Personalmente non mi sarei mosso a questo studio se non affrontandolo come secondo momento di una indagine organica, secondo le due direzioni, sulla critica foscoliana. E' una pregiudiziale di metodo, che qui ribadisco ancorché fosse agevolmente ricavabile dal mio precedente scritto sui *Saggi* e dal presente esordio. Ciò posto, occorre però dire che la Nòferi, entro i limiti in cui ha inteso mantenersi, non poteva dare saggio migliore della sua acutezza critica, a noi già nota non solo per il giovanile saggio dannunziano, che pure costituiva un «debutto» notevolissimo, anche per gli studi petrarcheschi (apparsi in «Poesia», «Letteratura» e «Paragone») e soprattutto per l'ultimo di essi, forse noto a pochi, sui riflessi dell'esperienza poetica delle *Rime* nelle opere latine del Petrarca (*Alle soglie del Secretum*, Firenze, Stamperia «Il Cenacolo», 1954) che è forse quanto di meglio, per sicurezza d'impianto, la Nòferi ci abbia offerto sino ad oggi. Per non dire delle sue letture straniere, della sua bella introduzione alla scelta e versione di Sainte-Beuve (Garzanti 1953). Tornando allo studio foscoliano, dirò che si presenta come una lucida, e spesso suggestiva, biografia intellettuale, dove i nessi tra poesia, tra il fare poetico, e la riflessione critica sono costantemente rapportati tra loro sì da illuminarsi reciprocamente di volta in volta. E' facile capire che in questo modo lo studio della critica foscoliana si converte propriamente in uno studio della poetica foscoliana non definita in assoluto e con formula unitaria, ma descritta nel suo svolgimento e sviluppo, nelle sue più sottili sfumature, quasi che nella propria critica, o nei diversi momenti della propria poetica, il Foscolo sia venuto tra-

scrivendo una sorta di segreta autobiografia, convertendo in ogni caso il problema storico in problema personale. Secondo la Nòferi «la critica, nel Foscolo, nasce quasi costantemente dopo la poesia, proprio come un tempo fatalmente successivo e quasi un prolungarsi e distendersi, oltre i confini della soluzione poetica, di quel tanto di ripiegamento riflessivo, necessario allo stabilizzarsi dell'impulso irrazionale del cuore». Di questo ripiegamento riflessivo, la Nòferi esamina con particolare cura almeno tre momenti essenziali: quello dei *Frammenti*, o momento postortisiano (gremito di miti ancora confusi, ma già aperto ai grandi temi della meditazione matura), nel quale è reperibile la poetica che è sottesa all'*Ortis* e ai sonetti (ma nella *Chioma*, nota giustamente la Nòferi, si sente maggiormente il lavoro delle *Odi* e il presentimento delle *Grazie*); quello delle *Osservazioni sul poema del Bardo*, sino alla *Orazione inaugurale*, che è il momento dei *Sepolcri*, della poetica del carne; quello che muove dall'*Articolo critico intorno alla traduzione dei primi due canti dell'Odisea* e quindi culmina nei saggi sul Petrarca, ed è il momento della poetica che si lega all'idea ed elaborazione delle *Grazie*. Nei saggi sul Petrarca la Nòferi vede il momento più intenso e profondo, più interamente personale della critica foscoliana. Tra questi tempi fondamentali, l'autrice poi inserisce il connettivo intelligente dei saggi minori e il contrappunto delle lettere, dove molto c'è da trovare anche ai fini d'una storia della poetica. Da osservare che dove la Nòferi ritiene di toccare il fondo più vero della critica foscoliana (quel suo ritornare al testo, dopo aver esaminato tutte le ragioni che si muovono intorno, sì da rifarsi sempre alla radice più intima della poesia), introduce il nome di Sainte-Beuve, mostrando di inclinare verso la sottolineatura di modi esemplari di critica, di affinità elettiva a distanza, piuttosto che al chiarimento storico di rapporti culturali ben definiti (si vedano i cenni, sempre incidentali e solo rammemorativi, a Vico e ad Alfieri). Ma ancora si riaprirebbe, a questo punto, il dissenso iniziale, che sarà caso mai da riprendersi altra volta e più distesamente. Ciò che per ora conta è segnalare questo studio come uno dei contributi più intelligenti e acuti sulla critica foscoliana. Discutere con le sue conclusioni sarà certo un modo attivo di far procedere innanzi l'interessante questione.

LANFRANCO CARETTI

## « Galleria di scrittori d'arte »

Più volte Roberto Longhi si era augurato che qualche studioso di letteratura volesse affrontare con mente aperta quel suggestivo e non coltivato campo che è, a tutt'oggi, la letteratura artistica; in ispecie allora che esci il piano di una nuova e per tanti versi meritevole collezione di testi italiani, quella Ricciardiana, il cui massimo punto d'onore era quello di aver dedicato molte pagine alla letteratura « speciale », sia religiosa che politica, sia scientifica che artistica o di memorie o di viaggi, ecc... Letteratura « speciale » che, giova dirlo, nei secoli di magra per le forme non applicate, cosiddette pure, ha tenuto il primo posto, salvando le sorti della nostra gloriosa tradizione: e basti pensare al Seicento, alla prosa di un Galileo o di un Passeri o di un Magalotti, ai versi dialettali del critico d'arte Marco Boschini: vette queste, davvero inaccessibili a quei tempi. Eppure del Boschini e del Passeri non se ne parlava in quella collezione.

E' buona sorte che l'editore Sansoni abbia dato alle stampe, per la già folta Biblioteca di Paragone, il volume di Ferruccio Ulivi, « Galleria di scrittori d'Arte », in cui vengono esaminati e vagliati, al filtro severo di una acuta sensibilità critica, i fatti più portanti, poeticamente e culturalmente, della letteratura artistica del Sei e Settecento: dove per « letteratura artistica ovvero momento propriamente letterario della cultura e critica d'arte » si intenda « quella prodotta da una applicazione critica vera e propria, e non da una qualsiasi variazione letteraria sui testi figurativi ». E con questa lucida definizione siamo già nel vivo dell'argomento dell'Ulivi che — svolgendo il proprio discorso in presenza e in parallelo con un altro sottile studioso di letteratura « speciale », il Getto —, trama una fitta serie di rapporti e ragioni che lo portano a concludere che la « letteratura specialistica non può non essere giudicata sullo stesso piano dell'altre »: dato che essa concede al critico-scrittore un margine in cui poter partecipare della propria sensibilità la pagina scritta, pur partecipando alla poesia della pagina figurata, pur compiendo il proprio esercizio su di una struttura tecnica affatto peculiare e realizzando una mediazione esegetica e una operazione filologica. Alla semplicità e immediatezza del rapporto, nello scrittore diciamo puro, tra mondo fantastico, proposizione sentimentale e morale da una parte, e scrittura, dall'altra, si aggiunge nel

critico-scrittore un'altra corrispondenza che dà a quel rapporto il carattere di mediatezza; infatti il suo discorso trova un termine di verificabilità, oltre che all'interno, al di fuori, nel testo poetico — di poesia in figura — che in qualche modo ha da interpretare. E così la sua operazione si viene assimilando, non a caso, a quella del romanzo storico, che è anch'essa operazione critica.

Ma entriamo più addentro nell'opera dell'Ulivi che, dopo aver scorso sapientemente le principali direttive culturali dei secoli in esame — il Sei e il Settecento —, affronta con impegno i temi particolari della sua trattazione, indugiandosi inizialmente sui biografati dell'arte, in particolare sul Pascoli e sul Passeri, autentica rivelazione, credo, per i letterati. Gli spunti biografici e psicologici assumono un tono e una vibrazione particolari a seconda del carattere che si piegano a illuminare; mai, comunque, tengono del portentoso, dello straordinario, ora che si è smessa l'enfatica estensione rinascimentale dell'artista-eroe. Fino i maggiori maestri sono visti « nel loro aspetto di uomini, di affannati creatori di una fortuna tutt'altro che ovvia e serenamente goduta »: lo stile stesso si adegua a questo nuovo modo, quotidiano direi, di vedere la vita e la storia, e assume gli andamenti di una cronaca appassionata e partecipe, di una fedele testimonianza non disgiunta dalla presenza di un giudizio morale, severo ma accorato. Narratore autentico dunque il Passeri, tra « i più spontanei del secolo », come afferma decisamente e giustamente l'Ulivi: e siamo certi che alla validità di questo singolare recupero acconsentiranno tutti gli studiosi, i quali non mancheranno di apprezzare egualmente gli altri capitoli: « Poetica e Poesia di Marco Boschini », « Classicismo del Bellori », « Francesco Milizia scrittore », « La Prosa del Lanzi »; e ancora quello dedicato alla « Letteratura artistica minore » che mette in luce due scrittori purosangue come il portentoso Baccio del Bianco — già indicato da Roberto Longhi —, e Luigi Crespi.

L'aver dunque tolto da una segregazione avvilente la letteratura artistica di due secoli, per introdurla nel vivo di quella comunicazione storica e culturale che le compete; l'aver veramente « letto » per la prima volta in chiave di critica letteraria quei testi, talvolta addirittura sbalorditivi; questi i meriti precipui del volume di Ferruccio Ulivi. E non sono pochi.

ALBERTO MARTINI

## « L'Italiano inutile »

Dei maggiori della *Voce*, lui solo era rimasto in debito. A quasi mezzo secolo di distanza, dopo le due guerre che sappiamo, da un altro continente, mutato addirittura stato civile, gli è parso tempo di mettersi in pari. L'ha fatto, si capisce, di mala grazia, lasciando le cose a metà, protestando e insolentendo, come ci si aspettava: ma alla fine s'è deciso ed ha appeso il suo autoritratto accanto a quelli, già stagionati, di Papini, di Slataper, di Jahier, di Soffici, di Boine. Il cartellino sulla cornice dichiara: Giuseppe Prezzolini - *L'Italiano inutile* (Longanesi editore, Milano).

Vecchia dunque l'esigenza dell'opera, da collegarsi a quel « sentimento della verità », come Prezzolini stesso lo chiama, che impone ai Vociani la prova dell'autobiografia; e singolari gli effetti di un'esecuzione tanto a lungo differita, come già s'è potuto vedere da parecchie recensioni.

Il linguaggio sentimentale della *Voce* ha sempre assunto in Prezzolini forme difficili ed estreme: lo sanno i suoi amici e più ancora i suoi nemici, lo sanno i suoi vecchi lettori. Oggi, non è facile dire quanti si rendono conto che il nostro Autore parla spesso in un modo perché vuole si intenda il contrario. Si rappresenta cinico, scettico, arido, machiavellico, quando è un sentimentale alquanto sornito di doti pratiche, non proprio politico, studioso ma non seguace del Segretario Fiorentino. Dichiara di non essere uno scrittore, di preferire la compagnia degli uomini d'affari, dei commercianti, a quella dei letterati, degli artisti: con aria di sfida agitandoci sul viso un suo trattatello sulla storia degli spaghetti. Siamo sicuri che *Spaghetti-Dinner* (così si intitola il libretto) ci interesserà e diventerà, quando lo leggeremo, come ci interessano in genere tutte le cose di cui scrive Prezzolini: scrittore « piacevole, arguto, chiaro, acuto », quale lo definì Serra. E per la preferenza data agli uomini pratici rispetto agli artisti, va da sé che solo uno scrittore può uscire in una simile affermazione. Si proclama un fallito, un deluso, un « innamorato respinto »: e la bella insensibile sarebbe l'Italia. In verità, l'uomo Prezzolini è più difficile dello scrittore con lo stesso nome: la rete dei rapporti che lo unisce alla nostra società è talmente intricata che non è neppure il caso di cercare un bandolo: i « dirizzoni » di Prezzolini, così li chiamò De Robertis quaranta anni fa, sono famosi. Sarà bene,

di fronte a certe manifestazioni un po' spinte del suo temperamento di fiorentino rissoso e insofferente, chiudere un occhio. E quanto alla sua polemica con l'Italia, con la società italiana: Prezzolini si può atteggiare a innamorato respinto finché vuole, il merito d'essere stato uno degli uomini che svecchiarono, rinvigorirono, arricchirono la cultura italiana sa che nessuno glielo può contestare.

Ripeto cose note, ovvie per chi ha in pratica lo scrittore: ma utili forse ai giovani nella lettura d'un libro doloroso, composto da un uomo verso il quale tutti abbiamo, più o meno grande, un debito di riconoscenza.

Nella prima parte di queste memorie frammentarie e incomplete vengono rievocati ricordi d'infanzia e d'adolescenza, i primi, indimenticabili incontri, gli esordi letterari nella rivista, fondata insieme con Papini, intitolata a Leonardo, e la direzione della *Voce*, sino alla guerra e alla dispersione del gruppo fiorentino. Riandando a quei tempi, Prezzolini non sempre riesce a mascherare la commozione, il rimpianto, la nostalgia. Tace gli affetti più gelosi, per una forma, si sente, di pudore: ma nelle pagine dedicate a Gianfalco, al giovane Papini, il suo cuore batte più in fretta, trova accenti riecheggianti quelli del capitolo su Giuliano, sul giovane Prezzolini, dell'*Uomo Finito*. E allorché parla della *Voce*, l'atteggiamento di cinico non lo soccorre.

« Quando la *Voce* crebbe, dopo essere nata sotto gli auspici di bagni montanini purificatori, diventò differente da quello che avevo pensato. Accade così di tutte le cose che si fanno. Ripensando a quei tempi, posso dire che la nostra generazione fu straordinariamente pulita, e fino al punto che un po' di politicaccia non ci avrebbe fatto male... ». Altro che cinismo, qui l'affetto suggerisce addirittura ingenuità: e se il diavolo, alla fine, cerca di metterci la coda, lo fa senza convinzione. Prezzolini insiste sull'esigenza morale, sulla volontà di rinnovamento filosofico, sulla inquietudine religiosa, sulla ricerca di soluzioni sociali che informarono il lavoro suo e di chi con lui collaborò più da vicino; disinteressandosi, quasi, dell'azione letteraria della *Voce*. Il suo ricordo va ad Amendola, Sorel, Croce, Mussolini, o a Giosué Borsi, avversato come scrittore e ammirato per la sua dirittura e la sua fede. Ma nulla o ben poco ci vien detto di Serra, di Slataper, di Cecchi, di Ungaretti, di De Robertis.

Nel 1925 Prezzolini accetta un incarico ufficiale del governo italiano a Parigi, iniziando così un periodo di esilio, più o meno volontario, che dura ancora oggi. « Fu dopo la guerra che cominciai a sentirmi straniero in Italia. Forse lo ero stato sempre e non c'era più verso di cambiarmi... ». Dopo la guerra o non piuttosto morta la *Voce*? Finita la rivista e venuta meno, con ciò, quella *concordia discors* di tanti ingegni, tendenze, confessioni; esaurito lo sforzo per operare in comune direttamente sulla vita italiana: Prezzolini si scopre diventato l'« italiano inutile ». Nella seconda parte di queste memorie, ove illustra soprattutto le sue esperienze d'insegnante in una università americana, lo scrittore non trascura occasione per addossare all'Italia, « paese scarso di senso sociale », ogni specie di colpa: infierendo altresì, con una specie di macabra allegria, su di sé.

« Ero antipatico agli italiani, o almeno a quella parte degli italiani che contano di più e che avrebbero dovuto adoperarmi. C'è qualche cosa in me che "non va" agli italiani. Alle volte mi meraviglio che non mi sia stata fatta la nomea di "gettatore"... ». A leggere di tali enormità, sulle prime non sai se ridere o arrabbiarti: poi finisci con l'immalinconirti. Per quanto abituati alle furie di Prezzolini, è difficile non rimanere scossi: dalla lettura dell'ultimo capitolo dell'« Italiano Inutile » si esce con la bocca amara, dissentendo dalle sue conclusioni, ma decisi a non protestare: sarebbe inutile.

Gobetti primo parlò, in un senso particolare, della « religiosità » di Prezzolini. La disperazione delle pagine che chiudono queste memorie induce a riprendere l'interpretazione: essa suggerisce un senso da dare a tutta una vita inquieta, ansiosa, incerta, così vivono solo le anime religiose. Ma il discorso ci porterebbe lontano; ci basta l'accento. Si ascoltino queste righe: « Dopo i recenti avvenimenti, la mia gioventù sembrerà sbiadita e libresca. L'età adulta, senza eroismo. E la vecchiaia, cinica addirittura. Ricordare è un'operazione dolorosa per me. Tutto il passato mi pare un grande errore, e cerco di pensarci il meno possibile ».

Non suonano falso e non sono intempestive. Fanno pensare a una specie di uomini che è sempre esistita. Oggi, li chiamano missionari: e possono essere peccatori come noi.

GIORGIO ZAMPA

## I «Canti pisani»

I *Canti pisani* di Pound (tradotti ora da Alfredo Rizzardi per Guanda) erano attesi con viva curiosità anche in Italia per almeno tre ragioni. Prima, la figura dell'autore, messa di nuovo clamorosamente in risalto dalle polemiche precedenti e successive all'attribuzione del premio Bollingen. Secondo, il fatto che il libro sia stato composto per la maggior parte in Italia, in un campo di concentramento presso Pisa (dove il titolo). Terzo, il legame tra le « idee sbagliate » di Pound cui allude la copertina e che egli scontava appunto in quel campo di concentramento, ed il passato regime italiano. La copertina precisa che anche con « delle idee sbagliate è possibile fare della buona poesia » e che il libro di Pound ne è la dimostrazione.

Non occorre arrivare fino a Pound per dimostrare un principio ormai sperimentato fin dall'antichità. Le « idee » di un poeta non vanno considerate soltanto in se stesse (benché, come le idee di qualsiasi altro uomo possano e debbano anch'esse formare oggetto di una valutazione morale). In quanto quel dato uomo è un poeta, esse vanno anzitutto considerate, alla pari con tutte le altre occasioni esistenziali, come « moventi » di un'attività trasfiguratrice e fantastica alla quale sola si devono i risultati poetici. Quindi nessun dubbio che Pound potesse rivestire di una grande poesia qualsiasi idea (e del resto bisogna precisare che i suoi rapporti col fascismo furono esterni e basati su un equivoco, poiché la « lotta contro l'usura » che è al centro delle teorie economiche del poeta avrebbe dovuto condurlo a tutt'altre visioni, se egli fosse stato dotato di un maggior senso storico). Il vero problema è un altro: indipendentemente dal suo punto di partenza è poi veramente riuscito Pound ad arrivare ad una grande poesia? Questo è l'essenziale. E il senso di delusione che si accompagna a lunghi brani dei *Cantos* e permane, a lettura ultimata, quando è il momento di una ricomposizione ideale nella memoria, ci induce spesso a dubitare anche di quelli che dovrebbero essere i valori meno contingenti dell'opera di Pound.

Questo dubbio, questa scontentezza richiedono di essere precisati. Essi non implicano una sottovalutazione della personalità poundiana o degli apporti che le si devono nel campo letterario. Pound è e

rimane un uomo di straordinaria cultura, un maestro di tecnica. Rimane il critico acutissimo dei convenzionalismi formali e contenutistici del primo novecento, il riscopritore di anfratti poco noti e ricchissimi della letteratura inglese, il conoscitore e traduttore mirabile di capolavori stranieri. Rimane lo sperimentatore inquieto che ha tentato di allargare i confini della poesia e di operare più vaste sintesi. Rimane il pioniere che ha additato nuove strade. Rimane infine l'amico e il nemico, una presenza attiva ed operante in mezzo secolo di letteratura.

Ma questo che rimane, è, in certo modo, il contorno esterno della figura di Pound, determinato da una serie di rapporti estrinseci, da una nicchia scavata nel tempo. Sottratto Pound al relativismo di un momento culturale che nella letteratura anglosassone può a buon diritto dirsi « suo », tanto egli seppe improntarlo di sé, rimane ancora molto, di lui, che valga *in assoluto*? E' qui che la « delusione » di cui parlavo dianzi ci spinge a dare una risposta parzialmente negativa. Si obietterà che anche noi lo giudichiamo dal relativismo di un altro momento culturale. Ma bisogna pure partire di qui. Cosa ci dice *oggi* Pound? Il momento « poundiano » della poesia anglo-americana non è ancora lontano: echi a freddo se ne possono trovare in abbondanza in ogni rivista letteraria di qua e di là dell'Atlantico, anche se il grosso del gregge sembra ormai capitanato da Empson verso altri pascoli. Pound vive e scrive ancora; anzi, intrinsecamente considerati, questi *Canti pisani* che sono il frutto della sua esperienza più tragica, sono senz'altro fra le sue cose migliori. Eppure il linguaggio di Pound ci arriva già singolarmente estraneo, come deformato. E quegli stessi modi che erano fatti per suscitare (e anni fa suscitavano) appassionate reazioni di adesione o di rivolta, oggi ci lasciano in una perfetta indifferenza. Pound ha cessato di essere un segno di contraddizione. La serenità che il lettore prova nei suoi riguardi (e che non nasce da un superamento di precedenti sentimenti vivi, ma soltanto dal loro mancato presentarsi) è forse il sintomo di un grave pericolo che minaccia il suo destino di poeta. Il pericolo di essere « passato di moda »; quindi di essere stato anche lui — partito così generosamente contro tutte le conven-

zioni! — soprattutto il creatore di una moda.

Molto raramente la sua poesia raggiunge uno strato di interesse permanente, tocca corde capaci di vibrare sotto qualunque contingenza. Per pagine e pagine essa sembra solo un linguaggio destinato ad una speciale cerchia di ascoltatori, appositamente educati, capaci d'intendersi « a segni » col poeta, di offrirgli *a priori* una incondizionata cooperazione che per gli estranei assume addirittura un aspetto di complicità. E l'ostacolo principale ad una « universalità » di Pound non è neppure la sua oscurità, benché oscurità necessariamente vi sia al termine di una poetica che si fonda essenzialmente sulla sovrapposizione di vari piani di sensibilità e di vari strati di linguaggio. E' piuttosto l'astratto meccanismo intellettuale di questa regola di poesia che disorienta il lettore « non complice », il quale richieda alla poesia non l'astratta gioia di un teorema, di un esperimento chimico, apprezzabili dalla fronte in su, ma un'azione integrale e simultanea su tutto l'essere.

E questa la troverà solo in frammenti molto rari, in cui la materia accumulata dal poeta improvvisamente si accende. Ricordiamo, nei *Canti pisani*, la seconda parte dei canti 79 e 81, oltre a gruppi minori di versi vantaggiosamente isolabili dalla corrente in cui si trovano, come li ha isolati il Rizzardi nella sua bella introduzione. A proposito della quale c'è da fare questa curiosa osservazione: che la figura di Pound ne balza ben più viva e attraente che dalla lettura diretta dei *Canti pisani*. Questo proverebbe che Pound ha da guadagnare ad una presentazione indiretta suffragata da una scelta antologica e che una conoscenza più estesa confonde anziché chiarirci le idee sulle sue effettive possibilità poetiche. Nessun dubbio infatti che quei frammenti non segnino punte elevate e intense di poesia. Il Rizzardi ha insomma compiuto quella metà del lavoro che Pound lascia da compiere al lettore e che non tutti, per le mutate premesse culturali, sono oggi disposti a compiere. Incorniciato nella sua amorosa interpretazione, che sostituisce vantaggiosamente i chilometri di versi da cui è stata estratta, Pound può veramente configurarsi come il grande poeta a cui talvolta, per sprazzi e lampi, fa pensare.

MARGHERITA GUIDACCI

## « Vittorio Alfieri: la tragedia, il pensiero »

Presso l'editore Sansoni Mario Fubini ha ripubblicato, a distanza di molti anni, il suo ormai classico saggio sull'Alfieri. Una continuazione di questo studio, un secondo volume che avrebbe dovuto portare per titolo, *Dalla poesia alla prosa*, fu impedita dalle circostanze; ma un valido aiuto a entrare nel vivo di questo libro del '36 ci è offerto dalla più recente raccolta, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani* (Firenze, La nuova Italia, 1951) della quale molte pagine affiancarono la composizione della presente opera. Caratteristica fondamentale di questi studi del Fubini è l'indagine perseverante sul pensiero politico dell'Alfieri o sulle ragioni storiche della sua formazione, a fine di penetrare, attraverso quella chiave essenziale, nel più segreto mondo della moralità dell'autore, e meta precisa del critico è stata quella — ci pare — di ritrovare un comune denominatore al poeta e al pensatore tanto speditamente negato per una sua mancanza di originalità e pur tanto indispensabile, in un bilancio interno, a una vera intelligenza dell'artista. Così già nel 1925, parlando del famoso studio del Calosso, *L'anarchia di Vittorio Alfieri*, il Fubini coglieva il punto (si veda il citato *Ritratto dell'Alfieri*) al quale doveva essere richiamata la posizione intellettuale del poeta se veramente la si voleva considerare in funzione dei suoi esiti artistici: « Se l'anarchia, scriveva il critico, è la negazione di ogni teoria politica, l'espressione di una originale tendenza alla ribellione latente in ogni individuo, tendenza tanto più latente quanto meno riesca a formularsi in un concetto, nessuno può dirsi anarchico a miglior diritto dell'Alfieri; ma se anarchia è secondo l'uso comune una teoria politica, intimamente contraddittoria, è vero, ma pur sempre costruzione concettuale, certo l'Alfieri non può dirsi anarchico ». Così fu merito del Fubini quello di aver richiamato a una struttura essenziale della personalità alfieriana quell'informazione culturale basata su pochi ed evidenti testi dell'illuminismo francese, che ben lungi dal costituire una sovrastruttura inutile della figura poetica, s'inseriva nello stesso ambito di quella, partecipando a un medesimo « animus ». E nell'Alfieri delle operette politiche il Fubini ha saputo precisare il punto in cui il contributo pagato alla cultura contemporanea quanto al tema obbligato del cosmopolitismo, è ri-

scattato da una rivalsa di sentimento nazionale che, ben lungi dall'essere annullato, « si congiunge strettamente — scrive il critico — al senso che egli ha del valore dell'individualità e di quello della passione ». E nel libro ora ripubblicato il Fubini precisa: « Tanto istintivo era in lui il sentimento nazionale, che si confondeva col sentimento della propria personalità! Essere se stessi: questa era la massima prima della sua morale ». Ed essere se stessi significava « essere dunque italiani », ma non per una postulazione risorgimentale: agiva bensì, come aggiunge il critico « l'avversione per tutto quanto offuscava nei suoi connazionali il carattere d'italianità ». Così l'Alfieri del *Misogallo* che sentiva di poter identificare in se stesso la nozione d'Italia e di Patria, riproponeva ancora una volta i termini del conflitto fra tiranno ed eroe, individuando il primo nei Galli invasori e l'altro nella propria personale resistenza; conflitto che era essenziale alla sua formazione illuministica e che tuttavia si riproduceva in accordo perfetto con la sua disposizione anarchica. Per quell'anarchia nessuna soluzione positiva delle questioni che il secolo proponeva, finiva di soddisfarlo. « Ma che cosa doveva chiedere l'Alfieri ai principi del suo tempo? — si domanda il Fubini. — Nulla, se non forse di conformarsi meglio che non facessero a quell'esemplare tipico di tiranno che egli si era foggiato, per poter più agevolmente riconoscere in loro l'avversario da combattere »; e qui, in questo contrapporre a una realtà senza scampo un'ideale soluzione utopistica che sempre la trascendesse, è il ricorso anarchico del pensiero alfieriano e il significato pessimistico del suo teatro. E, a parte ogni più preciso contributo di lettura dei testi, in questa indagine sulla personalità dell'artista temperata a quella della sua partecipazione alla cultura del tempo, è ancor oggi, a distanza di molti anni, il senso degli studi del Fubini.

LUIGI BALDACCI

## « Signora malata di cuore »

*L'Ospite maldicente, Donna quieta ed onesta, Donna scontenta, Fantesca dispettosa, Femmina calcolatrice*: leggiamo tra i titoli di *Signora malata di cuore, 58 storie di donne* di Luigi Bartolini (Vallecchi, 1954). Ma si tratta davvero di caratteri, come quest'elenchino vorrebbe far credere? Se l'indice ci porta a questa ipotesi, la lettura del libro

ad altre conclusioni. Ché, ferma restando la dipintura delle vivissime donne, di questi caratteri femminili, c'è un personaggio intorno a cui ruotano, centrate d'arroganza, le 58 storie. Il protagonista è Luigi Bartolini.

Di tale romanzo autobiografico, ché proprio di romanzo autobiografico si tratta per *Signora malata di cuore*, le 58 storie sono i capitoli, i paragrafi. Caratteri, e qui ritorniamo all'indice del libro, in amore o in contrasto dei quali si svolge la poliedrica personalità del narratore. Non a caso a leggere questo libro vien fatto di ricordare il Cellini (che come il Bartolini non era soltanto scrittore), per dir uno degli esempi della nostra migliore tradizione autobiografica. Ché, a ben vedere, in *Signora malata di cuore*, nell'impalcatura di quelle cinquantotto storie, sta tutta la vita, almeno la più importante, quella sentimentale, di Luigi Bartolini. E, con vita sentimentale, non vogliamo soltanto parlare di vita amorosa, o amorosa, soltanto perché la donna, in Bartolini, è soprattutto sollecitatrice di pensieri poetici.

Questa l'architettura e il senso del libro che non è, ripetiamo, semplice raccolta di storie. Chi si vorrà però soffermare su ciascuna pagina, la troverà riempita di

figure vivissime. Tutto un aprirsi folto di personaggi suggestivi, perché gli umori e malumori del protagonista scrittore non fanno che accrescer d'interesse intorno a loro. Alcune figure di donne restano vivissime nella memoria: proprio la *Signora malata di cuore*, dipinta nel suo finto male così precisamente femminile (ma si noti come la storia non si muoverebbe se non comparisse di persona il narratore), le ninfe lavandaie di *Fonte Canapina*, Sara, l'amica pazzarella di *Matta per uno scarabocchio*, la *Fantesca troppo bella* innamorata di Oscar il marinaio; personaggi che il Bartolini ha saputo rendere popolarissimi della nostra fantasia. Anche perché ciascuna figura sta in un paesaggio magnificamente dipinto. Sfido qualsiasi lettore a non immaginarsi al vivo, suggerito da due parentesi, il luogo di questi incontri.

Ché, se Bartolini è grande scrittore, con un andamento di prosa così pieno che ci soccorrono pochi esempi se non ci rifacciamo all'antico, è anche quel pittore di paesaggi e figure di caldo colore e acquafortista così poetico da volergli bene, che non è poco in tempi di poco affetto.

GIUSEPPE LISI

## LIBRI RICEVUTI

*Lettere di condannati a morte della Resistenza Europea*, a cura di Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli, introd. di T. Mann, Einaudi, lire 2000.

[Dopo il grandissimo successo delle « lettere » della Resistenza italiana, Einaudi ci ha offerto questo secondo prezioso contributo alla conoscenza e allo studio dei sentimenti umani che caratterizzarono la lotta antifascista nel nostro continente. La prefazione di Mann costituisce, oltre ad una ricostruzione del periodo della Resistenza, un accorato messaggio per la salvezza di quei valori morali che dalla Resistenza furono riconquistati agli uomini].

Mario Gromo: *Cinema italiano (1903-1953)*, Mondadori, lire 500.

[E' l'undecimo volume della « Biblioteca contemporanea Mondadori » e contiene una rapida sintesi di cinquant'anni di cinema italiano. Illustrano il volume quarantotto fotogrammi da *La caduta di Troia a Pane, amore e fantasia*].

François Mauriac: *Galigai*, Mondadori, lire 650.

[Trecentotrentunesimo volume della « Medusa » verde. Il romanzo del grande scrittore cattolico francese risale al 1951, e segue a *Le Sagouin*. Lo

ha tradotto in italiano Renzo Tian. L'autore vi ha apposto una interessante nota sui problemi più dibattuti della letteratura cattolica].

Giacinto Spagnoletti: *Le orecchie del diavolo*, Sansoni, lire 1000.

[Nella biblioteca di « Paragone », al numero XIII, esce questo nuovo romanzo di Spagnoletti, scritto nel '48. Sarà interessante vedere i progressi compiuti da Spagnoletti nei confronti dell'epoca (1943-44) in cui scrisse il suo primo romanzo, *Tenezza*].

Giuliano Leggeri: *Domenica sul fiume*, Sansoni, lire 1000.

[Ancora nella biblioteca di « Paragone » esce questo libro di uno scrittore scomparso a ventotto anni e che era già più di una « promessa ». A proposito di questo romanzo, da molti si fa, come riferimento di un clima e di un animo, il nome di Alain-Fournier].

Vittorio Sermoniti: *La bambina Europa*, Sansoni, lire 900.

[Scritto nel 1952 (costituisce il XIV della biblioteca di « Paragone »), vuol essere la prima parte di un vasto romanzo al quale l'autore sta ancora lavorando. Ad apertura di libro si legge il seguente avviso dell'autore: « Donne, uomini, casi politici e domestici, il personaggio di chi scrive: tutto in questo libro — entro i limiti suggeriti alla verisi-

miglianza dalla pubblica memoria — è invenzione mia. L'uso della prima persona si spiega con il fatto che il presente libro, unito in romanzo ad altri due che seguiranno, vuol essere la storia di chi, nell'anno 1951, ventiduenne, venga nel convincimento di dover scrivere la propria storia, e proprio nel modo in cui la presente storia risulta scritta »].

Paolo Fragapane: *Spontini*, Sansoni, lire 2200.

[Questa vasta e completa bibliografia su uno dei più discussi e difficili musicisti dello scorso secolo esce nel momento in cui al « Maggio Musicale Fiorentino » si è avuta, in un certo senso, la rivelazione di *Agnese di Hohenstaufen*. La monografia del Fragapane consta di tre parti: la prima è dedicata all'uomo, la seconda all'artista, la terza trae le conclusioni critiche. Numerose sono le analisi musicali e vasta e ben ordinata la bibliografia].

Bino Sanminiati: *Le proibizioni*, Vallecchi, lire 900.

[Sanminiati è veramente in un periodo di grande operosità; dopo *Gente in famiglia* e subito dopo la monumentale raccolta di racconti e prose che costituisce *Il viaggiatore sedentario*, esce questo nuovo romanzo che certamente sarà destinato a non passare inosservato].

O. Matthiessen: *Rinascimento americano*, Einaudi, lire 4500.

[In una edizione fuori serie dei « Saggi », esce finalmente questo importante contributo allo studio della letteratura americana. A prefazione del volume l'editore ha premesso un saggio che Cesare Pavese scrisse a proposito delle idee sostenute dal Matthiessen].

*Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, Palermo, 1954, (presso Sansoni Antiquariato, Firenze), lire 3000.

[E' questo il secondo fascicolo (pp. 410) del bollettino diretto da Ettore Li Gotti. Contiene saggi e note di T. Bolelli, B. Pace, A. Pagliaro, F. Gabrieli, M. Mathieu, H. F. Williams, W. Th. Elwert, G. Contini, A. Altamura, O. Tiby, G. Devoto, ed altri].

Alessandro Parronchi: *Per strade di bosco e città*, Vallecchi, lire 500.

[Contiene tre poemetti: *Giorno di nozze*, *Nel bosco*, *Città*. Una nota a fine volume indica l'occasione e la genesi delle singole composizioni].

Gianandrea Gavazzeni: *La musica e il teatro*, Nistri-Lischi, lire 900.

[Il volume raccoglie saggi critici sul teatro musicale scritti da circa quindici anni a questa parte. Oltre a quelli dedicati ad espressioni operistiche del pieno novecentismo estetico, figurano due capitoli verdiani ed altri dedicati a due figure fondamentali del « verismo » italiano: Mascagni e Puccini].

*Saper tutto*, Garzanti, lire 180 al volume.

[Si tratta di una nuova « universale », che si affianca a quelle già note della Cooperativa del Libro popolare, di Mondadori e di Rizzoli. Sono usciti i primi undici volumi, fra i quali segnaliamo quello di René Lalou, *Il romanzo francese dopo il 1900*].

R. M. De Angelis: *Storia di uno sconosciuto*, Vallecchi, lire 800.

[Un racconto lungo, che dà il titolo al volume, e tre altri racconti, « Il cielo è vicino alle montagne », « Spazzanuvole », « Le nozze del gobbo »].

Una nuova serie della « Meridiana ».

[Sansoni pubblica una nuova serie della « Meridiana », universale di cultura. Fra i primi eleganti volumetti finora pervenuti, segnaliamo il *Tristano*, di Thomas Mann, gli *Scritti critici* del Cattaneo, a cura di Mario Fubini, e l'*Apologia della poesia* del Sidney. Ogni volumetto costa lire 150].

La « Contemporanea » Vallecchi.

[In occasione del quarantesimo anniversario della fondazione della Casa, l'editore Vallecchi lancia una collezione popolare di letteratura contemporanea, nella quale vengono ristampati alcuni tra i maggiori titoli della narrativa del nostro tempo, a lire 200 il volume. Sono usciti i primi sei volumi, fra i quali *Sorelle Materassi* di Palazzeschi, *La Velia* di Cicognani, *Il quartiere* di Pratolini, *Il potere* di Tozzi].

## LETTERATURA FRANCESE

Dove va il romanzo francese? O per essere più precisi, in questo secondo dopoguerra ci sono stati offerti degli esempi vitali di rinnovamento oppure si è allargato semplicemente la formula e al critico non è stata concessa nessuna possibilità d'interrogazione? E' chiaro che non serve dare una risposta recisa e netta: al solito giova assai di più limitarsi ad osservare quelle variazioni, quelle differenze che consentono di approdare a qualcosa di nuovo, pur restando nel quadro delle abitudini. Cominciamo col dire che gli scrittori rispettano sempre meno le esigenze e le richieste del genere « ro-

manzo », nell'Ottocento e in fondo per i primi vent'anni di questo secolo il romanzo esigeva dallo scrittore il rispetto di due o tre ragioni fondamentali. Anzitutto bisognava rispettare il « personaggio », legare, cioè, attorno alla figura del protagonista una serie di altre persone che per l'appunto si adattassero alla doppia fatica delle definizioni laterali e del coro. Dopo il personaggio bisognava restare fedeli a una concezione del « tempo » e a una soluzione drammatica più o meno contenuta, più o meno diluita, secondo la natura e l'educazione dello scrittore. Poi a poco per volta

i romanzieri hanno acquistato libertà e autonomia e allora si è avuto il fenomeno del romanzo-saggio, del romanzo-divagazione mentre i confini della realtà e i contorni dei personaggi perdevano in rigore e in consistenza. Ciò non toglie che alcuni scrittori dimostrassero una ben più sicura fedeltà allo schema del romanzo tradizionale, basti citare l'esempio di Mauriac, di uno scrittore che ha saputo risolvere con molta felicità la difficile impresa di far coincidere tempo e carattere, libertà e moralità ma è anche vero che i suoi romanzi sono piuttosto dei bei ritratti, dove l'intensità dei colori rappresenta già la musica del dramma. Ad ogni modo si tratta di esempi sporadici e che hanno la loro spiegazione nell'ambito di una determinata opera mentre sono rimasti lettera morta nella massa dei lavoratori. Questo fatto delle influenze limitate dei grandi romanzieri contemporanei andrebbe studiato con più calma: certo è che lo stesso Proust, il grande Proust, ha lasciato una lezione che potremmo definire di carattere negativo: i giovani, quelli che sono venuti dopo hanno seguito altre inclinazioni ed altri gusti. Se volessimo servirci di un'immagine, potremmo dire che sono stati travolti da un vento assoluto di libertà e nella definizione un tempo così rigida di «romanzo» hanno finito per convogliare qualsiasi cosa, divagazioni, meditazioni, giochi di spirito, lezioni immediate della realtà, cronaca e fantasia, insomma quelle che erano le banali reazioni della memoria e della propria vista. Il risultato? Ebbene, senza voler drammatizzare, il risultato è quello che ognuno di noi può constatare entrando in una libreria: il novanta per cento dei libri che si pubblicano in Francia sono chiamati «romanzi» ma se si va un po' a vedere ci si accorge che la denominazione ha un valore particolarissimo, è una formula vaga e fin troppo comoda per far passare gli sfoghi e le ambizioni degli scrittori. Naturalmente una parte del fenomeno si spiega con le esigenze editoriali: gli editori conservano qualche speranza di salvezza nel «romanzo» e se accettano di pubblicare un libro suggeriscono questo trucco allo scrittore, per contrabbandare in qualche modo una produzione che, presentata sotto il suo vero nome, rischierebbe di restare invenduta. A volte verrebbe fatto di dire che ci troviamo di fronte a una grossa lotteria, a un tavolo da gioco dove tutti possono puntare (cioè, dove ognuno è libero di puntare con libri meditati e lavorati o

con libri gratuiti e improvvisati), chissà che a questo enorme tavolo del romanzo non venga fuori il numero di un grosso premio, il segnale di partenza per una nobile carriera di scrittore. Col trucco del «romanzo» uno può entrare nell'agone letterario e conserva per il futuro l'intera libertà di scelta e di mutamento. E' chiaro che l'unico a soffrire di tutta questa confusione è proprio il romanzo: questo povero romanzo francese che dopo le docce ghiacciate dell'americanismo e dell'esistenzialismo tira avanti non si sa come, ciecamente affidato a una produzione spaventosa (quasi un romanzo al giorno) e disancorato ormai da qualsiasi sussidio della tradizione. Con ciò non intendo dire che tutti siano romanzieri di contrabbando o scrittori che per comodità cedono a un nome commerciale, anzi proprio in questi anni possiamo ricordare imprese generose e intelligenti come quelle di *Roman*, del gruppo che nel cielo di Saint-Paul (Alpes-Maritimes) ha scelto come vocazione di vita, il romanzo. Il gruppo è formato da Pierre de Lescure e Celia Bertin, da Jacques Howlett e Rose Celli (rispettivamente direttori e redattori della rivista *Roman*). La rivista è apparsa regolarmente per qualche tempo e dopo una lunga sospensione ha ripreso ad uscire nel luglio scorso, affiancandosi una collana esemplificativa di veri e propri romanzi, pubblicata da Plon. Rinnovare l'amore al romanzo, invitare gli scrittori a un lavoro meditato e controllato e soprattutto esercitare un vero e proprio magistero critico, suggerendo testi stranieri, mettendo in guardia contro i pericoli della ripetizione, ecc., questi i propositi maggiori del gruppo. Come è facile immaginare, si tratta di un'impresa per pochi spiriti eletti e quindi di scarse possibilità di fortuna pratica ma la cosa più grave è che alla generosa offerta critica è mancato il sussidio di una base dimostrativa sufficientemente valida: in parole povere dal gruppo di Saint-Paul non è nato finora un vero e proprio romanziere. Anche in letteratura le buone intenzioni servono fino a un certo punto, nel nostro caso servono — tutt'al più — a liberare il terreno da grosse confusioni di natura economica e pratica. Dal punto di vista critico, mi pare di dover sottolineare quella che è l'intenzione centrale del gruppo, e, cioè, credere nel romanzo come nel mezzo più adatto per comprendere gli uomini. Sempre sulla strada di queste soluzioni intellettuali ci sembra opportuno illuminare un'altra proposta: anche il gruppo

di *Roman* è per la fedeltà alla tradizione ma a una tradizione rettamente intesa e non già a quella tradizione avallata dall'esempio Mauriac. Per Mauriac il « tempo » del romanzo francese non può essere avvicinato a quello di un Tolstoj o di un Hemingway, dal momento che il romanzo francese deriva dalla tragedia raciniana. Ora gli uomini di *Roman* si rifiutano di accettare confusioni del genere e tengono a distinguere chiaramente tempo costruito e tempo della vita. L'ultima definizione è importante sotto molti punti di vista: a noi interessa qui per chiudere il nostro ragionamento. Abbiamo parlato di confusione, di mancanza di limiti, di libertà eccessive e spesso illogiche, ora la proposta degli amici di *Roman* ci fa nascere un dubbio, e cioè: chissà che quell'eccessiva libertà, quel disordine che troviamo nei romanzi moderni non siano un modo — sia pure troppo poco chiaro criticamente — di avvicinarsi al tempo della vita, alla nozione stessa della vita. Chissà che a un'operazione logica e intellettualistica non convenga contrapporre un'operazione a carattere universale e travolgente. E' un'ipotesi ma per sconfessarla conviene aspettare che passi altro tempo, che questo lavoro gigantesco e disordinato approdi a qualche forma più concreta: chissà che da questo fiume violento del sangue non nasca un giorno una nuova definizione del romanzo identificabile a una nuova lettura della vita. Del resto l'impressione che doveva fare Balzac sui suoi contemporanei più avveduti (e nell'avversione di Sainte-Beuve non tutto era deciso dall'invidia) forse era uguale all'impressione che ci scatena questa enorme famiglia anonima degli ultimi romanzieri. Quello era il lavoro di una mente e di una fantasia unica, questo è un lavoro corale. Tant'è vero che nella famiglia di questi romanzieri facciamo rientrare senza nessuna disciplina e non rispettando nessun ordine gerarchico scrittori di diverso valore e di diversa educazione. Per esempio, vediamo classificati come romanzi i libri di Jouhandeau. L'ultimo tomo delle sue memorie, *Apprentis et Garçons*, calato nelle forme perfette della sua scrittura, costituisce una nuova aggiunta alla sua testimonianza sul segreto dell'uomo. Da questo punto di vista questi libri che gli autori e gli editori chiamano « romanzi » si inseriscono nell'immenso processo intentato da anni alla società e alla vita: mi appaiono come infinite testimonianze da allegare agli atti in attesa di un giudice capace di una inumana orina-

forza di ordine e intelligenza. Jouhandeau come Sachs, di cui è apparso un altro tomo dall'al di là, un grosso *Tableau des Moeurs de ce temps* (sempre Gallimard). Sarebbe difficile distinguere per generi, cronaca diretta o memoria o cronaca artificiale, tutto piega fatalmente verso la spropositata categoria del romanzo. Toccherà un giorno alla vita stessa autenticare o rifiutare la firma e il lavoro di tutti questi scrittori. Ci sono dei fenomeni in letteratura che si prestano a interpretazioni ridotte o addirittura a confusioni: valga ancora per tutti il caso di Jouhandeau che da quasi trent'anni continua a produrre in maniera sorprendente e con un ritmo che ci lascia stupiti e a volte addirittura perplessi. Ed è proprio questa meraviglia che ci impedisce di approdare ogni volta a un esame attento, a restituire allo scrittore quella cura, quell'amore che egli mette in ogni sua opera. Si finisce, cioè, per essere affaticati e impossibilitati, quasi che lo scrittore offerto alla nostra attenzione non fosse un Jouhandeau ma soltanto un povero mestierante. Una volta riconosciuta la nostra colpa, bisogna però dire che ben difficilmente si può trovare un critico o un lettore che a ogni nuovo mese siano disposti ad aprire un dialogo con lo scrittore: per esempio, in aprile sono apparsi in libreria due nuovi libri, ugualmente belli, ugualmente perfetti secondo la sua formula, *Confidences* e *Ana de Madame Apremont* (tutt'e due nelle edizioni Gallimard). Vale meglio dire che partiti con qualche stanchezza d'umore e con quella fatica che lascia la bellezza continua e assoluta, siamo però riusciti ad avvertire la segreta perfezione che è legata alla frase di Jouhandeau: specialmente il secondo che in qualche modo rientra nell'epopea infinita, nella leggenda familiare dello scrittore ci dà assai bene la misura della confessione di Jouhandeau, il grado dei suoi interventi. Un fatto del genere dovrebbe servire agli insaziabili cercatori di novità, a quelli spiriti leggeri che regolano i loro interessi e entusiasmi sui fogli del calendario e inventano a ogni stagione nuove famé e nuovi trionfi: e questo, come si sa, è un fenomeno dello snobismo, ora il fenomeno opposto che si chiama Jouhandeau dovrebbe suggerire la prudenza e soprattutto dovrebbe convincere che l'opera d'arte si costruisce lentamente, non per colpi di improvvise fortune e grazie a un lavoro quotidiano e infinito. Altrimenti come ci si spiegherebbe la durata, la resistenza di questi vecchi scrit-

tori che tante volte sono stati liquidati e superati e l'inconsistenza e la fragilità dei giovani, degli scrittori che si abbandonano al giuoco dell'improvvisazione? Penso a Hervé Bazin che qualche anno fa ai suoi inizi era apparso come una promessa e dopo qualche prova si è dimostrato estremamente debole. Il suo ultimo romanzo, *l'Huile sur le feu* (ed. Grasset), non fa che confermare gli ultimi pronostici, vale a dire non aggiunge nulla al registro delle sue possibilità e delle sue qualità d'istinto.

Stasi nel dominio del romanzo, maggior movimento nel campo della poesia e del saggio. In poesia registriamo la ristampa accresciuta del *Bouquet inutile* di Jean Pellerin (nelle edizioni Gallimard con una introduzione di Carco e una nota di Y. G. Le Dantec). Poeta modesto e sinceramente aperto al senso della simpatia, Pellerin non ha certo compiuto il cammino che gli spetta, di qui l'opportunità del volume e la speranza che la critica possa mettere in giusta luce le sue suggestioni: si legga, per esempio, l'attacco della *Romance du Retour*:

*Paris, milliers de promesses,  
Appels de taxis inviteurs,  
Aveux de nocturnes prouesses  
Dans les corbeilles des facteurs,  
Milliers de maisons, de femmes,  
Sarabande d'hommes infâmes,  
Tournois de mauvaises raisons!  
Le ciné donne Forfaiture.  
La marchande, sur sa voiture,  
N'a pas plus de quatre sainsons.*

Nello stesso tempo abbiamo ricevuto *Les sentiers et les routes de la Poésie* (Gallimard) che finora era stato pubblicato in pochi esemplari di lusso. Si tratta di cinque meditazioni poetiche nate per sollecitazione della radio ma che nell'attuazione sono diventate qualcosa di più impegnativo e a

carattere universale. Ci si ritrova l'Eluard di sempre, quel critico sottile del *Donner à voir* e quell'uomo di fede, quell'appassionato della poesia-patrimonio di tutti e non semplice estenuazione di un capitale personale. Il lettore potrà ritrovare qui i termini e la forza degli interventi eluardiani sull'amore, sull'infanzia, sulla fantasia. La poesia è contagiosa, è il titolo della prima conversazione ma serve a riassumere assai bene una delle leggi del mondo poetico di Eluard: la poesia fatta da tutti, la poesia come punto d'incontro e di soluzione dell'umanità, e altri motivi del genere sono qui esemplificati con una rara capacità di oggettivazione.

Abbiamo detto altre volte dello straordinario ritorno di Hugo nella vita letteraria francese; inediti, ristampe, lo stesso messaggio sociale e politico, tutto è servito a riaccendere una fiamma che sembrava nascosta da troppo tempo. Avvertito dal suo innegabile fiuto, André Maurois ci ha dato nella serie delle sue utili e famose biografie, la storia di Hugo, *Olympio ou la vie de Victor Hugo* (ed. Hachette, 900 frs.). I fedeli, nuovi e vecchi, del grande poeta possono affiancare a questo libro, un altro grosso volume di Fernand Gregh, *Victor Hugo, sa vie, son oeuvre* (Flammarion, 950 frs.). Non si potrà certo chiedere a Gregh novità o ripensamenti vivi ma il suo libro è in grado di servire un lettore ingenuo e ben disposto. Certo la vita degli scrittori, dico la vita postuma non finisce di stupire gli spettatori che si basano su giudizi assoluti e senza appello: e d'altra parte un vero scrittore può contare su questa costante dei ritorni: la moda può decretare un successo parziale, la gloria può rimettersi al tempo. La nuova storia di Victor Hugo è l'esatta conferma di questa vecchia regola.

CARLO BO

## LETTERATURA TEDESCA

Per la vita spirituale, il passaggio dalla prima alla seconda metà del secolo ha rappresentato un'occasione per esposizioni, panorami, bilanci d'ogni genere. Si toglie a pretesto la data per guardare al lavoro compiuto durante cinquant'anni, alla sua importanza, al suo ritmo e svolgimento; compito non facile, come sempre ogni tentativo di sistemazione a ridosso degli avvenimenti, ma agevolato dal particolare clima di questo

decennio, che è clima di stasi, se non di ripiegamento, su posizioni d'anteguerra, su zone cognitive, largamente esplorate e descritte. Il conflitto da cui siamo usciti sembra avere bruciato non una ma due generazioni: quella che l'ha voluto o subito e quella seguente. Non sappiamo se è il caso di parlare d'involuzione; forse alcuni sintomi autorizzerebbero tale diagnosi, ma difficile è in simili casi l'individuazione d'una quantità di

elementi portati a sottrarsi ad ogni indagine, per metodica ed obbiettiva che sia: e sono proprio cotesti elementi il segno del travaglio segreto che anticipa e accompagna una nuova fase.

Com'è noto, la Germania sembra colpita in maniera più grave degli altri paesi da tale forma di depauperamento spirituale: dico sembra, in quanto all'esame dei fatti ben pochi nomi nuovi si sono affermati in un dopoguerra posto sotto il segno d'una unità d'intenti quasi assoluta nella restaurazione di basi economico-sociali sconvolte e distrutte dal nazismo e dalla guerra. Una recente e ampia antologia, *Ergriffenes Dasein*, curata da H. E. Holthusen e F. Kemp per l'editore Langewiesche-Brandt, illustra nella lirica una situazione pressoché identica in tutte le arti: alle innovazioni e scoperte del primo quarto di secolo, il periodo che segue ha ben poco da opporre: un raffronto tra la temperie spirituale del primo dopoguerra con quella del secondo, si conclude a sfavore dell'ultima. Ma consideriamo da vicino l'antologia citata. Gli autori si sono proposti « di rappresentare lo sviluppo della lirica tedesca nella prima metà del secolo ventesimo in una scelta improntata a obbiettività e giustizia, rivedendo il contributo di una epoca molto ricca e polifonica della lirica, secondo il metro d'un giudizio posato, non soggetto a una programmatica attuale ». I criteri con cui tale sviluppo è considerato, sono due: contenutistico, la lirica considerata come « espressione di mezzo secolo di storia spirituale tumultuosa, ricca di crisi » e formale, come evoluzione d'un linguaggio poetico « che doveva produrre il dialetto lirico del nostro secolo ». Punti di vista legittimi, ma non capaci di sostituire l'unico possibile, quello d'una progressione interna. In vista dunque dei criteri sopra detti, i poeti sono ordinati in cinque gruppi. Nel primo dominano le figure di George e di Hofmannsthal, seguiti da Borchardt, Schroeder, Weinheber, Carossa, Bergengruen, Mell e minori. Dei due primi viene soprattutto considerato, come giusto, l'apporto essenziale, la riscoperta, attraverso l'approfondimento della propria originalità, dei valori della tradizione. Tuttavia sarebbe stato bene fare il punto della loro posizione iniziale sulla carta d'Europa: si sarebbe allora veduto che entrambi avevano un ritardo considerevole sui francesi. Uno svantaggio colmato dai poeti dell'espressionismo, ma che poi riapparirà: gli artisti d'avanguardia, oggi, in Germania, sono espressionisti in ritardo. Se George ri-

portò a Berlino, dai *mardis di rue de Rome* quello che i suoi connazionali vi avevano importato agli inizi del secolo, non riuscì a riparare a un vuoto di quasi quarant'anni: nella valutazione della lirica tedesca moderna non si può prescindere da tale elemento, a meno di non volerne fraintendere tutto il corso.

Non so sino a che punto convincano le ragioni che hanno consigliato di comporre il secondo gruppo, mettendo insieme cinque « isolati »: Rilke, Otto zur Linde, Däubler, Mombert e Weiss. Secondo i compilatori, sono forti personalità non ridicibili a nessuna categoria, senza caratteristiche comuni, alle quali si deve il passaggio dalla posizione George-Hofmannsthal all'espressionista. Una discussione su questo punto ci porterebbe troppo lontano: comunque, ci pare giusto venga data a Oscar Lörke l'importanza che merita. Intrinseca coerenza ha invece il terzo gruppo, centrato sulla triade Trakl-Heym-Lasker-Schüler; vi appaiono anche Benn e Brecht, ma non diremmo che il posto sia questo.

Dopo il '20, a meno di non accettare la interpretazione di Reinhold Schneider, autore d'una piccola antologia della lirica contemporanea, *Die Lampe der Toten* (C. Bertelsmann Verlag), per cui dopo l'apocalisse espressionista alla poesia non restava altra alternativa al di fuori della preghiera, l'individuazione di linee di forza, di centri irradianti diventa problematica. Tra il '23 e il '33, secondo Holthusen e Kemp, merita soprattutto attenzione un gruppo di autori che « per mezzo della satira, dell'ironia o di un drastico umore poterono svelare determinati aspetti della vita moderna, che altrimenti sarebbero rimasti nascosti: accanto a Wedekind e a Morgenstern, si pongono Klambund, Ringelnatz, Zuckmayer, Kästner e Peter Gan. Si tratta di figure eccentriche, la cui importanza appare difficilmente valutabile.

Il quinto ed ultimo gruppo è dato dalla lirica che immediatamente precede, accompagna e segue la seconda guerra mondiale. Durante i dodici anni hitleriani, se si eccettuano le raccolte della Langgässer e di Lehmann, i frutti sono scarsi; mentre durante la guerra non fu gran cosa la poesia dei resistenti, anche se dette nobili documenti come nel caso di Haushofer e di Schneider. Da questo punto di vista l'antologia messa insieme nel '47 da Günther Groll, *De Profundis*, (K. Desch, München), repertorio dei lirici appartenenti all'« emigrazione inter-

na », è mancata. Per orientare nel panorama contemporaneo, sono state create le etichette di *Naturlyriker* e di *Zeitlyriker*, al fine di distinguere i poeti più o meno « impegnati »; ma si tratta di classifica superficiale, che non ha rispondenza nella realtà. Esiste oggi un certo numero di lirici, dai quaranta ai cinquant'anni, aperto alle più varie influenze, specie anglosassoni; ma ci troveremo nell'imbarazzo se dovessimo fare un nome a preferenza di un altro. Peter Huchel, per perspicuità, fermezza di linguaggio, rigore di forma, ha un posto particolare: attendiamo un seguito al suo sottile volume di versi. Nel loro *Nachwort*, Holthusen e Kemp insistono sul carattere di rassegnazione, sulle qualità di modestia degli odierni lirici tedeschi ai quali, « per dare una ragione all'esistenza, basta di avere fissato un pezzettino di sicurezza in quattro strofe, di aver guadagnato tre passi di realtà ». E' giusto: nella coscienza della sua situazione, nell'accettazione dei propri limiti, nella sua lucidità, sono da vedere le qualità positive, di serietà e d'impegno, dell'ultima poesia tedesca.

Uno dei libri più importanti apparsi in questi ultimi mesi è la raccolta di lettere di Elisabeth Langgässer, pubblicate da Claassen con il bel titolo di... *soviel berauschende Vergänglichkeit*. Distribuite lungo un venticinquennio, dal '26 al '50, esse accompagnano e commentano un'esistenza, un lavoro eccezionali. La Langgässer, nata nel '99 da padre ebreo, ma educata nella fede cattolica, poco dopo la presa del potere da parte di Hitler si vide interdotta ogni attività letteraria. Tuttavia proprio durante i famigerati « dodici anni », tra inenarrabili sofferenze fisiche e spirituali, (trascorse il periodo bellico e gli anni più duri del dopoguerra a Berlino) la scrittrice compose la più gran parte della sua opera: *Das unauslöbliche Siegel, Märkische Argonautenfahrt*, liriche e racconti. La morte repentina che la colse cinquantenne, quando la celebrità e l'agiatezza erano appena apparse al suo orizzonte, fu dovuta a un vero esaurimento d'ogni energia vitale, conseguenza della frenesia con la quale la donna e l'artista si spesero senza controllo: « per tutta la vita sono sempre stata sovraccaricata di lavoro e ho bruciato da due estremità... ».

Quando si dice che la Langgässer è tra le poche figure di rilievo date dalla letteratura tedesca in questo dopoguerra, autrice di una opera che per audacia, coerenza, rigore di concezione non teme confronti nella Germa-

nia contemporanea; e si aggiunge che in testa a tale opera si potrebbe porre l'epigrafe del *Sigillo indelebile*: « Committo committis », tanto strettamente essa è legata a una fede intesa come impegno totale dell'essere, come rivelazione e abbandono, chiusa in una simbologia cristiana non sempre agevole da decifrare: se si premette tutto ciò, si può comprendere l'importanza di queste lettere, scelte soprattutto in vista dell'interesse che presentano da un punto di vista letterario. Confidenze sugli autori prediletti: Stifter, Eichendorf, i Grimm, Loerke, ma anche Bachofen, Kerényi, i grandi francesi (« Strano come mi ritrovo sempre più con gli *Stillen in Land*, Stifter, Raabe, Droste e simili. E ciò in mezzo a Berlino, in quest'epoca rapace, insensata, disgustosa... »); precisazioni su affinità e influenze (Bernanos, in cui si vuole vedere un modello della scrittrice, fu letto pochissimo e tardi, dopo il '41), interventi polemici di un vigore, di una eleganza, di una lucidità e passionalità mirabili; aperture sul proprio lavoro, sulla composizione dei grandi romanzi, sulla struttura delle raccolte di liriche, specie sul *Laubmann und die Rose*, del quale viene indicato l'esclusivo carattere simbolico-religioso. Ma tutto ciò non diminuisce l'interesse umano che è vivissimo, sensibile in ogni riga. « Sul mio tavolo è un vaso di ciclamini. Vi si trova da quattordici giorni ed ha raggiunto la piena fioritura, i boccioli si sono aperti uno dopo l'altro, spieghandosi in un meraviglioso rosa antico. Fa quasi male vedere tanta bellezza, tanta altezza di vita... ah, così inebriante caducità... ». Per trovare una donna di un livello simile, nella nostra epoca, bisogna fermarsi alla Woolf.

Continua, com'è logico, la letteratura di guerra. Una certa eco ha avuto in questi ultimi mesi *Die sterbende Jagd*, di Gerd Gaiser (Hanser-Verlag, München): narrazione delle vicende esteriori ed interiori degli uomini d'una squadriglia da caccia posta sulle coste del nord. Soprattutto interessante è in Gaiser la materia verbale, eccezionalmente ricca, ravvivata da neologismi, termini tecnici e di gergo, al servizio d'uno stile rapido, asciutto, tutto nervi. Replica di moduli stanchi è *Der Barras* di Martin Opitz (Rowohlt, Hamburg), serie di truculente scene del fronte di Rommel, cui è difficile riconoscere un valore che vada oltre quello documentario; mentre di altra finezza è il lungo racconto del giovane Emil Barth: *En-*

*kel des Odysseus* (Claassen, Hamburg), che si svolge anch'esso sotto il segno di Rommel. Non più d'un tentativo condotto su modelli anglosassoni (Dos Passos e Hemingway) è *Weiss du warum?* (Rowohlt, Hamburg) di Dieter Meichsner, nato nel 1928. Pagine del diario di Felix Hartlaub, apparse sul penultimo numero della *Neue Rundschau* sono da aggiungere a quelle raccolte in *Von unten gesehen* (Koelehr, Stuttgart): fino ad oggi, il libro più alto, forse, sulla guerra nazista. Un lungo discorso meriterebbero i *Kriegsbriefe gefallener Studenten* (R. Wunderlich, Tübingen), serie di documenti ove in filigrana si rivela, oltre al carattere d'una guerra mostruosa, la prefigurazione di tanti tragici destini; come pure la raccolta di testi della resistenza tedesca, di recente apparsa col titolo di *Das Gewissen steht auf* (Mosaik Verlag, Berlin): la letteratura non ci ha dato ancora nulla di più eloquente di tali testimonianze.

L'impresa cui Max Brod s'è consacrato da trent'anni, destinata a far conoscere la totalità dell'opera di Kafka, si può ormai dire conclusa. I volumi dei *Tagebücher*, i *Briefe an Milena*, gli appunti e frammenti riuniti con il titolo di *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* e infine la nuova edizione della *Biografia* kaffiana, apparsi nel giro degli ultimi due anni presso l'editore Fischer, se hanno rappresentato occasione per alcuni articoli e saggi interessanti, citiamo, tra gli altri: *Aufzeichnungen zu Kafka*, di T. W. Adorno, *Neue Rundschau*, Drittes Heft, 1953; *Franz Kafkas Humour* e *Kafkas Briefe an Milena*, di F. Weltsch, *Der Monat*, 57 e 65; *Kafka, romancier de l'aliénation*, di J. Gabel, *Critique*, novem-

bre 1953), non ci hanno però dato la monografia su Kafka che ancora ci manca, disinteressata e lontana da ogni estremo.

Con la pubblicazione di un volume di lettere, l'opera omnia sarà completa; difficilmente potranno essere scoperti altri inediti, dopo le distruzioni operate dalla *Gestapo* e dalla guerra. Dobbiamo quindi contare sui testi a disposizione e non aspettare più rivelazioni; forse appariranno altre lettere, ma ormai gli elementi essenziali ci sono tutti dati.

Nel volume di frammenti sono contenuti, oltre al capitolo del romanzo che dà il titolo al volume, le *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e il vero cammino*, cui Brod attribuisce tanta importanza per la sua interpretazione mistico-religiosa di Kafka (interessante è al riguardo la polemica con Günther Anders, autore di un libello intelligente, *Kafka pro und contra*), e soprattutto la *Lettera al Padre*, chiave di volta di ogni esegesi. Una buona metà del volume è occupata da frammenti inediti che attendono d'essere interpretati e opportunamente inseriti nel contesto dell'opera.

La *Biografia*, in parecchi punti ritoccata, è accresciuta d'un lungo capitolo, l'ottavo, dove si commentano e discutono i contributi più recenti. Parecchie pagine sono dedicate agli appunti di Janouch e alle lettere a Milena: Brod giustamente vede tra gli uni e le altre una stretta relazione. Interessanti sono le considerazioni sullo *Schloss*, un romanzo che, nato come caricaturale imitazione della *Nonna* di Bozena Nemcovà, una scrittrice ceca molto amata da Kafka, divenne poi la trasposizione, su un piano grottesco-demoniaco, della vicenda con la Jessenska.

GIORGIO ZAMPA

## LE ARTI FIGURATIVE

Il séguito delle grandi e piccole mostre italiane si sta facendo così fitto e intricato da scoraggiare chi ha il compito, come il sottoscritto, di dir qualche cosa ai suoi eventuali lettori, quattro volte l'anno, sui principali avvenimenti della stagione figurativa. Siamo giunti al punto (e non sappiamo se sia un punto favorevole alla cultura) che tre mostre di gran rilievo si sono aperte contemporaneamente: a Firenze, quella dei

Quattro Pittori del Primo Rinascimento, a Torino quella dell'Arte Tedesca del xx secolo, a Milano quella di Rouault. Ma credete che non ci fossero motivi d'interesse alla Mostra del Paesaggio d'Italia, in Milano; alla retrospettiva di Scipione a Roma; alla Biennale d'Arte Sacra di Novara? Ora, all'esposizione commemorativa di Pellizza da Volpedo? E credete fosse una mostra da poco quella dedicata alle figure di De Pisis,

elaborata da Giuseppe Raimondi per Olivetti, e trasmigrata da Ivrea a Torino a Milano? E, lungo lo stesso itinerario, quella, pure olivettiana, del Guala di Casale Monferrato, un gustoso settecentista raccolto con vera intelligenza dai Testori? E ne dimentico certo, citando così a mente.

Ma teniamoci pure alle gerarchie, per così dire, ufficiali; né presumiamo ormai di chiedere un senso coerente, un piano alla successione delle mostre che si sono accalcate in questo trimestre primaverile. La vita è disordine, dopo tutto; è bella perché è varia, si dice anche. E d'altra parte i nostri orientamenti interni resisteranno al bombardamento di tante occasioni e suggestioni lontanissime e contraddittorie, se sono orientamenti fondati e profondi; resisteranno, se debbono resistere. Ma figuriamoci le angustie dei temperamenti introversi!

A Palazzo Strozzi, i Quattro Pittori del Primo Rinascimento. Quando si deve parlare a un pubblico che non si presume strettamente specializzato, l'imbarazzo è grande. Esaltando genericamente un avvenimento d'arte che merita senz'altro, da parte di tutti, una visita attenta, e che non può mancare di suscitare entusiasmi anche nel più incallito visitatore di mostre, si corre il rischio di far le lodi — quanto inutili! — di Masaccio o di Piero della Francesca, anche a chi di quelle lodi non sa che farsene, perché ha diritto di sapere altro. E d'altra parte, se si vogliono discutere con qualche serietà i problemi che la mostra solleva, problemi critici e filologici, si corre il rischio di passare per pedanti, per bastian contrari, per incontentabili; o per faziosi. Nei limiti che questo breve discorso comporta, preferiamo pur sempre correre il secondo rischio, e cominciare dalle riserve. La prima riguarda il piano della mostra, che, se doveva veramente iniziare una serie di mostre monografiche da tenersi in Firenze, intese a proporre « la conoscenza e la divulgazione di grandi maestri del Rinascimento » (come si avverte nella prefazione del Salmi), avrebbe dovuto puntare decisamente su Masaccio e sul suo primo seguito. Secondo opinioni critiche che si vanno via via divulgando, e che hanno trovato il più certo riferimento nei « Fatti di Masolino e di Masaccio » di Roberto Longhi, la prima ondata masacesca riguarda l'Angelico e il Lippi, e i senesi come il Sassetta, Domenico di Bartolo e il Vecchietta fin verso il 1440. La mostra di Palazzo Strozzi si potrebbe dire, piuttosto, la rassegna della seconda ondata masacesca; perché i suoi quattro campioni

maturano o nascono all'arte riprendendo e rinnovando i problemi d'origine masacesca proprio negli anni in cui stavano declinando nell'Angelico, nel Lippi, nei senesi. Dopo questa riserva al piano, l'esecuzione del piano. Intanto, non ci siamo ancora convinti che una più lunga preparazione, che una maggior pazienza non avesser potuto ottenere un numero maggiore di opere per un'impresa dall'insegna così eccelsa. La scarsissima presenza di Domenico Veneziano, ad esempio, l'assoluta mancanza di opere su tavola del Castagno (pur rarissime, lo sappiamo) finiscono con l'alterare i rapporti d'equilibrio fra i quattro grandi della mostra, cui non si è, giustamente, lasciata mancare una piccola prefazione masacesca. Non si resta tranquilli, insomma, dentro di noi, sul fatto che non si sia almeno un tantino « bruciata » una occasione così grande, che per molto tempo non si ripeterà. Ma la cosa più sconcertante della mostra ci è parso il criterio (che altri hanno trovato invece particolarmente serio, e onesto) di esporre le opere discusse col cartellino di « attribuito ». E' un cartellino che contrassegna opere attendibilissime e opere il cui avvicinamento, a un determinato maestro suona pressoché preistorico; come è il caso della Madonna Villamarina a Piero della Francesca. Non crediamo perciò ne consegua chiarezza, né fiducia negli studi da parte del pubblico. Il quale, entrando senza il catalogo (e moltissimi per ragioni varie non lo acquistano), non può non esser sbalestrato da tante incertezze apertamente accusate. Sarà onesto, ma non è produttore per nessuno, che su 26 numeri di catalogo riguardanti Paolo Uccello, 13 siano esposti come « attribuzioni ». Non è assai più opportuno che di ogni grande mostra italiana la responsabilità se la assuma un solo studioso, presentando, con giusta fiducia nel suo lavoro, una determinata interpretazione di un autore? Che vuol dire, è ovvio, attribuirgli o meno certe opere. Questo si dice, naturalmente, ove intorno a un tavolo esecutivo d'una mostra non si possa realizzare quell'indispensabile minimo di concordia che può soltanto giustificare un'impresa collettiva; ma che è per ora, in Italia, cosa puramente chimerica. E' proprio il caso di Paolo Uccello il più problematico, appunto perché l'enorme variazione fra studioso e studioso nell'attribuirgli o togliergli una larga serie di opere dipende dal fatto che alcuni, intendendolo secondo un'idea altamente umanistica, e considerandolo ancora uno dei primi padri del Rinascimento, sono indotti a rite-

nere indegne di lui una serie di pitture che rappresentano invece, secondo altri, il portato naturale di una sua maturazione contraddittoria e abbastanza tardiva. Anch'io son piuttosto propenso a questa seconda soluzione, sembrandomi plausibile ammettere, in tutto il corso della sua arte, una specie di doppio cammino; l'uno più « eroico » e adatto alla grande decorazione, e uno più divertito, colorato, e fantasticamente popolare per le opere su tavola, soprattutto di minor formato. Avremmo dunque tolto (salvo che per il Cristo Portacroce di Parma) tutti i cartellini di « attribuito »; e come conclusione quasi logica ne avremmo dedotto che capolavori del maestro sono proprio quelle stupende Battaglie in cui le due maniere di Paolo si saldano come per incanto; e di cui fu scritto insuperabilmente che « ... tutto il mondo vi pare colto in una rete magica; dove la visione è inflessibile come una legge di cristallografia applicata al cosmo, e ad un tempo, fantastica come un sogno ».

Dopo esserci soffermati un poco sul grande bizzarro di questa mostra, anche perché vi si tocca il punto più dolente della questione, non ci resta dire che soltanto Piero della Francesca vi tiene decisamente il paragone con le poche opere di Masaccio presenti. Bellissimo, dolce, trepidante, diafano, Domenico Veneziano; ma anche, troppo scarsamente rappresentato. Andrea del Castagno, che certo volle fare, assai più di Paolo Uccello, di tutta la sua opera un monumento ricordevole alla grandezza dell'uomo, a un suo eroismo fisico e morale, declina abbastanza spesso in caricata asprezza stilistica o in una grandiosità un po' inane; e soltanto con i migliori affreschi di Santa Apollonia e con la seconda Crocifissione del convento degli Angioli ci lascia una grande idea di sé. Ma, al paragone di quel sublime rudere che è la tavoletta del Museo Horne, anche per noi certamente di Masaccio; al paragone di quella parte della predella di Berlino la cui presenza è una delle grandi consolazioni della mostra, soltanto la Flagellazione e la Madonna d'Urbino, soltanto l'Annunciazione del polittico di Perugia, solo questi capolavori di Piero della Francesca resistono. In Masaccio, nella breve dimensione è un universo di gesti drammatici e potenti, di pregnanti proporzioni spaziali; e, in pari tempo, una verità d'osservazione e un triste incanto d'atmosfera ch'era difficile immaginare. Ma in Piero, è ancora viva una stagione ormai favolosa dell'uomo, della sua mente, dei suoi rapporti col mondo, delle sue dominate emo-

zioni. Dai nostri duri tempi, è come affacciarsi a una distanza remota, a un eden dei sensi e della ragione: come contemplare una pace suprema, impossibile. A Palazzo Strozzi, è con queste tavolette che l'uomo moderno deve ancora fare i conti, qualsiasi idea egli abbia della vita; per prendere o per lasciare, forse. Basterebbe questa presenza a giustificare l'avvenimento fiorentino. A cui, per tornare alla filologia, aggiunge un numero splendido anche il ritratto di dama della raccolta Lehman, che, pur tanto abraso, a noi pare così supremamente posato, così incantato nell'intarsio formale, e così assorto nella sua umana distanza, da non essere indegno della paternità di Piero (cui del resto lo riferiva interrogativamente il Berenson); e da eccedere i caratteri, e fors'anche le possibilità del pur grande Domenico Veneziano.

Restano poi, all'attivo della prestigiosa mostra fiorentina, oltre queste rare e indimenticabili presenze, oltre al valido stimolo a rimeditare quei valori del Rinascimento che, apparentemente ancora veneratissimi, rischiano invece di passare in abitudine culturale, e in cognizione così convenuta che potrebbe addirittura preavvertire della decadenza di un intero gusto; restano all'attivo i restauri, i distacchi, i ripristini persino di interi cicli d'affreschi. Più o meno apprezzabili che siano i singoli risultati, nel loro complesso essi mi paiono notevoli; e sono stati anche documentati con cura. Non vorrò esprimere pareri troppo decisi in materia così delicata e che investe così grosse responsabilità, com'è il restauro. Anche perché, non mi vergogno a confessarlo, non so fino a che segno ne sarei in grado. E mi sorprendono sempre esaltazioni o denigrazioni frettolose fatte spesso da chi non sa nemmeno intendere la qualità generale d'un dipinto; figuriamoci poi se è capace di giudicare le variazioni del suo stato di conservazione, che son sempre d'ordine qualitativo. Giudizi che, per esser fondati, richiederebbero consuetudine paziente e amorosa con le opere, memoria eccezionale, discrezione estrema. « Grazie che a pochi il ciel largo destina ».

A Palazzo Madama, l'attività benemerita, infaticabile, generosa di Vittorio Viale ha ottenuto per il pubblico torinese, e italiano, la imponente collezione Haubrich, donata al Museo Wallraf-Richartz di Colonia; il che significa, una mostra dotata di 529 numeri di catalogo. Più che dell'espressionismo tedesco, che non vi è poi rappresentato con prevalenza così grande sulle altre correnti,

si può dire, come risulta anche dal sottotitolo ufficiale, una mostra dell'arte tedesca del xx secolo, in tutte le sue tecniche e in tutti i suoi momenti. Il limite di utilità della manifestazione, che non è certo oziosa, era inesorabilmente segnato, ai due maggiori studiosi impegnati nell'occasione, il Viale e il Reidemeister, dal fatto che non si è trattato di una scelta antologica voluta secondo un piano preordinato ma della presentazione d'una collezione già fatta, sia pure ampia e interessante. Si tratta insomma, per il nostro pubblico, di poter scorrere con rapidità, di informarsi bastantemente, su molti fatti dell'arte tedesca; manca forse la concentrazione sulle cose capitali. Cercherò di dire rapidamente al lettore che cosa se ne possa cavare, a mio avviso. Dopo un necessario, ma forse troppo rapido antefatto sul tardivo impressionista Liebermann, che non figura abbastanza, e sui postimpressionisti Corinth e Slevogt, il gruppo che dovrebbe essere il fulcro della mostra, quello espressionista del « Ponte », ne risulta ancora una volta assai modesto sotto l'aspetto della qualità. Importante quanto si vuole, barometrico addirittura per certe disposizioni dello spirito moderno, non mi pare nemmeno che possa darsi come vanto peculiare della nazione germanica, posto che ragioni di data e di qualità lo pongono decisamente al rimorchio dei « fauves » e di Munch; norvegese, ma anch'egli, singolare cavallo di ritorno della cultura parigina. Germanici, ma in un senso deteriore di forzatura formale, e di tavolozza greve, sono gli espressionisti quanto più si staccano dai modelli. Non fece parte del « Ponte », in sostanza, quello che, senza toccare grandi vette, ne sarebbe stato certo l'artista più elevato, e la personalità più compiuta, conclusa: Nolde. Nonostante che troppo spesso strafaccia, o resti greve, o cada, per volontà di sintesi, in una sorta di depauperazione formale, tuttavia egli preme con qualche autorità certi grossi tasti naturali: cieli cupi e inconclusi, vasti lembi fiammanti di volti e di maschere; dove, se le date non ci tradiscono, egli precorre l'affannata epicità di Permeke o dei messicani. Ma la cosa più chiara che risulta alla mostra torinese è il deciso sbalzo di livello tra il momento del « Ponte » e quello, di pochi anni posteriore, del « Cavaliere Azzurro ». Se il rapporto coi « fauves » non aveva portato gran fortuna all'arte tedesca, i contatti col cubismo e col cézannismo cubista portarono altri frutti. Dal Blaue Reiter sorte, oltre il caso singolare e, per noi, qualitativamente

negativo di Kandinsky, finalmente un grande germanico; quel Paul Klee per cui spirito della nazione non vuol già dire rozza fede in una violenza primordiale e inespressa, e sempre pronta, anche contro la volontà stessa degli artisti, a declinare verso miti sciagurati; ma fedeltà a una libera fantasia, a un umore trascendentale, a una penetrazione stilistica e umana indimenticabile. E non dimenticate, forse meglio che il più noto Marc, quell'August Macke che la guerra rapì, come l'altro, precocemente, e che prometteva da più opere di essere un pittore intenso e gentile; e nemmeno Feininger, e nemmeno Baumeister, riallacciandosi presto o tardi allo spirito sottile del « Blaue Reiter », sono sotto livello. Quando poi, anche col tramite di quel grosso temperamento che è stato Oscar Kokoschka, ma che purtroppo alla mostra torinese ci sembra mediocrementemente rappresentato, il dopoguerra del '20 vede aggiungersi agli altri moti, ancor vivi, la « Neue Sachlichkeit », la misura della complessità germanica, in questo nostro secolo, è piena. Questo modo decisamente antiaristocratico, anti-art pour l'art, e che si colorò di significati amaramente sociali, è ben noto soprattutto nei feroci disegni di Grosz. Ma, talvolta, anche Otto Dix si rivela artista da non trascurare; per esempio, in certi bianchi e neri funebri e ciechi come la morte, e in quell'autoritratto dove i neoclassicismi molteplici del decennio 1920-30 (così mediocri in Hofer) riacquistano una potenza quasi paurosa. Una discreta sorpresa, anche Xaver Fuhr; poco più che illustratore, e minutamente descrittivo, ma brillante e inventivo nell'usare mezzi che stanno quasi a mezza via tra la tipografia e la pittura. E verrebbero, infine, dopo il vuoto del tempo nazista, i giovani che si sono affacciati all'arte nell'ultimo dopoguerra. Scrive il Reidemeister: « Per quanto possiamo giudicare dagli avvenimenti di cui noi stessi siamo parte e che, nella loro multiformità, sconcertano, le forze creatrici del nostro tempo sono là dove l'ordinamento del Caos viene ricercato nell'Astrazione ». Non ci sentiremmo di condividere queste parole di sapore abbastanza oscuro; ma appunto per questo non sarebbe cauto, neppure, squalificare frettolosamente un'intera generazione.

Sgarbate stroncature da destra e da sinistra — l'ormai monotono gioco che si ripete, spesso con banalità d'argomenti e scarsa intelligenza specifica, in questo già decennale dopoguerra italiano, intorno ai maggiori artisti del nostro secolo — ci

inducono più volentieri a questo brevissimo omaggio alla pittura di Rouault; quale già conoscevamo, e quale ci è stata più interamente proposta nella bellissima mostra tuttora aperta alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, per merito delle autorità milanesi, e di Costantino Baroni e Gian Alberto Dell'Acqua. C'è chi dice non fosse necessario, né opportuno in questa occasione, riproporci questo tema. A noi però sembra opportuno e necessario tutto ciò che è vero, e altamente umano. Perché, è certo che si dovranno discutere i limiti, e gli intralci che la potente e ossessivamente iterata ispirazione di Rouault ha incontrato nel suo prodursi; ma solo a patto di riconoscerne, preventivamente, l'autentica forza. Si discuta pure, in concreto, della sua retorica, della sua monotonia, del suo estetismo; e si vedrà ch'essi non sono che le forzature d'una qualità altamente positiva; che si chiamerà: vera eloquenza; fedeltà a un proprio mondo; vocazione alla affascinante bellezza del figurare, in vetro, in ismalto, in arazzo, in pittura ad acquarello, a olio, a tempera, a guazzo misto d'olio e di pastello, nel bianco e nero dell'acquarello e dell'incisione; e chi più tecniche ha, più ne metta. Il nodo della questione mi pare stia nel rapporto che ciascuno vedrà configurarsi, nell'opera, fra i due atteggiamenti contrastanti che il Fierens ricordava molti anni fa: l'uno riassunto nella risposta da pittore puro (da richiamare quella famosa del Veronese) che Rouault diede a chi gli chiedeva il perché di quei tribunali sinistri, di quei giudici da « guignol »: « Toque noire, robe rouge, font de belles taches de couleur »; l'altro, indicato nella sua frase che « l'oeuvre d'art est une confession autrement touchante qu'on ne saura jamais dire ». Forse talvolta, o anche spesso, la collimazione fra il compiacimento del

pittore e la passione dell'uomo non è perfetta; e allora nasceranno la retorica, o l'estetismo. Ma non dimenticate che si tratta sempre d'una grande retorica, degna dei misteri medievali, stranamente impastati di Daumier e forse d'Hugo; e non dimenticate che l'estetismo fiorisce sempre su una ricca dote di pittore. Potrete tacchiare di sibaritismo certi « fiori decorativi », soltanto se saprete sentire come sian rapresi di crepuscolo e di polvere notturna; e se intenderete che, con le bordure appena di certi tardi Rouault c'è da nutrire tutti i Bissière e Manessier di Francia; questi sì, certamente estetisti. E avrà diritto di chiamar monotona l'epoca estrema di Rouault solo chi sia in grado di non trascurare il lampo o la sfumatura, « le feu personnel » che vi si può accendere d'un subito. Monotoni questi volti, sta bene; ma vi siete accorti che la stupida malinconia di « Gilles » è ben diversa dalla malizia di « Carmencita », e che lo squallore del « Petit Louis », agro limone spremuto, è tutt'altra cosa dall'ironica interiorità di « Onésime »? L'obiezione più grave, che Rouault è illegittimo nel trasporre in pittura il nero « cloisonné » delle vetrate, neppur questa può sempre valere; quando non si dimentichi che spesso è la naturale traduzione della sua antica vocazione chiaroscurale. Abbiám voluto scordare una volta tanto, e per breve tempo, che Rouault è un cattolico, sia pure esasperato, e che fa dell'arte sacra, sia pur da gradire più ai preti operai che alle sfere ufficiali della Chiesa. Lo abbiám fatto di proposito, perché si tenga presente ch'egli è anzitutto, inevitabilmente, pittore, e grande pittore; e c'è venuto fatto anche spontaneamente, perché ci sentiamo, noi pure, estranei a questa contesa.

FRANCESCO ARCANGELI

## IL TEATRO

Nella commedia intitolata *Inchiesta su un adulterio* il navigatissimo giramondo e drammaturgo esordiente Virgilio Lilli ha voluto comunicare al pubblico una sua scoperta: che tutte le donne, di tutte le condizioni sociali, sono una donna sola; e che tutti i loro peccati si riducono a quelli d'una identica, unica peccatrice. Presentando tre casi d'adulterio, scoperti via via in tre atti

successivi — quello di Isabella, moglie d'un miliardario; quello di Irene, moglie d'un professore di liceo; e quello di Ida, moglie d'un operaio — l'autore fa domandare da una « annunciatrice » incaricata di commentar l'accaduto: perché mai queste tre donne hanno tradito il marito? Còlte in fallo una dopo l'altra, tutte e tre invocano, al proprio peccato, una scusa: che per la

prima sarebbe l'uggia della vita lussuosa e inutile; per la seconda, la nausea della gretta pedanteria circostante; per la terza, il bisogno d'un diversivo agli stenti della miseria. Parole: nella realtà, la loro colpa ha avuto un movente più profondo, essenzialmente lo stesso per tutte: e cioè la diabolica scontentezza d'ogni essere umano verso la propria condizione: donde l'anelito a quella famosa « evasione », di cui Madame Bovary ha dato lo sciagurato esempio alle eroine di tanti romanzi e commedie da un secolo in qua.

Il denunciatore dice di più del vero, o di meno? è troppo indulgente, oppure è troppo crudele? Noi semmai gli chiederemo una rappresentazione dei suoi eroi, e delle loro vicende, un poco meno frettolosa di questa: dove le sue ben note virtù di brillante espositore si son contentate d'abbozzare quadri d'una realtà volutamente comune, quotidiana, affidandone il gusto non tanto alla loro rappresentazione in sé, quanto al senso che alla fine deriverà dal confronto fra l'uno e l'altro con la scoperta a posteriori della loro segreta identità. Ma conveniamo che un tal senso è stato evidentemente colto dagli spettatori dell'« Eliseo », anche in grazia degli interpreti: Andreina Pagnani, protagonista nelle assortite apparenze delle tre donne inquiete, l'umanissimo Carlo Ninchi in quelle dei loro mariti, il Bianchi nella tenuta dimessa e vigliacchetta degli amanti; regista Guido Salvini.

Pare che quest'uso, della rinuncia al distacco dell'autore dai suoi eroi, a quella « obbiettività » che almeno in certi secoli è stata uno degli ideali del Dramma in confronto dei commenti e ragionamenti e tendenziose descrizioni contenute nel Racconto, si stia diffondendo fra i drammaturghi di oggi; i quali non s'appagano più di far parlare e agire da sole le loro creature, ma tornano a intrudersi nelle loro vicende e nei loro dialoghi, con presentatori e *raisonneurs* e addirittura personaggi-coro. Pertanto anche il moralista Turi Vasile, come il moralista Virgilio Lilli, ha inquadrato nei brevissimi commenti d'una « annunciatrice » i tre quadri della sua commedia *Anni perduti*, rappresentata nel nostro piccolo Teatro Goldoni con l'amorosa regia di Vincenzo Tieri. Il Vasile ha inteso aggiornare uno dei temi prediletti con più insistenza da una quantità di commediografi: la rappresentazione d'una famiglia in sfacelo. Si sa bene che, o per un'illusione ottica, o per altri motivi, in tutti i tempi i moralisti hanno denun-

ciato la società ad essi contemporanea come quella in cui le circostanze attuali avevano favorito il crollo delle vecchie tradizioni familiari, la dispersione del buon costume antico: per limitarci soltanto agli italiani, si può andare da Goldoni a Torelli e a Giacosa. Né sembrerebbe dubbio che, a somiglianza dei *Mariti* e di *Come le foglie*, questa fatica del nostro Vasile voglia essere il documento d'una crisi sociale particolarmente legata a un determinato momento storico: Roma, anno 1944, fine della guerra, angosciosa crisi nazionale e sociale.

Ma l'autore ha inteso andare, evidentemente, anche più a fondo: accusare il male, non tanto nelle circostanze esteriori, quanto nell'intima deficienza di anime inferme. Pertanto i suoi tre quadri non tanto progrediscono attraverso i casi d'una vera e propria vicenda, quanto s'indugiano nella semplice rappresentazione di figurette smarrite in un disorientato ambiente piccoloborghese: dove alla fine tutti i membri d'una famiglia — marito disamorato, moglie irrequieta, nonno egoista, cognata delusa, arido figlio giovinetto — si disperdono e spariscono, ciascuno nella sua atroce solitudine; non da altro salutati se non dalla vaga speranza d'un loro ritorno all'unità, sommessamente proposta, in un rapido epilogo, appunto dall'« annunciatrice ». Quanto alla tecnica d'una tale rappresentazione, si è sentito ricordare nientemeno che Cechov; vero è che, prima dell'autore del *Giardino dei ciliegi*, anche il citato Giacosa di *Come le foglie*, e più alla lontana lo stesso Torelli dei *Mariti*, avevano seguito un procedimento non dissimile. Il quale si sa bene che sulle scene non è il più atto a intrattenere facilmente l'interesse vivo d'un pubblico: sicché la commedia ha il difetto del suo pregio, il suo grigiore può diventare monotonia.

Più alla svelta ci si consentirà di ricordare l'altra che reca per titolo *Fondarono una città*: stramba avventura che Cesare Meano, uso a cimentarsi in riprese ironiche di vecchi miti, questa volta ha corso rimettendo umorescamente in scena addirittura la leggenda di Romolo e Remo, o meglio dei suoi precedenti. Meano s'è divertito a interpretare con allegra spregiudicatezza la favola della misteriosa nascita dei due gemelli dalla vestale Rea Silvia, fra le contese di suo padre Numitore re di Albalonga con l'usurpatore Amulio suo fratello: rappresentando i relativi eventi in un ambiente fra miserando e truce, con personaggi primitivi, cinici, creduli, feroci, ma soprattutto

goffi, d'una goffaggine operettistica. Scherzo a vuoto che, malgrado la dedizione dei bravi attori con Sergio Tòfano alla testa, non riusciremmo a catalogare tra le cose migliori del suo autore.

E passiamo sotto silenzio una inutile *Leonora* di Ferruccio Troiani inscenata da Gassman, ahimé sullo sfondo dell'ultima guerra civile di Spagna.

Vero è che nemmeno le novità straniere giunte fra noi ci sono apparse novità. *Le Roi est mort* di Louis Ducreux, dato col suo titolo francese al Teatro Goldoni, è un piccolo gioco di fantocci, non sgradevole, ma senza conseguenze di nessun genere. *La morale della signora Dulcka*, novità soltanto per il fatto d'arrivare la prima volta al pubblico di Roma ma con oltre mezzo secolo sulle spalle, ci è stata offerta da Lamberto Picasso nel sinistrorso Teatro Pirandello, come una fiera accusa lanciata dalla sua autrice, Gabriela Zapolska, contro la morale borghese della società polacca di settant'anni fa: e non è se non una commediola qualunque, che malgrado le pretese d'audace verismo si svolge attraverso le più risapute convenzioni ottocentesche, incapaci di far presa su un pubblico il quale non sia rimasto ai gusti fine-di-secolo. Meglio, nel suo ostentato scetticismo e nella sua costituzionale innocenza, *Quando la luna è blu* di Hugh Herbert, interpretata con diletta vivacità, in una lunga serie di repliche, da Luigi Cimara e compagni al Teatro delle Arti. E' un americano, piccante battibecco fra una vergine piccoloborghese stile novecento, un giovinotto reduce dall'aver piantato la fidanzata, e il padre di questa fidanzata che poi sarebbe un incorreggibile vitaiolo: per tre atti e sei quadri se ne sentono di cotte e di crude, andando naturalmente a sboccare nelle previste e desiderate nozze fra i due giovani; ma dopo aver toccato graziosamente parecchie note di spiritosa, se non profonda, psicologia. Da registrare per l'occasione il nome d'una esordiente, Anna Maria Guarnieri, piacevolmente rivelatasi nella figurina della protagonista.

Senonché una rondine non fa primavera; dondè il ripetersi del già notato fenomeno: ritorno ai classici. Quante volte era stato rappresentato fra noi (diciamo noi di questo secolo) *L'Avaro* di Molière? Poche, e sempre male; mentre questa, al Teatro delle Arti, è stata la volta buona. Lodiamone anzitutto il regista, Alessandro Fersen, che ha dato all'interpretazione il

suo giusto tono e il suo clima appropriato, mantenendola fra i due poli della commedia molieriana, e cioè la grande farsa italiana e il balletto: ma con una discrezione e una gentilezza estreme, grazie a uno stile che ha temperato l'estro con la misura. E lodiamone non meno l'arte raffinata di Sergio Tòfano, che nella figura d'Arpagone ci ha dato uno dei saggi più sapidi della sua geniale maturità.

Un certo concorso di pubblico si è avuto anche al Ridotto dell'Eliseo, dove il bravo Baseggio e i suoi collaboratori hanno svolto un breve ciclo goldoniano. Ma forse, anche più di *Toderò*, del *Bugiardo* e della *Serva amorosa* — e senza dubbio assai più che gli invecchiatissimi *Recini da festa* del buon Selvatico — si è apprezzato nel Baseggio lo stupendo protagonista del *Reduce* di Ruzzante: uno dei più crudi e portentosi frutti del nostro teatro cinquecentesco.

Bisognerebbe poi alzare il tono per arrivare a Eschilo e a Sofocle. Ma non precisamente in grazia dei *Persiani*: coi quali l'innamoratissimo Vittorio Gassman quest'anno è rimasto lontano dal riportare, entro la chiusa cornice del Teatro Valle, i trionfi conseguiti due anni prima, con altro respiro ma anche con altra sobrietà, sotto l'aperto cielo del Teatro Greco di Siracusa. Bensì per *Il Prometeo incatenato*: che, nella ottima traduzione di Gennaro Perrotta, lo stesso Gassman ha rappresentato (crediamo, la prima volta in Italia) appunto in quel Teatro Greco, con la casta regia di Luigi Squarzina. Cimento grosso, superato con un'intelligenza e con un pudore degni dell'incondizionata ammirazione che all'uno e all'altro interprete ha tributato l'immenso pubblico, il più eletto come il più popolare. Un pieno successo ha pure arreso, malgrado qualche riserva della critica, all'*Antigone* di Sofocle tradotta dal Della Valle, e inscenata da Guido Salvini: con un fasto, forse un tantino melodrammatico, ma che non ha essenzialmente smorzato le note di lirica intimità conferite alla protagonista dalle delicate virtù di Lilla Brignone.

E giunti a questo punto sarà proprio necessario ricordare i plausi con cui altre folle hanno accolto, in Roma come in molte altre città d'Italia (e addirittura a Parigi!), le sfarzose quanto insignificanti riprese del *Cirano* (regia di Rouleau), e del *Lambertini* (regia di Brissoni) a uso del cordialissimo Gino Cervi?

Impresa d'altra difficoltà sarebbe, piuttosto, riprendere in esame la validità, non

solo scenica ma poetica, di quel *Partage de midi* di Paul Claudel che, arcinoto da cinquant'anni nel libro, Edwige Feuillère ha recato per la prima volta su una scena italiana. Qui sì che la faccenda s'imbrogliava; dacché ai nostri cosiddetti critici drammatici non è parso vero — fondandosi sul ribasso notoriamente subito durante questi ultimi tempi dalle azioni Claudel nella borsa dei valori letterari — dir tutto il male possibile sul conto del vecchio poeta. Il quale invece, come ognuno sa, proprio in questi ultimi anni ha incontrato sulle scene, di Francia e d'altrove, quei pratici consensi di spettatori che nessuno si sarebbe atteso dalla sua pagina stampata.

La questione, ripetiamo, è grossa; ma appunto per ciò impossibile a trattarsi nei

limiti d'una cronaca come la presente. Qui per forza di cose dobbiamo limitarci a prendere atto dell'arte consumatissima, raffinatissima, quintessenziata, con cui la Feuillère riesce a esprimere, dai ritmati versetti claudeliani, una creatura viva, una donna che è poi « la » donna: Ysé (fu ricordato: da Isolda): in mezzo al vario fervore dei suoi discutibili compagni, più o meno disciplinati dalla regia di Barrault.

La stessa Feuillère ci si è poi manifestata, oltre che come protagonista, come regista, pensate un po', della *Dame aux camélias*. E non è punto detto che in questa sua nuova, fulgida, strepitosa vittoria, i meriti di lei siano stati minori che nella precedente.

SILVIO D'AMICO

## LA MUSICA

Se le novità operistiche arretrate dalla primavera non hanno contribuito a rendere più brillante la stagione, è indubbio che l'hanno improvvisamente elettrizzata. E non ci si accusi di malignità per il fatto di considerare più degne di nota quelle che registrarono degli insuccessi clamorosi in luogo dei mezzi successi e dei fallimenti consumati in clima di correttezza del tran tran abituale. Dopo l'esito tempestoso alla « Scala » della *Gita in campagna* di Mario Peragallo e all'« Opera » di Roma di *Boulevard Solitude* di Henze, è impossibile insistere sull'indifferenza cronica del pubblico. Quell'indifferenza che si soleva ritenere tra i segni più indicativi dell'estinta vitalità dello spettacolo operistico, nient'affatto a torto dato che se lo stato d'inerzia induce generalmente a diagnosi pessimistiche, sa senz'altro di cimitero là dove le reazioni impetuose furono intrinseche per secoli alla salute dell'organismo. Ma c'è dell'altro. Messo al bivio tra i fischi e la gelida indifferenza il compositore moderno non può logicamente che preferire i primi in ragione della sua stessa volontà di far del nuovo. Che mai nuovo sarà quello che non procura neanche l'effetto di un sassolino in uno stagno?

Tuttavia, passando ai modi e ai motivi dell'elettrizzazione insolito, la cronaca deve onestamente discriminare un episodio dall'altro. Anche a lasciare fra le utopie la pretesa dell'equità distributiva, ossia l'uso della nega-

zione categorica per altre e migliori occasioni — mancate nella stessa stagione amaramente — è chiaro che alla « Scala » tale reazione fu così sproporzionata all'oggetto da divenire spettacolo a sua volta, e vincere in comicità quel che avveniva sulla scena. Giacché per *La gita in campagna* tutto il male partì e si circoscrisse in quanto facevano e dicevano i suoi protagonisti. Com'è noto la presenza di una *topolino* sul palcoscenico in apertura di sipario bastò ad eccitare gli animi. Il gesto di togliersi una calza, e perfino un abbraccio nient'affatto perturbante furono esca alla scandalizzata indignazione, la quale così motivandosi finì ben presto per inghiottire ogni margine di buon senso critico. Un conto difatti era lamentare la debolezza del libretto di Moravia, la povertà del suo schema ridotto a una storiellina umoristica di cui non sai se ridere o appenarti, essendone del tutto scomparso lo *humus* amaro che sostanzialmente il realismo ironico del racconto originario (« Andare verso il popolo »). E un conto comportarsi come se il teatro lirico continui ad essere il sacro tempio che si consacra solo con l'insinuarvi qualcosa della vita quotidiana. E tutto questo, dimenticando affatto la musica, che a prestarle orecchio si può esser certi che le cose sarebbero andate alquanto diversamente.

Oltre ai meriti di fattura (strumentale snello e azzecatissimo, vivacità di soluzioni

ritmiche, duttilità del discorso sonoro) la partitura dell'atto unico vanta una piacevolezza come raramente accade d'incontrarne nelle opere contemporanee. E' sorvegliata nel gusto, acuta e sovente saporosa di gesti (vedi lo spirito con cui disegna movenze e carattere della contadina Leonia) e per quanto sottomessa al libretto, intesa a volgerlo a un sentire espressivo assai più semplice e cordiale. Specie all'inizio e all'epilogo, solo e proprio la musica salva il salvabile dell'amarrezza moraviana. Ma non scavando nel motteggio, bensì tentando la vena di una desolazione umile, chiusa e parca d'affanno; desolazione partecipe al destino di cose ed uomini costretti dalla guerra ad incattivirsi per sopravvivere. A farla breve, una riuscita a metà per Peragallo uomo di teatro, ma un punto a vantaggio per Peragallo compositore ed artista. (E quanto al pubblico scaligero piuttosto un autogoal).

Tale conclusione si potrebbe applicare rovesciandola al caso di *Boulevard Solitude*. Intendiamoci non a causa di particolari pregi del libretto di Grete Weil e della vicenda drammatica in genere. Ma perché, attenendoci al bilancio delle rappresentazioni romane, fu il lato spettacolo a ottenere qualche benevolenza contribuendovi le notevoli capacità di regista dello stesso Henze, e la bravura del suo scenografo Jac Ponselle. Salvo che, quando si lasci la cronaca per la critica, si vedrà che fu invece il teatro a funzionare da reagente negativo riguardo ai valori di quest'opera. E' lecito credere non del tutto cancellate nel ricordo le impressioni favorevoli già destate da *Boulevard Solitude* allorché la RAI la trasmise dalle sue stazioni nel 1953. Isolata nel rapporto parola-suono, questa Manon novecento non aveva celato il trapianto d'origini che la voleva più consanguinea della « Lulu » di Wedekind e Berg che dell'eroina immortalata dall'abate Prévoist. Anzi la derivazione berghiana agì per molto nelle suggestioni destate dall'ascolto. Isolò luoghi, sottolineò frammenti e atmosfere ricomponendoli secondo una logica che la scena doveva disperdere alla stregua di un miraggio. Solo alla rappresentazione è apparso difatti come l'espressionismo del modello precipitasse lungo la curva del surrealismo, come l'assurdo prendesse il posto della pietà umana di cui s'illuminava il mondo dell'autore di « Wozzeck » e di « Lulu », preservando di logico nell'involuzione unicamente il senso di un'esperata solitudine, ma anche questa non dichiarata e sofferta a viso aperto ma filtrata tra le maglie di

un gioco. Gioco raffinato ed espertissimo quanto squallidamente gratuito. Quella di pretendere a messaggeri d'oggi attardandosi ad elaborare stancamenti modi e atteggiamenti della condizione artistica soffocata dall'avvento di Hitler, quasi che il tempo si fosse arrestato.

L'aver taciuto fino ad ora che tanto Henze quanto Peragallo militano nelle file dodecafoniche non è stato senza ragione. Innanzitutto accennarvi in precedenza avrebbe potuto indurre il lettore a credere che in tale milizia stesse la causa principale degli infortuni dei due autori. Secondariamente perché, qualunque cosa si pensi della dodecafonia in astratto, quel dato in comune stabilisce fra i due una parentela assai più formale che sostanziale. E nel caso di Peragallo tale per giunta da incoraggiare tanto gli scettici che i credenti nel verbo alla moda. Tra i numeri positivi della *Gita in campagna* sta in effetti la conferma che il musicista romano usa la composizione seriale come una sintassi e non come una base stilistica, con tutte le possibilità già in atto di piegarla a sensi diversi e anche antichi; di trarla insomma dal suo sprezzante ermetismo per intenderla quale strumento linguistico. Ciò che Peragallo ha centrato, questa volta in pieno, nel più recente Concerto per violino e orchestra: la partitura vincitrice del concorso internazionale tenutosi a Roma nell'aprile scorso.

Gli è che quando si tratta di teatro è fondato il sospetto che lo spregiato contenuto torni ad essere il nocciolo della questione. Si tratti di un'occasione sbagliata o di una troppo rivelatrice, il fatto rappresentativo apre il suo occhio implacabile su quel *primus* della scelta creativa con una sorta d'indifferenza anche verso il famoso linguaggio e il suo conclamato prestigio estetico. Che è tutto il parlare di libretti buoni o cattivi se non prendere l'effetto per la causa? E se s'indaghi nei cosiddetti libretti fortunati quale miglior spioncino per gettar l'occhio sul mondo segreto dei musicisti che li consacrano tali?

D'altronde dopo gli incoraggiamenti venuti a un sospetto del genere da altri episodi negativi, il *Christophe Colombe* di Milhaud all'« Opera » di Roma, *Der Prozess* di von Einem al « S. Carlo » di Napoli: due delusioni di cui la critica scaricò le colpe rispettivamente sulla megalomania del testo di Claudel e sul disinvolto trattamento subito dal romanzo di Kafka, è venuto finalmente anche un episodio positivo. Quello del *Con-*

*trabasso* di Valentino Bucchi battezzato brillantemente al Maggio fiorentino. Cogliendo in un racconto breve di Cekov un soggetto da amare e da rivivere senza riserve, il giovane compositore ha potuto servirlo con siffatta argutezza e misura di fantasia da avallare in maniera convincentissima il suo credo in una nuova comunicabilità del teatro in musica.

Ma è ormai tempo di abbandonare le sale d'opera per fare almeno un accenno alla manifestazione che questa cronaca ha sfiorato a proposito del Concerto di Peragallo. Organizzato dal Centro Europeo di Cultura in collaborazione con il Congresso per la Libertà della Cultura e la Radiotelevisione italiana si tenne in Roma dal 4 al 15 aprile un convegno che riunì un'élite effettivamente internazionale di compositori, critici e interpreti. Scopo: provocare quegli incontri e quegli scambi d'impressioni e d'idee che la situazione di questo dopoguerra favorisce assai meno di quanto fece il precedente e in genere tutto il primo terzo del nostro secolo. A tal fine, oltre al convegno la manifestazione incluse un festival e, di connessione fra i due, un concorso per vari aspetti originale. A suo tempo una commissione costituita da personalità del mondo musicale invitò dodici compositori giovani o di notorietà ancora circoscritta a scrivere per l'occasione 4 concerti per violino e orchestra, 4 brevi pezzi sinfonici, 4 pezzi per voce e complesso da camera in corrispondenza alle tre categorie del concorso. Quindi la giuria — eletta tra i partecipanti alla assemblea inaugurale del convegno —, emise il suo verdetto dopo l'audizione di tutti i dodici lavori che furono eseguiti anonimi nel corso dei programmi del festival. Con un rischio per i giudicanti parallelo a quello dei giudicati. Se il premio assegnato a Peragallo incontrò generali consensi, il criterio dell'ex-aequo applicato tanto per le partiture di Wladimir Vogel e Gieselher Klebe (pezzo per orchestra) che per quelle di Lou Harrison e Jean Louis Martinet (pezzo per voce e complesso) destò non poche riserve. Ma tant'è, i concorsi sembra siano stati creati apposta per dimostrare la fallosità del giudizio umano. Mentre è già eccezionale che se non altro un premio abbia lasciato soddisfatti.

I concerti, cui collaborarono l'Accademia di S. Cecilia, l'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli e l'Accademia Filarmonica Romana, assommarono a 6 sinfonici e 8 da camera. E si fecero ovviamente la parte del leone nell'interesse dell'iniziativa toccando a

tonalità entusiastiche con il programma di chiusura costituito da musiche di Strawinsky dirette dall'autore. In essi, integrati da un unico spettacolo (quello che presentò all'«Opera» *Boulevard Solitude* e *Il sistema della dolcezza* di Vieri Tosatti), la illustrazione della nostra epoca musicale seguì una via di mezzo fra la retrospettiva e l'attualità meno nota dando una preferenza a quest'ultima così come lo voleva il proposito degli organizzatori. Attraverso al rispettabile numero di lavori della rassegna fu possibile riconoscere buona parte delle tendenze che agiscono sull'orizzonte contemporaneo. Né è da trascurare la dignità delle esecuzioni di cui il maggior onere e onore andò all'orchestra sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana nella sua formazione completa e nei suoi gruppi di strumentisti.

Quanto al convegno vero e proprio la cronaca dovrebbe divenire meno rosea. In sei riunioni altrettanti temi d'importanza scottante sul piano ideale e contingente della «Musica nel XX secolo», furono esposti dai rispettivi relatori e poi sfaccettati e contrappuntati dagli interventi di altri sei interlocutori per ogni seduta. Ma né valore dei temi né autorità degli oratori impedirono che ne uscisse convalidata l'impressione lucidamente riassunta da Wladimir Vogel. La cui severità, per venire da un compositore e non da un critico, è del tutto insospettabile. Esser cioè i musicisti «ad eccezione di pochissimi individui particolarmente dotati o educati dalla consuetudine», «cattivi oratori e diplomatici, pensatori assai spesso parziali e insufficienti, i quali coscientemente o incoscientemente respingono da sé tutto ciò che non risponde al loro temperamento, alla loro educazione e alle loro abitudini, come pure alla loro disposizione interiore». Non vi è quindi da sorprendersi se dal convegno non venne nessuna direttiva o risoluzione pratica, e neppure una eventuale linea di raccordo tra le posizioni singole salvo a considerare tale la stanchezza dell'isolamento accusata dagli artisti d'oggi a differenza del compiacimento orgoglioso che ne trassero i loro padri. D'altronde sempre Vogel ha ammesso che l'opportunità di stabilire rapporti diretti e rinnovare amicizie è il movente che spinge i più a partecipare a manifestazioni del genere. E nell'esserselo proposto come obiettivo sta appunto l'intelligenza dell'iniziativa alla cui riuscita contribuì anche la benevolenza di un aprile romano scrupolosamente fedele alla sua fama turistica.

EMILIA ZANETTI

## IL CINEMA

Sulla recente riesumazione di *Luci della città*, riproposto nei cinema di tutta Italia, si è fatto un gran parlare e molto si è scritto in questi mesi. Discorsi e articoli, tutti improntati a un entusiasmo senza riserve, concludevano, per lo più, riaccostando all'ultimissimo romantico Chaplin questo vecchio lavoro, romantico anch'esso, e forse fin troppo. Ma non risulta che comunemente si sia messo l'accento su quel che fu la gran novità del film ai tempi del suo lancio, una novità quasi polemica. Si era ai primi anni del sonoro, quando per ogni gran nome del muto si poneva l'interrogativo: saprà o non saprà recitare? Chaplin, grande e compito attore, non recitò; al suo film, pur cantato e parlato, non donò la sua voce, egli vi rimase l'eroe del muto, e parve, come si diceva, una schifiltosa protesta, mentre non era, forse, che un nostalgico addio di grande mimo al mondo del gesto e dell'espressione silenziosa.

In seguito, l'interrogativo che era sembrato così perentorio, fu superato dal doppiaggio, acquisizione che oggi nessuno si sognerebbe di discutere. Con esso il cinema, arte composita, diventava più composita ancora e si aggiudicava una importante vittoria commerciale, al pari di un qualunque prodotto refrigerato in scatola. Qualche scontento e difficoltoso continuò a mugginare: oggi i cafoncelli e cafoncelle in appetito di gloria possono dormire tranquilli, negli studi c'è chi provvede a dotarli dei migliori requisiti vocali ed espressivi per bocca d'altri: cosa ancor sopportabile agli sparuti residui scontenti, appetto alla ormai ovvia manipolazione che un film americano o inglese deve subire per essere goduto sugli schermi di tutto il mondo.

Fra i quali sparuti scontenti ci siamo trovati a un tratto — e non ce lo aspettavamo — quando c'è capitato, giorni sono, di sedere in un cinema della provincia spagnola dove si proiettava un vecchio film di lingua anglosassone, voltato, com'è naturale, nella lingua di Cervantes.

Ebbene, quel che avremmo accettato pacificamente sui nostri schermi ci è sembrato assurdo anzi grottesco fuori di casa e in una nazione di costume e di accento fortemente latini come è la Spagna. Ragio-

navamo di non averne il diritto, noi avvezzi a seguire senza scosse le battute dei gangsters e delle gold-diggers più referenziati di Hollywood; battute in cui le nostre quadrate sillabe, ma soprattutto lo spirito della nostra lingua vengono ingegnosamente amputati, distorti, spinti a martellate nel buello del luogo comune a nutrire di adulterate salsicce mentali e morali le nostre docilissime platee. Non serviva; una volta avviati sulla strada di certi avvertimenti e riflessioni non è facile fermarsi e rimettersi nelle mani della provvidenza; e neppure serviva riconoscere che, di tanto in tanto, qualche felice neologismo è pur venuto ad arricchire, non foss'altro per una stagione, il vocabolario dei nostri ragazzi. Ma per un allegro « picchiatello » di buona memoria, ai tempi del più scintillante Capra, quante sciatte, quanti travestimenti senza scrupoli, quante improntitudini e addirittura tradimenti dei patti con cui da noi è concesso vivere e resistere all'usura dei giorni e delle cose. In ultimo veniva fatto di pensare, non senza malinconica meraviglia, che più della guerra e della presenza in carne e ossa di un esercito straniero, ha influito sul nostro costume e la nostra conversazione spicciola il paradigma fluido ma costante del film americano, da decenni ammannito con doppiaggio abilissimo sui nostri schermi.

E perché di riflessioni così fuor di tempo e infruttuose bisogna giustificarsi, siamo in obbligo di spiegare che ne fu causa un innocuo film di parecchi anni fa, intitolato *Geneveva*. Geneveva era, nella commediola, un'automobiletta antidiluviana che, con altre egualmente venerande, disputava non so che buffa gara Londra-Brighton e viceversa, tutte però guidate da moderni giovinotti alquanto stravaganti e un po' fanatici, provvisti di ragazze « in gamba » e — si capisce — educati a Eton e a Oxford. Le vicende spassose di questa corsa, gli incidenti, le rivalità dei due protagonisti erano quanto di più inglese si possa immaginare e parevano tratti da un inedito del benemerito e innocuo Woodehouse. Ma quel che sulla pagina è mera divagazione, nell'oggettività del film parlato da voci spagnole, con locuzioni spagnole e solo superficialmente applicabili al ritmo del dialogo londinese, diventava, almeno per le nostre

orecchie, qualcosa di simile a un sopruso. Ascoltate in un italiano forse altrettanto inadempiente, quelle battute ci sarebbero sembrate universali; in spagnolo ci disturbavano all'eccesso: e « mujercita », « comadróna », « querido amigo », ci suonavano comici, indecorosi. Ammettiamolo: il viaggiatore è, in un certo senso, più esigente e geloso del color locale che non l'indigeno; lo sforzo, la passione di penetrare il segreto carattere del paese che visita lo rendono impaziente di quel che minaccia di offuscarlo. Ci guardavamo intorno. Il pubblico non differiva molto da quello di una nostra città di provincia. Pubblico borghese, dalle abitudini e dai gusti europei, che senza dubbio registrava la vicenda ed il

discorso come fatti acquisiti da tempo, appena tinti di un leggero, scontato esotismo. Come da noi, i giovani probabilmente affrettavano di trattare, almeno in pubblico, le loro ragazze, come quei protagonisti oxfordiani, come gli americani di mille altri films; assimilando e mettendo in circolazione le ingegnose equivalenze verbali dei loro doppiatori. Che male c'era?

La scintilla di verità che ci era sembrato di ravvisare nel nostro fastidio, baluginava, ormai incerta. E tuttavia la nostra impressione seguitava ad opprimerci, quasi avessimo scoperto un atto di forza, un trucco. Non avevamo mai capito così bene il senso della parola « propaganda ».

ANNA BANTI

## L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

Superata, con l'accorgimento di una scherzosa citazione, la non lieve mole delle richieste che avrebbero meritato (le richieste, non i gentili interpellanti) una risposta non del tutto confortante, dedicherò la mia rassegna a qualche notizia di collegamento, vorrei dire, fra le delusioni e le fondate speranze.

La prima interessa il dottor A. F. di Frasinone, il quale possiede le *Trasformazioni* di Ovidio nella traduzione del Dolce, e nell'edizione di Domenico Farri, apparsa a Venezia nel 1570.

La traduzione o, meglio, forse, la parafrasi del Dolce, letterariamente è sempre stata poco apprezzata e le critiche più aspre non sono mancate fin dal suo primo apparire.

Il Dolce, poi, le aveva anche provocate col suo caratterino un po' presuntuoso e sarebbe proprio il caso di dire di lui che chi semina vento raccoglie tempesta. Egli, infatti, aveva cominciato con lo stuzzicare il Ruscelli, colpevole soltanto di aver criticato, dandogli ottimi consigli, le sue *Osservazioni sulla lingua volgare*, apparse nel 1550.

Più tardi, dopo la concessione del privilegio per la traduzione di Ovidio, venuto a conoscenza che altri si era accinto alla stessa fatica, il Dolce, indispettito, ne annunciava la pubblicazione nella prefazione

dell'Ariosto giolitino del 1551, vantandolo di tal « qualità, che ad alcuni pedanti e simie si leveranno le occasioni, se haveranno giudizio, di affaticarsi in perder carte »; evidente attacco all'Anguillara, cui l'attributo di scimmia poteva ben attagliarsi e come plagiatore, secondo il Dolce, e come gobbo e sparuto nella persona.

Fatto sta che, quando la traduzione apparve per la prima volta presso il Giolito, nel 1553, la delusione, nel mondo dei letterati, fu totale e il Ruscelli sfogò la vecchia ruggine nel terzo, e più degli altri esteso e violento, discorso contro il Dolce.

In esso le *Trasformazioni*, con diligenza alimentata dall'acredine, vengono ridotte ad un imperdonabile ammasso di errori.

Malgrado questo furono ristampate altre cinque volte dal Giolito, fino al 1561, e ancora, scaduto il privilegio, dal Sansovino, nel 1568, e quindi dal Farri.

L'opera non ha grande interesse e l'edizione si salva soltanto per le illustrazioni, le quali, senza essere dei capolavori, toccano la sensibilità di qualche collezionista. Ma non s'illuda, dottore: una sensibilità che non supera le pochissime migliaia di lire.

Veniamo ora al signor A. P. di Pineto (almeno così mi sembra di leggere dal timbro postale), il quale ha trovato, fra altri

libri, un Plauto stampato ad Amsterdam da Luigi Elzevir nel 1652, per un buon quarto rosicchiato da topi, e vuol conoscerne il valore.

Se permette, gentile lettore, questa volta incomincio dai topi. Queste care bestiole « meritano un posto d'onore fra i nemici dei libri », afferma il Fumagalli, il quale non ha negato loro un altro posto d'onore, nel suo *Dizionario Bibliografico*, in una voce speciale, nella quale elenca i mezzi per stirparli, con evidente intonazione pessimistica sui risultati.

Quando le capitasse, quindi, di possedere altri libri, si raccomandandi piuttosto al Venerabile Frate Martino Porres dell'Ordine dei Predicatori, beatificato nel 1827, perché, fra l'altro, aveva il singolare dono — leggo in una incisione settecentesca sotto il suo ritratto — « di comandare agli Animali, massime a i topi, i quali anche in oggi non danneggiano le case de' suoi Divoti, che con venerazione si tengano la di lui immagine con recitare tre Pater, Ave e Gloria ogni giorno, detto perciò volgarmente il Santo contro i sorci ».

Per questa volta, però, non si rammarichi, egregio signore, di non averlo invocato; col suo Plauto ha perso ben poco, anche se è veramente l'edizione elzeviriana.

Dico questo perché ve ne sono due tipi e io non so a quale il suo appartenga: uno, quello certamente dovuto a Luigi Elzevir, si riconosce dalla presenza di un particolare fregio detto *Delta*, che manca nell'altro, sulla cui attribuzione ai torchi elzeviriani il Willems, il maggior specialista in materia, ha sollevato molti dubbi. Ma lui stesso conclude: sono entrambi mediocri e il loro valore non dovrebbe essere superiore a quello degli altri classici latini in piccolo formato; il quale valore era già scarso ai suoi tempi, quand'era ancora vivo un certo interesse per le stampe elzeviriane, ed è scaduto completamente ai nostri giorni.

Così, fra tarli e topi, mi sono rosicchiato gran parte dello spazio concessomi e conviene ch'io passi a concludere con più liete cose.

Passerò, precisamente, alla richiesta del signor T. S. di Asolo, il quale mi trascrive un frontespizio ch'io ben conosco e davanti al quale ho sempre provato un certa emozione: *De Humani Corporis Fabrica* di Andrea Vesalio, è uno dei più belli, dei più



stimati e ricercati libri di medicina, dal quale trae origine, si può dire, l'anatomia moderna.

Quella che lei possiede, stampata a Basilea nel 1543, è l'edizione originale.

Andrea Vesalio, nato a Bruxelles nel 1514, discendeva da una famiglia, oriunda di Wessel, da cui prese il nome, nella quale l'esercizio della medicina era quasi ereditario: speciale il padre, medico il nonno Everardo, che commentò i libri di Razi e gli aforismi di Ippocrate; il bisavolo Giovanni, medico di Maria di Borgogna e professore all'Università di Lovanio; medico anche il trisavolo Pietro, che pubblicò commenti sopra Avicenna... e chi avesse voglia di risalire nell'albero genealogico, chissà quanti ne troverebbe.

Ma noi ritorneremo al nostro Andrea per incontrarlo giovanissimo ed esaltato da atavico trasporto per la medicina, alla scuola di Gonthier d'Andernach.

Prima a Parigi, poi a Lovanio, viveva intere giornate fra il cimitero dell'Innocenti e la collina di Montfaucon, inseguendo i cadaveri dei giustiziati per contenderli, come scrisse un biografo, agli avvoltoi e comporre gli scheletri scarnificati.

Nel 1540 era giunto in Italia preceduto da tale fama, da essere disputato dalle Università di Pavia, di Bologna e di Pisa, dove insegnò, successivamente, fino al 1544,

quando fu chiamato alla corte di Carlo V.

Invidiato e odiato, visse in mezzo a continue insidie, finché un giorno gli si imputò di aver sezionato il cadavere di un gentiluomo, il cui cuore, sotto i colpi del bisturi, ancora palpitava.

Condannato a morte dall'Inquisizione, per intercessione di Filippo II, ai servigi del quale era passato, ebbe commutata la pena in un pellegrinaggio in Terra Santa e, al ritorno, gettato dalla tempesta sulle coste dell'isola di Zante, vi morì il 15 ottobre del 1564.

Mi scusi, egregio signore, se, nell'entusiasmo, mi sono allontanato dal libro per raccontare la vita piuttosto avventurosa del suo autore; ma mi metto subito in carreggiata per riconfermarle l'alto pregio della edizione, non soltanto per il valore storico-scientifico, ma anche per quello artistico.

Infatti il superbo frontespizio, il ritratto, le belle tavole furono persino attribuite al Tiziano e, scartata questa ipotesi da taluni, se ne ritiene autore Giovanni da Carcar, allievo del Tiziano stesso.

I prezzi sul mercato antiquario sono sempre molto soggettivi e ispirati e influenzati da diversi elementi. Ho scorso, però, i miei appunti ed ho trovato che, prima della guerra, venti venticinque anni fa, vi furono oscillazioni fra le 1000 e le 3600 lire. Ora penso che possa essere valutato fra le 200 e le 300 mila. Lei si accerti, comunque e prima di tutto, della completezza del libro.

Questo scarnificatore d'un Vesalio ha spoliato fino all'osso tutto lo spazio disponibile e bisogna che gli altri richiedenti attendano con pazienza il prossimo numero.

MARINO PARENTI

## NOTIZIE DELLA RADIO E DELLA TELEVISIONE

La più importante manifestazione radiofonica del terzo trimestre di quest'anno è la Stagione Lirica: l'attività della Radio in questo campo si intensifica proprio quando viene sospesa o rallentata quella dei teatri lirici. Cosicché, mentre le trasmissioni liriche invernali fanno perno principalmente sulle esecuzioni registrate o riprese direttamente dai massimi teatri italiani, quelle estive e autunnali sono quasi tutte prodotte appositamente per la radio, e molte di esse date alla presenza del pubblico nei grandi e bene attrezzati auditori di Roma e di Milano.

Il cartellone comprende ben 65 opere (31 delle quali di nuovo allestimento) che saranno distribuite nei tre programmi in modo che gli abbonati potranno ascoltarne, secondo il consueto schema, tre alla settimana: la domenica sul Terzo Programma, il mercoledì sul Nazionale e il sabato sul Secondo. La Stagione, aperta il 30 giugno col *Don Carlo* di Verdi, offre all'attenzione degli appassionati un vasto panorama del melodramma, nel quale spiccano alcuni cicli di sommo interesse storico ed artistico. Notiamo anzitutto quello monteverdiano, curato da Gian Francesco Malipiero, che comprende

*l'Orfeo, l'Incoronazione di Poppea* e il *Ritorno di Ulisse*; un gruppo di opere buffe della scuola napoletana del Settecento, formato da *L'uccellatrice* di Jommelli, *Varrone e Perrica* di Scarlatti, *Chi dell'altrui si veste* e *L'italiana in Londra* di Cimarosa, *Il Maestro di musica* di Pergolesi, e *La locandiera* di Auletta. Queste opere, tutte di nuovo allestimento, saranno integrate dalle riprese di *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi, *La Clementina* di Boccherini e *Il maestro di cappella* di Cimarosa, così da comporre un quadro quanto mai interessante e raro nel suo insieme di una delle pagine più vive e belle della nostra storia musicale. Ma il Settecento è rappresentato anche con l'opera seria, ed ecco *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa e *Il flauto magico* di Mozart. Il corpo principale del cartellone è fornito naturalmente dall'operistica dell'Ottocento e dalle sue derivazioni veristiche, con opere di Rossini, Donizetti, Verdi, Weber, Wagner, Bizet, Offenbach, Giordano, Puccini, Mascagni, Wolf. Con la trasmissione in una nuova edizione della *Loreley* verrà celebrato il primo centenario della nascita di Catalani, mentre Zandonai sarà ricordato con la ri-

presa dell'ultima sua opera postuma e incompiuta, *Il bacio*. Da notare in modo particolare l'accostamento di tre opere romantiche russe: *La dama di picche* di Ciaikovsky, *La vita per lo zar* di Glinka e *Ivan il terribile* di Rimsky Korsakoff. Infine, le opere moderne, che rappresentano le varie tendenze e le maggiori personalità musicali del nostro tempo, dal *Pelléas et Mélisande* di Debussy, all'*Haensel e Gretel* di Humperdinck, un ciclo di opere di Strawinsky, la *Fedra* di Pizzetti, il *Wozzeck* di Berg, e opere ancora di Hindemith, Dallapiccola, Malipiero, Von Einem, Constant, Bizzelli, Carabella, Lualdi, Menotti, Porrino, Respighi, Scuderi.

Questo programma così vasto non impedirà alla Radio di offrire ai suoi ascoltatori anche alcune delle principali manifestazioni del Festival di Venezia e di quello di Salisburgo: il Terzo Programma, poi, si è riservata la trasmissione di tre opere wagneriane dal teatro di Bayreuth: il *Tannhäuser*, il *Lohengrin* e il *Parsifal*.

I programmi d'opera sono dunque la più grossa impresa radiofonica di questo trimestre e la necessità di annunciarli sia pure in breve ci ha tolto lo spazio per parlare delle altre trasmissioni. Ci limiteremo dunque a segnalare, nel campo del teatro drammatico, la preparazione di una novità di De Stefani, *Notti bianche*, che verrà data dal Programma Nazionale, e un'iniziativa del Terzo Programma, il quale dedicherà una serie di trasmissioni al teatro comico popolare. Saranno in tutto sei sintesi radiofoniche che presenteranno, con intenzioni esemplificative, alcune tra le opere più vive del teatro farsesco, a partire da Aristofane fino agli ultimi « vaudeville ». Una novità interessante sarà data ancora dal Terzo Programma, che si propone di presentare un'opera di An Sky, il *Dibbuk*, considerata testo fondamentale, per il teatro, della ricca letteratura Yddish.

Ed ora un'occhiata ai programmi della Televisione. Questa forma di spettacolo, meno autonomo di quello radiofonico, è obbligata a rallentare un po' la produzione durante una parte del periodo estivo, sia

perché è tempo di vacanza per i complessi artistici, sia perché si diradano le manifestazioni e gli avvenimenti che formano oggetto delle trasmissioni informative. Quindi nel mese di agosto saranno sospese le trasmissioni pomeridiane, le edizioni del Telegiornale saranno ridotte a tre alla settimana, e qualche produzione dal vivo sarà sostituita con programmi filmati. Il « transcriber », l'ultima invenzione della tecnica televisiva, che consente la registrazione in pellicola, aiuterà a trascorrere il breve periodo di magra riproponendo la visione delle migliori trasmissioni drammatiche. La funzione di questo ritrovato non è però soltanto di emergenza: essa permetterà la costituzione di un vero e proprio repertorio e impegnerà gli uomini della Televisione a un più pensoso lavoro e a uno studio più attento di tutte le fasi di lavorazione.

L'elenco delle opere drammatiche di nuova produzione comprende tuttavia numerosi titoli, che vanno da *Gli innamorati* di Goldoni alla *Figlia di Jorio* di D'Annunzio, da *La donna del mare* di Ibsen alla *Signora dalle camelie* di Dumas e ai lavori di numerosi altri autori di teatro italiani, come Lopez, Zorzi, Gherardi, Giannini, Cenzato ecc. *Il Dottor Antonio* di Ruffini costituirà poi il primo esempio di romanzo sceneggiato per la televisione. Altro progresso importante sarà compiuto nei prossimi mesi con la trasmissione televisiva di altre opere liriche, dopo gli eccellenti risultati ottenuti nel primo esperimento col *Barbiere di Siviglia*: e perciò sono in programma *L'elisir d'amore*, *La bohème*, *I pagliacci* e *La traviata*.

Non cercheremo nemmeno di entrare nel folto di tutte le rubriche varie e speciali che formano il tessuto connettivo dei programmi televisivi: ci accontenteremo di dire, per questa volta, che la materia è sempre più ricca e in continuo movimento, e che accanto allo spuntare di nuove formule e di nuove invenzioni, si vanno sempre meglio precisando nell'esperienza i canoni di questo spettacolo neonato e si vanno scoprendo i piccoli segreti che concorrono alla sua buona riuscita.

G. B. BERNARDI

---

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 726 del Tribunale di Torino in data 21-4-1945

## AMOR DI LIBRO

PICCOLE MONOGRAFIE BIBLIOGRAFICHE RACCOLTE A CURA DI  
MARINO PARENTI

edizione di 333 esemplari numerati

MARINO PARENTI	<i>Il Cantore della Conchiglia</i> (Giacomo Zanella), pp. 20, 6 inc.	L. 300
	<i>Un romanzo italiano del Settecento</i> (Z. Seriman), pp. 28, 7 incisioni	» 300
	<i>Indice della bibliografia delle edizioni a stampa delle lettere di Alessandro Manzoni</i> , pp. 48, 1 ritratto	» 300
	<i>Seconda giunta al «Lexicon Typographicum Italiae»</i> , pp. 40, 3 inc.	» 350
	<i>Bibliografia del Medico-Poeta</i> (Giovanni Rajberti), pp. 23, 3 facsimili	» 300
	<i>Intorno alle prime edizioni delle «Poesie» del Tommaseo</i> , pp. 28, 4 incisioni	» 350
	<i>Gli «Amici pedanti» visti da un bibliofilo</i> , pp. 80, 2 ritratti, 13 facsimili	» 750
	<i>Bibliografia delle Opere di Giuseppe Giusti. Parte I: (1834-1950)</i> , pp. 88, 11 incisioni	» 1.000
	— Parte II: (1850-1950), pp. 96	» 1.000
	<i>Libri e autografi</i> , pp. 64, 4 inc.	» 800
ENRICO COTURRI	<i>Una rarissima edizione lucchese del Busdraghi</i> , pp. 20, 1 facsimile	» 300
GIUSEPPE SERGIO MARTINI	<i>Italia bibliographica 1952</i> , pp. 128	» 1.000
LIVIO JANNATTONI	<i>Elizabeth Barrett Browning</i> , pp. 54, con 5 incisioni	» 900
FABIA BORRONI	<i>Giovanni Fontani e Gio. Battista Boschetto</i> , pp. 20, con 1 facsimile	» 400
GIUSEPPE SERGIO MARTINI	<i>Italia bibliographica 1953</i> , pp. 96	» 1.000

**NOVITÀ**

# I CLASSICI ITALIANI NELLA STORIA DELLA CRITICA

OPERA IN DUE VOLUMI

DIRETTA DA

WALTER BINNI

DELL'UNIVERSITÀ DI GENOVA

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

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

---

*Sommario e collaboratori del primo volume*

DANTE (D. Mattalia); PETRARCA (E. Bonora); BOCCACCIO (G. Petro-  
nio); POLIZIANO E LORENZO (B. Maier); ARIOSTO (R. Ramat); MA-  
CHIAVELLI (C. F. Goffis); GUICCIARDINI (S. Rotta); TASSO (C. Varese).

Brossura **L. 3000**

Pagg. XII-544

Rilegato **L. 4000**

IL SECONDO VOLUME È IN CORSO DI STAMPA

---

**LA NUOVA ITALIA EDITRICE**

**FIRENZE · PIAZZA INDIPENDENZA, 20**

**NOVITA**

## **STORIA DELLA CRITICA VERGHIANA**

DI

**GIORGIO SANTANGELO**

Questo studio mira a delineare i momenti principali della storia della critica intorno all'opera del Verga, dai giudizi romantico-positivisti dei contemporanei ai saggi del Capuana, rappresentante del periodo « desanctisiano », fino alle interpretazioni della corrente idealistica e postidealistica e alle più recenti istanze della critica letteraria. Dal vario avvicinarsi dei consensi e dissensi del pensiero critico vengono efficacemente enucleati e illuminati gli essenziali problemi dell'opera verghiana, i valori poetici e la sua posizione storica rispetto al verismo e alle correnti della narrativa contemporanea. Fondamentali fra tutti il problema dei rapporti fra etica e poesia, e quello del linguaggio, il cui costante approfondimento nella direzione della sua solitaria potenza lirica, ha disancorato i capolavori dello scrittore siciliano dalla incomprendione e indifferenza, inserendoli nella vasta prospettiva della letteratura europea.

COLLANA CRITICA n. 61

Pagg. VIII-132 - L. 500

---

## **INTRODUZIONE A MORAVIA**

DI

**EURIALO DE MICHELIS**

Meno e più che il ragionato giudizio di tutti i racconti e romanzi che il Moravia ha pubblicato fin qui, questo libro offre, sulla testimonianza delle opere più rivelatrici, la « introduzione a Moravia » che il titolo annunzia.

Dagli *Indifferenti* al *Conformista*, molto infatti ha egli lavorato; ma i termini fra cui si muove, la sovrabbondanza degli umori, l'amarezza che è il colore della sua fantasia per quanto si sforzi di decantarla in fantasia « pura », tutto ciò è rimasto eguale, fino al punto che poté parere di uno, « privo di storia »: e il nodo di tutto ciò importa chiarire, per impostarne una lettura criticamente orientata.

COLLANA CRITICA n. 62

Pagg. VIII-112 - L. 450

---

**LA NUOVA ITALIA EDITRICE**

**FIRENZE · PIAZZA INDIPENDENZA, 29**

# CASA EDITRICE G. D'ANNA

*Messina - Firenze*

Due nuovi volumi della

## BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

XLVI

STEFANO BOTTARI

### LA CULTURA FIGURATIVA IN SICILIA

volume di 226 pagine con 99 tavole fuori testo - L. 2.600

In questo libro si pongono le opere d'arte esistenti in Sicilia nel giro della cultura che le contiene e le caratterizza, rimuovendo il loro curioso isolamento storico. L'accento quindi batte — come sottolinea il titolo — sulle vicende della cultura figurativa in Sicilia. Di essa, nella prima parte, è dato uno svolgimento storico, mentre nella seconda sono studiati, in maniera più ampia e compiuta, i momenti più importanti.

XLVII

LADISLAO MITTNER

### AMBIVALENZE ROMANTICHE

STUDI SUL ROMANTICISMO TEDESCO

volume di 368 pagine - L. 2.200

LA LIRICA DI HÖLDERLING: I. - Il cantore dell'etere. — II. - Grecia e Germania. — III. - Ispirazione e misura. — IV. - Gli inni ai fiumi della patria. — V. - *Patmos*. — VI. - *Mnemosyne*.

TRIONFI RINASCIMENTALI E MISTERI ROMANTICI: I. - Come la Galatea fu trasformata in Madonna. — II. - La romantizzazione dei « trionfi » della pittura italiana del Rinascimento. — III. - La romantizzazione dell'ottava italiana. — IV. - Il « Trionfo della Romanza ».

LETTURA DI NOVALIS.

IL GRUPPO DELL'ATHENAEUM: I. - La teoria di Federico Schlegel: 1. *Il progressivo, l'interessante, il caratteristico*; 2. *Il paradosso ed il romanzo*; 3. *La Lettera sul romanzo e la Lucinde*; 4. *La polemica sulle « età auree »*. — II. - La tecnica romantica di Lodovico Tieck: 1. *Féerie e romanzo d'orrori*; 2. *Il circolo vizioso dell'arte-vita e la sua ironizzazione metafisica*; 3. *Il lirismo della dispersione*. — III. - Cronistoria della « sincretica » dell'*Athenäum*: 1. *Dalla poesia universale alla poesia dell'universo*; 2. *Dal romanticismo tedesco al romanticismo europeo*; 3. *Dal concetto della poesia romantica al concetto romantico della poesia*.

ROMANTICISMO E GERMANESIMO: I. - Il romanticismo è vagheggiamento di ambivalenze sentimentali. — II. - Il Tedesco è veramente romantico? è ancora romantico? — III. - Il romanticismo tedesco nel quadro del romanticismo europeo. — IV. - Cosmopolitismo e nazionalismo nel romanticismo tedesco. — V. - Plasmabilità ed impermeabilità. — VI. - Incontri e scontri romantici del Nord e del Sud nella storia culturale e politica. — VII. - Il centro e la circonferenza: particolarismo ed egemonia. — VIII. - Il « doppio volto » della Germania. — IX. - Il dissidio fra la cultura agraria e la cultura guerresca nella preistoria del germanesimo. — X. - Il complesso romantico del *ragnarök*. — XI. - Conclusioni?

DOMENICO FOTI

### A S C E S A

POESIE

volume di pagine 92 - L. 400

Inviare richieste alla Casa Editrice G. D'Anna - Sede di Firenze  
Via I. Nardi, 6 - Telef. 53.707 - Conto corrente postale 5/1426

Nelle collane «saggi» e «quaderni» la EDIZIONI  
RADIO ITALIANA ha pubblicato:

Saggio n. 11

## I PATRIARCHI DELLA BIBBIA

di Salvatore Garofalo (prefazione di Antonio Baldini)

L. 750

Dotta interpretazione dei capitoli 12-50 della *Genesi* e suggestiva rievocazione di antichissime, affascinanti civiltà. Volume di 226 pagine con VI tavole fuori testo



Saggio n. 12

## COLLOQUI DELLA SERA (A TEMPO PERSO)

di Francesco Carnelutti

L. 300

«Preghiera e poesia» potrebbe definirsi l'essenza di questo libro, nel quale l'autore aiuta a stare con noi stessi per ritrovare il giusto rapporto con la natura e con il Creatore.



Quaderno 35

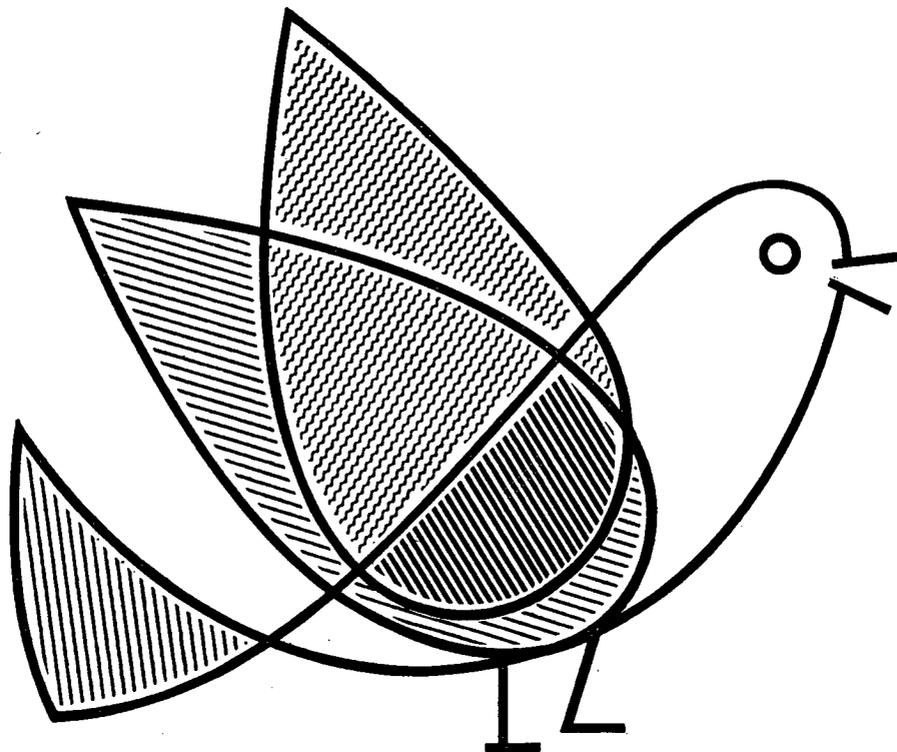
## GRANDI SCOPERTE ARCHEOLOGICHE

L. 500

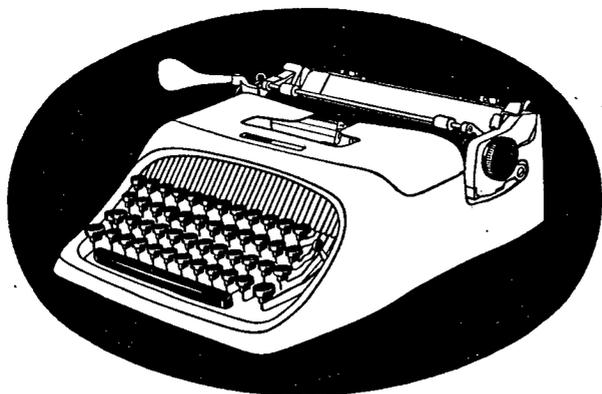
Rassegna di fondamentali momenti nelle romanzesche vicende dell'archeologia: dalla scoperta di Pompei agli scavi dello Schliemann a Troia, dalla stele di Rosetta alle tombe di Tarquinia e alle grotte di Altamira

---

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



## **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