

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 primariamente « 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 sorgevano 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 calcolato 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 sciatteria di stile. Furono così