

L' APPRODO LETTERARIO

1

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 1 Anno IV , Gennaio - Marzo 1958***

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

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

DIRETTORE

G. B. ANGIOLETTI



DIREZ.: ROMA Via del Babuino 9 - Telef. 664 - AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 21 - Telef. 57-57
UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia L. 2500 - Estero: L. 4000

EDIZIONI RADIO ITALIANA

SOMMARIO

N. 1 (nuova serie) - Anno IV - Gennaio-Marzo 1958

JEAN RACINE	Il terzo atto dell' <i>Andromaca</i> tradotto da Giuseppe Ungaretti	pag. 3
ENRICO PEA	<i>Il profumo</i> (racconto)	» 15
GIANFRANCO CONTINI	<i>Dante come personaggio-poeta della "Commedia"</i>	» 19
VITTORIO SERENI	<i>Poesie</i>	» 47
GINO DORIA	<i>Il cinquantenario di un libro - Le "Poesie" di Salvatore Di Giacomo</i>	» 54
ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Rievocazione di Rosai</i> (con illustrazioni inedite a colori ed in bianco e nero)	» 60
NATALINO SAPEGNO	<i>Prospettive della storiografia letteraria</i>	» 71

LE IDEE CONTEMPORANEE

G. B. ANGIOLETTI	<i>Il dramma della cultura</i>	» 86
MARIO LUZI	<i>Dove va la poesia?</i>	» 88
GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Vecchie carte</i>	» 91

RASSEGNE

CESARE GARBOLI	<i>Letteratura italiana - Poesia</i>	» 95
PIETRO CITATI	» » - <i>Narrativa</i>	» 98
LANFRANCO CARETTI	» » - <i>Critica e Filologia</i>	» 102
EMILIO CECCHI	<i>Letteratura inglese</i>	» 104
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 107
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 109
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 114
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 117
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 120
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 122

Illustrazioni di Ottone Rosai

ANDROMACA

di

Jean Racine

Traduzione di GIUSEPPE UNGARETTI

ATTO TERZO

Scena I

ORESTE, PILADE

Pilade

*La vostra furia, Signore, si moderi.
Non vi conosco più:
Voi non siete più voi.
Lasciate che...*

Oreste

*No, non
Sono più di stagione i tuoi consigli,
Pilade, sono stanco
D'essere ragionevole.
Sarebbe trascinare in lungo troppo
La mia presente vita e il mio supplizio:
Devo rapirla, oppure ch'io perisca.
Il mio proponimento, l'attuerò.
È il mio volere, devo.*

Pilade

Acconsento:

*Rapitela. Però, a dove siete,
Riflettete. Nium atto vostro allarmi.
Dissimulate: a questo vostro slancio
Inquieto date calma, agli occhi vostri
Ingiungete di serbare il segreto.
Queste guardie, la corte,
L'aria che vi circonda,
Ermione, tutto dipende da Pirro.
Soprattutto si celi
Agli sguardi di lei,
Il vostro disappunto.
O Dei, perchè la cercavate voi
Ridotto in quello stato?*

Oreste

*Che ne so? Di me ero allora padrone?
Accorrevo, travolto dal furore,*

*A minacciare insieme
Un'ingrata e il suo amante.*

Pilade

E il frutto di quell'impeto?

Oreste

*E un animo potrebbe non sentirsi,
Dimmi, smarrito al colpo che confuso
Mi ha la ragione? Dice che domani
Egli sposo sarà d' Ermione, vuole,
Per farle onore, averla
Da questa mano mia.
Ah! questa mano nel sangue del barbaro...*

Pilade

*Voi, di questo destino
Bizzarro, l'accusate.
Eppure, tormentato
Dalle sue stesse mire,
È forse da compiangersi
Quanto compiangio voi.*

Oreste

*No, lo conosco, stimolo
Trae dal mio disperarmi;
Se non l'amassi, la disdegnerebbe;
Le sue attrattive prima non sapevano
Il modo d'incantarlo:
Il crudele la prende per strapparmela.
Ah Dei! tutto era stato disposto:*

*Arresa Ermione, dalla vista sua
Stava per allontanarsi per sempre:
Tra il dispetto e l'amore, incerto il cuore,
Per concedersi a me
Era solo in attesa d'un rifiuto;
Le si aprivano gli occhi,
Pilade; ella ascoltava
Oreste, gli parlava,
Ne aveva compassione.
Una parola avrebbe fatto il resto.*

Pilade

Lo credete voi.

Oreste

*Come? L'ira sua
Tutta fiamme contro un ingrato...*

Pilade

*Mai non l'amò di più.
Quando anche egli ve l'avesse accordata,
Non si sarebbe lei attardata qui
Con un pronto pretesto?
Volete darmi retta?
Stanco delle ingannevoli
Sue attrattive, voi, invece di rapirla,
Ormai fuggitela. Come? l'amore
Vostro prendersi a carico una furia
Vuole, che solo vi detesterà,
Che, lungo l'intera vostra vita,
Un imene vicino a celebrarsi
Rimpiangendo, vorrà...*

Oreste

*Perciò voglio rapirla.
Tutto le arriderebbe;
E non mi rimarrebbe da spartire
E da portarmi via
Che un'inutile rabbia?
Lungi da lei dovrei
Anche cercare di dimenticarla?
No, no, voglio associarla ai miei tormenti.
Da troppo tempo sono solo a gemere.
Sono stanco di muovere a pietà:
A mia volta pretendo che mi tema,
La disumana, e che quegli occhi suoi
Crudeli, a piangere dannati, tutti
I nomi che ad essi ho dati, mi rendano.*

Pilade

*Ecco dunque il successo
Della vostra ambasciata:
Oreste rapitore!*

Oreste

*Che importa? Se, vendicati, godessero
Di tutte le mie cure, i nostri Stati,
Godrebbe forse meno,
L'ingrata, dei miei pianti?
A che potrà servirmi
Che la Grecia m'ammiri,
Se la favola fossi dell'Epiro?
Che vuoi? Ma, per non mascherarti nulla,
L'innocenza alla fine
Incomincia a pesarmi.*

*Non so quale potenza
Ingiusta, da ogni tempo
Lascia il crimine in pace
E s'accanisce contro l'innocenza.
Qualunque sia la parte dalla quale
Giri su me lo sguardo,
Non vedo che sventure
Che agli Dei danno torto.
Meritiamone una volta la collera,
L'odio giustifichiamone,
E che il frutto del crimine, una volta
Il castigo preceda.
Ma tu, per quale errore vuoi tu sempre
Su di te sviare un'ira
Che me soltanto cerca?
Ormai troppo e da troppo lungo tempo
T'opprime l'amicizia.
Evita un infelice,
Abbandona un colpevole.
Caro Pilade, credimi,
La pietà ti seduce.
Lascia a me quei pericoli
Dai quali aspetto il frutto.
Reca ai Greci il fanciullo
Che Pirro mi abbandona.
Vattene.*

Pilade

*Si rapisca dunque Ermione.
Un magnanimo cuore
Si svela tra i pericoli.
Che non può l'amicizia se l'amore
La conduce? Lo zelo a incoraggiare*

*Di tutti i Greci, andiamo.
Le navi sono pronte, sta chiamandoci
Il vento. Tutti i meandri oscuri so
Di quel palazzo: il mare,
Guardatelo, giunge a batterne i muri:
E stanotte, senza difficoltà,
Una segreta via, sino sul vostro
Vascello condurrà la vostra preda.*

Oreste

*Abuso, caro amico, dell'eccesso
Dell'amicizia tua. Ma perdona
A mali di cui tu solo hai pietà;
Un infelice scusa,
Che perde tutto quello che ama,
Che odiano tutti, che ha se stesso in odio.
Ma, in più felice sorte,
Forse a mia volta un giorno...*

Pilade

*Dissimulate, Signore: non voglio
Altro. Badate che non si appalesi
Prima del colpo, il proposito vostro:
Sino là, v'esca di mente che Ermione
È un'ingrata; l'amore
Vostro dimenticate.
Sta venendo, la vedo.*

Oreste

*Vattene. Rispondimi di lei,
Di me, rispondo io.*

Scena II

ERMIONE, ORESTE, CLEONE

Oreste

*Dunque le mie premure
A voi rendono la vostra conquista.
Ho visto Pirro, e il vostro
Imene si prepara.*

Ermione

*Lo dicono; e di più
M'assicurano ora
Che voi mi cercavate
Per prepararmi a questo.*

Oreste

*E ai suoi voti, ribelle
Voi non avrete l'animo?*

Ermione

*Chi l'avrebbe creduto,
Che non fosse infedele?
Che Pirro avesse un cuore
A palesarsi tardo?
Che avrebbe a me fatto ritorno quando
Io stavo per lasciarlo?
Con voi credere voglio che la Grecia
Paventi, che più l'interesse segua
Che la sua tenerezza,
Che, sull'animo vostro,
Avessero i miei occhi
Più assoluto potere.*

Oreste

*Signora: v'ama: no, più non ne dubito.
Non fanno, gli occhi vostri, tutto quello
Ch'essi vogliono fare?
E, senza dubbio, voi non volevate
Dispiacerli.*

Ermione

*Ma io, che potrei fare?
Gli hanno promesso la mia fede. Un bene,
Avuto non da me, gli toglierei?
Mai l'amore non regola
La sorte d'una principessa: gloria
Dell'ubbidienza, ed altro non ci lasciano.
Eppure, ero sul punto di partire,
E, quanto stavo i vincoli
Del dovere allentando,
Voi l'avete veduto.*

Oreste

*Ah, voi sapevate bene, crudele...
Ma dell'anima propria
Ciascuno può disporre a modo suo.
Era vostra la vostra.
Speravo; ma, d'altronde, darla avete
Potuto non rubandomela.
Accuso meno voi che la fortuna.
Ma stancarvi perchè, con lamentele
Importune? Riconosco il dovere
Vostro; e a me spetta abbreviare un
[colloquio
Che già è troppo triste.*

Scena III

ERMIONE, CLEONE

Ermione

*T'aspettavi, Cleone, che apparisse
Nel corrucio, modesto?*

Cleone

*È quando più è funesto che il dolore
Arriva a farsi muto.
Lo compatisco: tanto più che, autore
Dei suoi fastidi, è da lui partito
Il colpo che lo ha perso.
Da quando il vostro imene si prepara,
Il tempo che è trascorso
Chi lo può più contare?
Ha parlato, Signora,
E Pirro si dichiara.*

Ermione

*Credi che Pirro tema?
E che mai teme ancora?
Da popoli che per dieci anni innanzi
Ad Ettore fuggirono,
Che cento volte, in mezzo allo spavento
Per l'assenza d'Achille,
In vascelli cercarono rifugio,
Già arsi dalle fiamme,
Che, non li avesse soccorsi suo figlio,
Elena ancora starebbero a chiedere
Ai Troiani impuniti?
No, non è affatto, Pirro,
Nemico di se stesso;*

*Quello che vuole, fa;
E, se mi sposa, mi ama.
Che Oreste il suo patire
Come gli pare, m'imputi:
Discorrere non si potrebbe d'altro,
Ma solo del suo piangere?
Pirro ritorna a noi, cara Cleone,
A figurarti riesci tu, gli slanci
Di Ermione felice? Sai tu chi è Pirro?
Ti facesti mai dire
Quale sia il numero delle sue imprese?
Ma chi le può contare?
Intrepido, e ovunque dalla vittoria
Seguito, seducente, e anche fedele,
Non manca nulla alla sua gloria. Pensa...*

Cleone

*Dissimulate. La rivale vostra
In pianti, senza dubbio ai vostri piedi
Viene a portare le sue sofferenze.*

Ermione

*Non potrò mai alla gioia
Abbandonare l'animo?
Andiamocene: che le potrei dire?*

Scena IV

**ANDROMACA, ERMIONE,
CLEONE, CEFISA**

Andromaca

*Signora, dove fuggite? Agli occhi
Vostri forse non è un dolce spettacolo*

*Che la vedova d'Ettore stia in pianto
Alle vostre ginocchia?
Non vengo qui con lacrime gelose,
Ad invidiarvi un cuore affascinato
Da voi, che a voi s'arrende.
Da una mano crudele, ahimè! trafitto
Quell'unico, ho veduto,
Al quale pretendevano
Rivolgersi i miei sguardi. Un tempo fu,
Da Ettore, alla mia vampa, dato fuoco;
Essa con lui nella tomba s'è chiusa.
Ma mi rimane un figlio. Voi saprete,
Un giorno, fino dove, per un figlio
Il nostro amore arrivì;
Ma il turbamento non saprete, l'auguro,
Dove ci getta l'averne pensiero,
Quando, di tanti beni che potevano
Lusingarci, lui, l'unico rimastoci,
Ce lo vogliono togliere. Ahimè!
Quando stanchi di dieci
Miserevoli anni,
Irati minacciavano, i Troiani,
Vostra madre, procurarle l'appoggio
D'Ettore seppi. Lo stesso potere
Voi avete sopra Pirro.
Da un fanciullo, alla perdita del padre
Sopravvissuto, che mai può temersi?
Lasciate che in un'isola
Deserta lo nasconda.
Come ne prenderà la madre cura,
È facile accertarsi. Imparerà
Con me, mio figlio, solamente a
[piangere.*

Ermione

*Mi rendo conto del vostro dolore.
Ma un austero dovere
M'impone di tacere
Quando parla mio padre.
È lui che mette in moto
La collera di Pirro.
Chi può meglio di voi, piegare Pirro?
A lungo sul suo animo
I vostri occhi regnarono.
Che si pronunzi: assentirò, Signora.*

Scena V

ANDROMACA, CEFISA

Andromaca

*Quale disprezzo aggiunge,
Crudele, alle ripulse.*

Cefisa

*Seguirei il suo consiglio, vedrei Pirro:
Basterebbe uno sguardo per confondere
La Grecia insieme a Ermione...
Ma egli stesso vi cerca.*

Scena VI

PIRRO, ANDROMACA,
FENICE, CEFISA

Pirro a Fenice

*Dov'è la Principessa? Non m'avevi
Tu detto che era qui?*

Fenice

Io lo credevo.

Andromaca a Cefisa

Lo vedi qual è il potere dei miei occhi.

Pirro

Che diceva, Fenice?

Andromaca

*Tutto, ahimé,
M'abbandona.*

Fenice

Rintracciamo, Signore.

Ermione

Cefisa

*E rompete
L'ostinato silenzio. Che aspettate?*

Andromaca

Ha promesso mio figlio.

Cefisa

Non l'ha dato.

Andromaca

*No, no, lacrime inutili,
La sua sorte è decisa.*

Pirro

*Almeno si degnasse di rivolgere
Verso di me lo sguardo! Quale orgoglio!*

Andromaca

Ne accresco l'ira. Usciamo.

Pirro

*Andiamo a consegnare il figlio d'Ettore
Ai Greci.*

Andromaca

*Ah! Signore, arrestatevi.
Che pretendete fare?
Se consegnate il figlio,
Anche la madre consegnate loro.
Poco fa, dichiarato, i giuramenti
Vostri, mi avevano tanta amicizia!
Dei! Mai non potrò muovervi a pietà?
Mi avete condannata
Senza alcuna speranza di perdono?*

Pirro

*Ve lo dirà Fenice,
La mia parola è data.*

Andromaca

*Voi che tanti pericoli diversi
Per me affrontavate!*

Pirro

*Ero cieco a quei tempi:
Ho aperto gli occhi. Ai desideri vostri.
Si poteva accordare la sua grazia;
Ma non l'avete voi, nemmeno chiesta.
Non può farsi più nulla.*

Andromaca

*Ah! Signore, abbastanza se ne udiva
Del sospirare mio
Timoroso di vedersi respinto.
Perdonate al fulgore
D'una fortuna illustre, quel residuo
Di fierezza che trepida
Mi rese e m'impedì d'importunarvi.
Senza di voi, Signore,
Lo sapete, mai non avrebbe Andromaca,
D'un padrone abbracciato le ginocchia.*

Pirro

*No, voi mi odiate; e nel fondo dell'animo
Temete di dovere
Qualche cosa al mio ardore.
Persino quel figliuolo,
Quell'oggetto di tante vostre cure,
Se lo avessi salvato, meno amato
Ne sarebbe da voi.
Odio, disprezzo, tutto
Contro di me s'accumula;
Mi odiate e l'odio vostro
Quello di tutti i Greci insieme supera.*

*A vostro agio godetevi
Tanto nobile rabbia.
Fenice, andiamo via.*

Andromaca

Il mio sposo a raggiungere andiamo.

Cefisa

Signora...

Andromaca

*Che altro vuoi tu che gli dica?
Autore dei miei mali
Credi ch'egli li ignori?
Signore, voi vedete
Come mi riducete.
Vidi mio padre morto,
Vidi l'incendio delle nostre mura;
Vidi troncati i giorni dell'intera
Mia famiglia, e, sanguinante, il mio sposo,
Strascinato lo vidi nella polvere.
Con me hanno unicamente risparmiato
Mio figlio, per serbarlo alle catene.
Ma un figlio, che non può? Respiro, servo,
Ho fatto di più: a volte, consolata
Mi sono che la sorte qui esiliata
Mi avesse, e non altrove;
Che, fortunato nella sua sventura,
Il rampollo di tanti re, poichè
Egli doveva servire, caduto
Fosse sotto le vostre
Leggi. Ho creduto che la sua prigione*

Diverrebbe il suo asilo. Un tempo [Achille

*Fu verso Priamo vinto, rispettoso:
Da suo figlio, bontà
Anche maggiore m'aspettavo. Ettore
Caro, alla mia credulità, perdona.
D'un crimine non ho
Potuto sospettare il tuo nemico;
A dispetto di sè
L'ho creduto magnanimo.
Ah! se lo fosse tanto da lasciarci
Almeno a quella tomba
Dalle mie curealzata alle tue ceneri,
Lo fosse tanto da porre là fine
All'odio suo, e alle nostre miserie,
Riunendo care salme!*

Pirro

Vammi ad aspettare fuori, Fenice.

Scena VII

PIRRO, ANDROMACA, CEFISA

Pirro *continua*

*Signora, rimanete.
Ancora vi si può rendere il figlio
Che piangete. M'accorgo con rammarico
Che eccitandovi al pianto
Vi armo contro di me.
Credevo di recare qui un maggiore
Odio. Ma almeno, Signora, volgetemi*

*Gli occhi: e vedete se
Sono gli sguardi miei quelli d'un giudice
Severo, se essi d'un nemico sono
Che vuole dispiacervi. Voi volete,
Perchè, sforzarmi, voi stessa, a tradirvi?
In nome di vostro figlio, cessiamo
Di odiarci. Insomma, sono
Io a invitarvi a salvarlo.
Devono i miei sospiri
Chiedervene la vita? In suo favore
Le ginocchia volete che v'abbracci?
E, per l'ultima volta,
Salvatelo, salvatelo.
Di quali giuramenti per voi rompo
Le catene, lo so,
So quanti odi farò
Scoppiare su di me.
Rimando Ermione, ponendole in fronte
Non la corona, ma un perenne affronto.
Al tempio vi conduco
Dove il suo imene apprestano.
Vi cingo con la benda preparata
Per il capo di lei. Ma non è più
Un'offerta, Signora, da ripulsa:
Si tratta di perire o di regnare.
Non può patire più l'incerta sorte
Il mio cuore che ha reso disperato
L'ingratitude d'un anno intero.
È troppo a lungo gemere,
Temere, minacciare.
Muoio se vi perdo,
Ma anche se aspetto, muoio.
Pensateci: vi lascio;*

*Verrò a prendervi per condurvi al tempio,
Dove mi deve aspettare quel figlio;
Là mi vedrete, mansueto o furente,
Porvi, Signora, in capo la corona,
O'condannarvi a perderlo
Davanti agli occhi vostri.*

Scena VIII

Andromaca, Cefisa

Cefisa

*Ve l'avevo predetto che sarete
A dispetto dei Greci,
Padrona ancora della vostra sorte.*

Andromaca

*I tuoi discorsi, ahimè!
Da quale effetto furono seguiti.
Non mi restava più
Che condannare il figlio.*

Cefisa

*Signora, al vostro sposo, fedeltà
Mostrata avete più che sufficiente:
Troppa virtù potrebbe
Rendervi criminale. Egli stesso
L'animo vostro a mitezza indurrebbe.*

Andromaca

Per successore, dovrei dargli Pirro?

Cefisa

*Così vuole suo figlio, che rapito
Altrimenti vi sarebbe dai Greci.
Pensate che i suoi mani ne arrossiscano?
Ch'egli abbia in dispregio un re vittorioso?
Che dispregzi chi vi fa risalire
A quel rango che fu degli avi vostri?
Che dispregzi chi i vostri
Vincitori adirati
Per voi calpesta? Chi più non rammenta
Che Achille era suo padre? Chi rinnega,
Rendendole superflue, le sue gesta?*

Andromaca

*Se non se ne rammenta,
Devo dimenticarlo?
Devo dimenticare,
Dei funerali privo, senza onore,
Ettore a fare il giro strascinato,
Delle mura nostre? Dimenticare
Devo suo padre, ai miei piedi riverso,
Che abbracciava l'altare
Tingendolo di sangue?
Pensa, pensa, Cefisa, a quella notte
Crudele che per un popolo intero
Notte fu eterna. Pirro? Pirro vedilo
Che, sfavillanti gli occhi,
Guidato dal rilucere
Dei nostri palazzi in fiamme, facendosi
Strada su tutti i miei fratelli morti,
Coprendosi di sangue,
Rinfocola la strage.*

*I gridi dei vincitori, ascolta,
L'orecchio tendi a grida di morenti
Che soffoca, l'incendio,
Che sotto il ferro spirano.
Tra quegli orrori guarda
Andromaca smarrita:
Ecco come si offerse
Alla mia vista, Pirro;
Ecco con quali imprese
Si seppe incoronare.
Ecco lo sposo che vorresti darmi.
No, dei suoi crimini non sarò complice;
Ci prenda, se gli pare,
Per ultime sue vittime.
Gli darebbero mano,
I miei risentimenti.*

Cefisa

*Ebbene, andiamo dunque
A vedere spirare vostro figlio:
Non s'aspetta che voi.
Voi fremete, Signora.*

Andromaca

*Ah! di quale ricordo
Vieni a colpirmi l'animo!
Come? Cefisa, andrò
A vedere spirare anche quel figlio,
L'unica gioia mia, e immagine d'Ettore?
Il figlio mio che in pegno mi lasciò
Del suo ardore? Del giorno, ahimè,
Mi sovviene, quando, per coraggio,*

*Cercò Achille, o piuttosto la morte,
Chiese suo figlio, se lo prese in braccio:
« Mia cara sposa, disse
Tergendomi le lacrime,
Ignoro qual successo mi riserbi
La sorte delle armi;
A pegno della mia fede ti lascio
Mio figlio: se mi perde,
In te pretendo ch'egli mi ritrovi.
Se d'un felice imene
Ti è cara la memoria, mostra al figlio
Quale affetto nutrivi per il padre ».
Sangue tanto prezioso
Potrei vederlo spargere?
Lo lascerei perire
Con tutti gli avi suoi?
Re barbaro, perchè mai nel mio crimine
Tu lo devi coinvolgere?
Se ti odio, ne ha lui colpa, del mio odio?
Ti ha forse rinfacciato l'uccisione
Di tutti i suoi? Lagnato
S'è forse al tuo cospetto
Di mali che non sente?
Ma, figlio mio, tu muori se non fermo
Il ferro che il crudelè tiene alzato
Sulla tua testa. Posso sviarlo, e, invece,
Ad esso ti offrirei?
No, non morrai, non potrei sopportarlo.
Da Pirro andiamo. No,
Cara Cefisa, vacci tu per me.*

Cefisa

Che devo dirgli?

Andromaca

Digli che l'amore

*Per mio figlio è fortissimo...
Credi tu che nel cuore
Giurato ne abbia davvero la morte?
L'amore spingerebbe
La sua barbarie a tanto?*

Cefisa

*Signora, qui a momenti
Ritournerà furente.*

Andromaca

Ebbene! va', assicuralo...

Cefisa

Della fede?

Andromaca

Ahimè!

*Per poterla promettere,
È forse ancora mia?
O dello sposo ceneri!
O Troiani! o mio padre!
Figlio, quanto a tua madre costano
I tuoi giorni. Andiamo.*

Cefisa

Dove, Signora? che avete deciso?

Andromaca

*Andiamo a consultare
Lo sposo, alla sua tomba.*

Tracconti de « L'Approdo »

IL PROFUMO

di

Enrico Pea

Se io segnassi qui il « marchio » dell'officina, e dicessi il nome del profumo, che, quella sera d'inverno, sciogliendosi nell'aria tepida del salotto, eccitò i sensi ai due innamorati, fino a renderli coraggiosi alle parole dichiarate, all'audacia di un bacio, commetterei un'ingiustizia, millantando un primato su tutti gli altri profumi, che, invece, alla pari, prediletti da creature diverse, sono egualmente capaci di svincolare dalla soggezione labbra chiuse, spingere i timidi ad atti decisivi, farsi insomma, come questo profumo di cui non dirò nè marca nè nome, mezzani d'amore. L'alambicco del chimico profumiere, in questo caso, il mago d'amore, aveva concentrato, nella bottiglietta di cristallo, sfaccettata come un'opera d'arte. Etichetta di bei colori, e infioccata al collo come una sposa, quanto sole bastava a riscaldare due cuori.

Il tappino smerigliato di quell'ampolla cantò, prillato dalle dita della fanciulla. La primavera esalò leggera come un'anima, nel salotto, non deserto come sarebbe stato desiderato dai due giovani disposti a parlare d'amore.

Lei era venuta dal collegio per le feste di Natale. E, coincidendo la data col suo diciottesimo anno, stasera entrava in società, che, secondo l'espressione delle distinte famiglie, significa far notare la figlia, atta a prender marito. « Atta a prender marito » aveva risonato all'orecchio della fanciulla, senza

che molto si fosse soffermata a capire. Ma adesso che si trovava, sul divano, con un bel ragazzo di poco più attempato di lei, era come un'indicazione all'altare. Lei non sapeva nulla dell'amore, nè di lui, che invece scaltro e scavezzacollo, figlio di ricchi, i suoi consideravano una disperazione. Andava dietro allo svegliato istinto, la signorina educanda. E le parole belle che udiva per la prima volta, la incantavano.

Nel salotto, già da principio, si notò la sconvenienza.

La madre di lei intervenuta a interrompere l'idillio, si era sentita rispondere: « lasciami stare, mamma ». E, aperte le danze, lei, la fanciulla, ormai presa in altro gioco, si rifiutò alla richiesta di un ballo, il che, in una società d'invitati in famiglia, non è ammesso. Il malumore si allargava: il salotto si convertiva in maldicenza sussurrata secondo l'educazione borghese.

E, all'improvviso, quel salotto fu scandalizzato del tutto. I due si erano abbracciati e, tenendosi stretti, si baciavano non curanti di nulla. La madre cercava di rimediare: diceva che nemmeno lei sapeva che erano fidanzati di nascosto.

« Ma ormai è un annunzio più che sufficiente... » commentò qualcuno.

« Sì, sì: noi non abbiamo da dire in contrario... » si affannava a confermare la madre, sforzandosi di sorridere. L'ipocrisia degli ospiti metteva adesso in opera le migliori forme, per i rallegramenti del caso.

Nei giorni di poi, la farsa si convertì in dramma. Si era sparsa la notizia del fidanzamento e del modo, a svantaggio del giovane, che si sentiva danneggiato per il raggiungimento di altro obiettivo. Indispettito, allora egli si vendicò. Del destino, diceva di volersi vendicare, e della fanciulla scaltra, che aveva imbrogliato le sue carte. E si vendicò facendo sapere, anche a chi non voleva saperlo, che quella sera, ubriaco, aveva agito come in un'avventura qualunque. Il moderno cavaliere caricava del peso di una cattiva fama le spalle della fanciulla, vittima di una malia del demonio.

E se davvero fosse stata indemoniata?

Questo assillo torturava la madre e la figlia. Ma il vecchio parroco, che, oltre ad essere prete, era saggio, disse di no: non era indemoniata affatto. Per lui, la fanciulla, era sana nello spirito e nelle membra in piena bella crescita. « Il diavolo, si fa presto a mandarlo via: basta il segno della croce.

Ma non altrettanto presto si sbrigliano da dosso gli istinti della vita animale ». E quando seppe, per confessione della fanciulla, del profumo che la inebriò, quella sera, fu, per il saggio, come aver trovato la chiave della porta segreta.

« Anch'io, da ragazzo », disse il vecchio, « mi addormentai vicino a un campo di canapa fiorita, e sognai cose strane. E un'altra volta, presso un roseto, di maggio, trovai un paradiso maledetto.

« Noi siamo strumenti sensibili. Basta un sinistro alito di vento, lo scoppio del fulmine, l'afrore della terra smossa, a mettere fuori equilibrio la nostra pelle, a modificare il nostro comportamento. Se è vero che dalle erbe si estraggono le medicine, che usate male possono dare la morte, perchè un profumo non ti può fare impazzire? Specialmente chi è giovane è bene se ne riguardi. Ed è facile la riprova di questa verità. Quando, nelle notti d'estate, l'odore del gelsomino, dell'acacia, del tiglio, punge le nari, stai all'erta: si può svegliare la bestia che dorme in te. E non è che tu sia indemoniata, è la vita di cui sei ricca. E non c'è da stare attenti a quella, o a quell'altra sostanza, che vaga nell'etere, perchè non sai quale sia, che prende a stimolare su te.

« Così, può bastare l'esalazione dello strame della stalla, per la gente del contado, come l'odore della benzina può ubriacare due amanti cittadini. Amanti, nel significato antico della parola, ché, qui, adesso, io non alludo a cattive unioni, ma intendo dire d'innamorati, allo stimolo casto del primo amore. E l'anima tuttavia non entra in questa intrusione di sensi. Non si deve complicare l'esistenza con pregiudizi. Il nostro fisico ha già tanti difetti, anche senza il nero di una malla velenosa allo spirito. Butta via la torbida idea di essere stata, quella sera, preda del demonio. Oh! quante storie si potrebbero raccontare, strane e tragiche, dove il diavolo, proprio come tale, non ha preso parte. Tuttavia, lo stordimento giova a Satana, ma in minima misura in questo caso, per la ridotta responsabilità di libero arbitrio.

« “ Mi piaci ”, diceva una bambina, al conduttore dell'auto paterno, “ Mi piaci, perchè odori di benzina ”.

« E non era certo indemoniata, quella bambina. Come non lo sei te. Su questo punto tranquillizzati. Vorrei che il mio sermone potesse giovarti ».

Disse, il saggio, alla fanciulla che già si era rasserenata. Ma poi, a mo' d'esempio aggiunse: « E non lo sai anche tu? Non sono di tutti i giorni, luttuose notizie di giovani inebriati dal volgare profumo del carburante, fatto trapelare, questa volta, sì, forse, dal diavolo, traverso una qualunque fessura, dal serbatoio, nella carrozza della macchina, dove stavano felici e sicuri...? Lui, al volano adesso impazzito. Non tocca il suolo la macchina, vola, non corre. E lei, terrorizzata, fora con gli occhi sbarrati il cristallo prospiciente l'orizzonte. È la strada, che infuria addosso, si sbanda: si avventa incontro e li schiaccia. Sono diventati, a un tratto, due pezzi di macchina fracassata. Ma le anime, uscite di tra le ferraglie, viaggiano già oltre la terra, per approdare, su, con il loro premiato amore, o, macchiate, in piccolina parte, ove, il diavolo, avesse potuto in qualche modo infiltrarci un pezzetto di coda ».

DANTE COME PERSONAGGIO - POETA DELLA "COMMEDIA"

di

Gianfranco Contini

Ogni storia è storia contemporanea, suona un famoso teorema crociano. Se questa impostazione è corretta, non cadrà necessariamente nell'anacronismo ogni tentativo di richiamarsi all'attualità per illuminare eventi di culture sopite o remote. Anche al dantista, forse, non è illecito uno speditivo ricorso a questo artificio. L'assunto generale, oggi, è di sottolineare un connotato del personaggio che dice « io » nella *Divina Commedia*. Ma enunciare il tema a questo modo è già usare o abusare, ad altri fini ermeneutici, d'una cellula linguistica nata nel tessuto della critica sui moderni. Marcel Proust, voglio dire, serve di metafora per un discorso non del tutto elementare su Dante. Non mi dissimulo l'effetto eventualmente ingrato, e si dica pure snobistico, d'una tale catacresi: basta mi richiami alla mia propria perplessità quando da un barbaro tutt'altro che privo d'ingegno trovo adoperati i nostri Quasimodo e Vittorini per render conto di Chrétien de Troyes; pure, il più grande scrittore dei nostri tempi mi sembra davvero proporzionato al compito che gli viene attribuito.

Tentiamo. Il personaggio che dice « io » nella *Recherche du temps perdu* non ha nome — categoria che pertiene infatti al « lui »; ma le rare volte, due in tutto, e non prima della *Prisonnière*, che un nome occorre, esso è di necessità registrato come Marcel. È l'autore? è altro dall'autore? In quest'ambiguità e in quest'intervallo consiste l'essenziale problematica proustiana. Non alludo alla lunga industria dell'erudizione specifica, soprattutto negli ultimi

anni, che consente di sceverare un po' meglio ciò che è autobiografia diretta, ciò che è autobiografia trasposta e ciò che è interpolazione tematica o sollecitazione ritmica e tectonica, insomma quello che a scuola si chiama « l'inevitabile trasfigurazione fantastica », nel gran libro francese. Varrebbe quanto fermarsi alla scorza della questione. Va chiesto piuttosto: l'« io » di Proust (una volta appurato che esso non è il banale mezzo flessivo della conversione d'un romanzo in terza a romanzo in prima persona, consueta dalle *Metamorfosi* di Apuleio a non so quanta produzione moderna) è il soggetto d'una limitata, definita esperienza storica irripetibile o è il soggetto trascendentale di qualsiasi avventura vitale e conoscitiva? Si sa che la risposta non è alternativa o disgiuntiva: no, la dimensione del microscopio e quella del telescopio, come diceva Proust stesso, la dimensione dell'aneddoto e la dimensione della legge si condizionano reciprocamente. Aneddoto o costume: la *Recherche* è anche, come fu definita, un romanzo balzacchiano, dunque un'affabulazione fondata sulla verisimiglianza, diciamo borghese; eppure starebbe già a mostrare l'insufficienza di questa lettura tranquillizzante l'interpretazione, magari sociologicamente o folkloristicamente ingenua, che fu data di taluni episodi-chiave a norma d'una mentalità magica, d'una concezione primitiva del sacro. È il simbolo accanto all'« intrattenimento » della lettera: doppio piano. A questo punto, la sutura dei due « io » si ravvisa nel corollario inevitabile che la componente romanzesca della *Recherche* si specifica nella storia d'una vocazione letteraria. Il personaggio che dice « io » si riconosce come poeta, e la curva della vicenda consiste nell'evolvere dell'osservazione in rappresentazione. La vita ha acquistato un senso, restandone identico il contenuto.

Vediamo allora se « a minore » (« a minore », dico, solo cronologicamente) si può ricavare qualche lume sul caso di Dante. Quest'aspetto duplice e ambiguo della struttura della *Commedia* è stato messo in chiara luce didattica da interventi molto recenti. Va citato a titolo d'onore l'italianista americano Charles Singleton, che in un suo saggio penetrante, se pur non immune da capziosità, ha notato come nell'« io » di Dante (l'« io », si aggiungerà qui, di un san Paolo che riveli, un « io » che parli le vicende d'un Enea dalla Tragedia virgiliana allineate in « lui ») — come dunque nell'« io » di Dante convergano l'uomo in generale, soggetto del vivere e dell'agire, e l'individuo storico,

titolare d'un'esperienza determinata « hic et nunc », in un certo spazio e in un certo tempo; Io trascendentale (con la maiuscola), diremmo oggi, e « io » (con la minuscola) esistenziale. Anche grammaticalmente, rileva il Singleton, qualche spia non manca, se, fino dal limine, alla « nostra vita », vita di quell'« io » che è noi, si oppone « mi ritrovai », azione di quell'« io » che è solo io. Come si vede, rispetto alla compattezza e al caso vergine del monistico autore moderno, il medievale palesa: prima, un eventuale divorzio linguistico, cioè una separazione esterna dei due piani; poi, una radicale connessione culturale, una saldatura coi precedenti e le autorità (« Io non Enëa, io non Paolo sono »). Ora, anche il doppio piano ha già una sanzione istituzionale, consistente nell'opposizione di senso letterale, quello relativo all'io storico, e senso spirituale o mistico, quello relativo all'io che è ogni uomo. Tale polisemia spetta inizialmente all'esegesi biblica: la Bibbia non cessa di essere un libro storico per il fatto di contenere la rivelazione di verità universali; gli Ebrei non smettono di varcare il Mar Rosso, per rifarsi all'esempio (ovviamente sacro) che la lettera a Cangrande offre della pluralità di senso delle scritture, perché questo loro egresso sia portato a significare la redenzione e il passaggio alla grazia. Sono proposizioni esegetiche, ossia, « mutatis mutandis », critiche (Dante nel *Convivio* e nell'epistola è esegeta di se stesso); ed è esegesi del libro sacro, quella cioè che fonda la teorica dell'allegorismo (anche se per avventura, nel solco di Macrobio e di Fulgenzio, essa possa toccare a libri umani — ma sul limite della sacralità profetica — quale l'*Eneide*). E ciò vuol dire: primo, che Dante « applica » a priori alla sua fattura principi elaborati dalla critica; secondo, che egli opera in un « genere » poetico che non è un « genere »: quella di « poema sacro » non è una mera immagine. Sacrale nell'accezione teologica, dualistico, intellettuale (anche se la mira, lo dice l'epistola, sia qui all'azione, non alla speculazione) sono predicati che vanno insieme; e danno ragione della particolare formulazione che assume il personaggio che dice « io » presso un genio dell'estate del Medio Evo.

Qui toccherebbe aprire una parentesi. Per dichiarare che la distinzione di simbolo e allegoria, così recisa presso il Singleton, sembra troppo meglio segnata in linea di diritto che in linea di fatto. Né il Singleton è il primo a

riproporla nei nostri anni: tornerò a rammentare quel critico di Chrétien, il Bezzola; e la cosa è ben comprensibile come legittima difesa instaurata dagli specialisti avverso l'eradicazione di ogni lettera che non sia la lettera a opera d'una critica fondata sul sentimento puro; si aggiunga d'altra parte l'effettiva rivalutazione d'una lettera che non sia solo la lettera, cioè di valori allusivi che trascendano la semantica normale, presso quasi tutta la poetica successiva a Baudelaire, se non si voglia scavare più alto nel filone « misterioso » del romanticismo europeo. L'atteggiamento del Bezzola, come, « in pectore » almeno, di parecchi dantisti, è, press'a poco, quello di salvare il salvabile: abbandonare al suo tristo destino la lettera che non è la lettera, per recuperare la lettera che non è solo la lettera; sanguinerebbe, altrimenti, all'imponenza del sacrificio richiesto, il cuore del medievalista. In fatto, quanta lettera, che non ha più niente di letterale, si trova a essere contrabbandata! Citerò, per un esempio solo, le lunghe elucubrazioni sui numeri attribuite a Chrétien, le quali, se corrispondono genuinamente alle intenzioni scoperte dal novello iniziato, vanificano in un'insipida nullità buona parte della lettera, prima apparsa neutra e anodina. Per la verità, su questo terreno non scende il Singleton. La lettera della poesia allegorica per lui ha un valore di referto storico del quale non può essere defraudata. L'opposizione di simbolo e allegoria non è, in lui, meno infetto del veleno idealistico (ciò che non gli vieta di ricusarne come perniciosi i testi), un sostanziale (e forse davvero anacronistico) travestimento dell'opposizione di poesia e non poesia, bensì risponde a due dimensioni ben distinte del libro medievale, quantunque collegate dal principio d'imitazione. In quanto esso sia imitazione del libro sacro, ha e una lettera e un senso mistico, l'allegoria; ma in quanto esso sia mimesi del libro della natura, gli oggetti della lettera stessa si sdoppiano in loro stessi e nel loro significato, il simbolo, così come la cosa naturale, pietra o vegetale o animale, nei lapidari ed erbari e bestiarî è lei, eventualmente con la sua individuale e narrabile storia, ed è un insieme di proprietà e costumi costanti trasferibili al morale. La distinzione è molto aguzza nell'ordine teorico, anzi teoretico, ma sembra meno rilevante agli effetti dell'esegesi. Anche prescindendo (è tutto dire!) dall'esperimento, come si può attuare un'ermeneutica simbolica apprezzabilmente distinta dall'ermeneutica allegorica se

non al massimo, dove ci sia sovrasenso, come ermeneutica del sovrasenso statico e del sovrasenso dinamico (che corrisponderebbe alla distinzione dantesca di scienza e storia, « doctrinae » e « historiae »)? Un'aquila è... (oltre che un'aquila « simpliciter »): simbolo. E un'aquila che cala ed esegue la tale operazione è... (oltre quel fatto storico): allegoria. Il vantaggio è limitato. E giova precisarne la causa. Quell'abito così rapinosamente interpretativo che l'uomo del medio evo, s'intende quando interpreta, sovrappone alla realtà, non è aderente, e così la realtà non muore asfissata. Gli intellettuali del periodo scolastico saranno dei razionalisti, sì, ma non al modo illuministico. La corazza non si adegua per la buona ragione che, essendo la realtà totale e in qualche modo già esaurita a priori (essa infatti in qualche luogo è conosciuta tutta), non è « more geometrico demonstrata », anche se geometricamente viene ricercata brano a brano, secondo la singola e avventurosa necessità. La verità ha non una ma due fonti: se una è la ragione, l'altra è la scrittura dov'essa è già registrata, non solo la Sacra Scrittura, ma l'« auctoritas »; la si dimostra advocatescamente, nella tradizione dei retori e dei sofisti; molte proposizioni dell'avversario si possono dialetticamente recuperare, talché la parola acquista una stupefacente latitudine, elasticità, semantica. E allora, lascio stare i patriarchi della speculazione, ma i filosofanti di media iniziativa, come potrebb'essere Dante, che sono, per così dire, razionalisti a breve termine, si lasciano sorprendere in palesi contraddizioni. Proprio perché s'è parlato di mimesi e di natura, vediamo a che opposte conseguenze questi concetti si lasciano trascinare da Dante. Se l'arte imita la natura e la natura imita Dio, l'arte è secondaria. Allora: è superiore il naturale all'artificiale (qui il latino), come ciò ch'è più vicino al Creatore? È la tesi, in linguistica e in retorica, del *De vulgari Eloquentia*, come per altri effetti della *Commedia*. O è maggiore nobiltà in ciò che non si trasmuta a piacimento « artificiato » (qui il volgare)? È la tesi, nello stesso settore, del *Convivio*. Tesi, ho detto, ma dovrei dire temi, variamente applicabili alle mutevoli necessità del ragionamento (retorico), anche se poi la finalità, giustificazione o celebrazione del volgare, sia la stessa. Ciò, mi pare, dovrebbe suggerire più di una cautela. Lo sdoppiamento di simbolo e allegoria, in quanto riconducibile alla radicale differenza di storia sacra e di storia naturale,

temo che non insegni ancor molto sulla gerarchizzazione e distribuzione nello spazio mentale delle categorie reperite. In altri termini, non solo in questo settore l'effettiva poesia, ma la (congetturale) poetica di Dante difficilmente mi appare univoca. La ricostruiamo male, per la semplice ragione che non può essere ben definita.

Chiudo la parentesi, la protratta parentesi, sperando non risulti in tutto vuota di materiali utili alla definizione del punto che ci sta occupando. Stavamo ritrovando alcuni caratteri del personaggio medievale che dice « io »: un personaggio che cala in un quadro premeditato, eteronomo; le dimensioni non sono le sue, vengono dal difuori. Presso il moderno solo il poeta può identificare in sé l'osservatore e il legislatore-rappresentatore. Ma sta in fatto che anche il protagonista di Dante è un personaggio-poeta: è affidato al patronato d'un « famoso saggio » e gli si raccomanda per aver cercato con lungo studio il suo volume, taluno lo accoglie eseguendo o citando sue canzoni (1), addirittura lo saluta iniziatore d'una nuova maniera, egli si affida ad Apollo e alle Muse, sarà incoronato dell'amato alloro. La connessione non appare forse così necessaria e a fil di logica come presso il moderno, che non ha fonti di conoscenza fuori dell'intuizione intellettuale; ma si è mostrato come l'armatura prefabbricata della conoscenza medievale lasci frequenti lacune di adattamento; e l'effettuale insorgenza, vorrei dire biologica, dell'istinto ripristina simmetrie e rapporti a cui magari la giustificazione teorica si piega imperfettamente. S'intende che il poeta medievale non ha la logica autonomia del moderno (benché in Proust l'accento cada sulla necessità conoscitiva e dichiarativa, missione meno elettiva che inevitabile, « arte come antropologia progressiva », secondo il motto di Novalis citato da Benn, anziché sull'atletico estetizzante trionfo del verbo, « il verso è tutto », « im Wort sammelt sich die Erde »), il poeta medievale si giustifica

1) Le tre autocitazioni (*Purg.* II 112, XXVI 51, *Par.* VIII 37), naturalmente secondo « incipit » tutte di canzoni accolte nella *Vita Nuova* o nel *Convivio* (e l'ultima si ha già nel sonetto *Parole mie*), si giustificano certo culturalmente soprattutto con l'autocitazione che nell'*Ecloga* V, 86-7, Menalca fa degli inizi della II e della III. Allo stesso modo, infatti, la firma e il repertorio iscritti da Chrétien de Troyes innanzi al *Cligés* hanno un esempio autorevole nei versi (d'incerta virgilianità) premessi all'*Eneide* o nella sottoscrizione delle *Georgiche*.

sempre di savio e di profeta, è un produttore di « auctoritates », cioè contribuisce a una delle due fonti del sapere (anche qui un atteggiamento culturale precede il concreto fare), ed è un rivelatore, che come tale agisce sui destini dell'umanità. Virgilio ridonda di gravi sentenze, ma anche sfila con la sua Sibilla, dietro alle figure dell'Antica Legge, nelle processioni dei profeti per l'Avvento o per la Quaresima. Savio e profeta, uomo di scienza e in qualche modo d'azione, ecco un incontro di due poli che riconduce al doppio « io » della *Commedia* (« io » non seletto, non socialmente supremo, ché allora lo stile sarebbe tragico; « io » qualunque, da rappresentare adeguatamente l'umanità intera). Qui soccorre un problema terminologico squisito, su cui ha portato un definitivo contributo (finalmente un « nominativo » italiano, anzi fiorentino!) una memoria di Francesco Mazzoni. Nella lettera a Cangrande, di cui la sua critica, meglio armata dell'ipercritica ottocentesca, ha saputo dimostrare l'autenticità, una delle categorie secondo cui si definisce l'opera d'arte è l'« agens ». È questo il soggetto dell'attività morale, del fare pratico, insomma il personaggio che dice « io ». Già i commentatori trecenteschi scambiano l'« agens » per l'« auctor », soggetto del fare poetico. Ma siamo indulgenti alla difettiva dialettica di codesti lettori approssimativi. La loro confusione poggia sulla trita circostanza che l'« agens » e l'« auctor » coincidono, e perciò sul fatto che la *Commedia* è, dopo tutto, anche la storia, stavo per dire l'autobiografia, di un poeta.

Il dato è di evidenza anche troppo elementare. Resta a vedere, tuttavia, se non sia possibile utilizzarlo in modo un po' meno truistico e superfluo, o in altri termini se taluni episodi della favola della *Commedia* non risultino leggibili più a fondo, addirittura l'insorgenza di taluni interlocutori meglio giustificata, quando si ponga specifica attenzione alla circostanza che il viaggiatore d'oltretomba è un uomo di lettere. Non è questo un criterio brevettato e riservato. Anzi, quel tanto d'uso che ne è stato fatto, non risulta privo di ogni oltranza, tanto da costituire, con lo stimolo, già un ammonimento alla prudenza. Siamo a un livello troppo eminente perché si possa adottare il tropo dell'ilota ebbro. Ma se si avverte espressamente che quell'ilota metaforico è uno spartiate con diritti plenari, vada pure per l'ilota. Comincia, infatti, nientemeno che il De Sanctis, quando dice di Pier delle Vigne: « Si

sente in lui non l'uomo, ma il cortigiano e il trovatore ». Codesta messa a fuoco esplicita s'introduce solo dalla ristampa del saggio in volume; ma anche prima, e in sostanza fin dalla lezione torinese: « Non solo egli si esprime con delicatezza ma con grazia ed eleganza, da uomo colto, ingegnoso e finemente educato; con antitesi, con metafore, con concetti, con frasi a due a due ». Qui temo che intervenga una qualche illusione naturalistica. Quella retorica è la retorica generica d'ogni parlare ufficiale e festivo, valida non meno per mastro Adamo (il quale perlomeno è un « graduato » dell'università) o, fo per dire, Vanni Fucci, che per il protonotario della corte imperiale: la retorica, insomma, di Dante, e non di Piero. Il trovatore, Dante lo conosceva press'a poco da uno di quei medesimi canzonieri ai quali attingiamo ancora noi, ma il *De vulgari* non lo cita, come non nomina Stefano Protonotaro, benché in loro le nuove e risentite immagini scaturiscano con l'urgenza quasi dell'ammirato Guido delle Colonne, precorritore infatti dell'euristica guinizelliana; né di quei versi, in tutto l'episodio, si sorprende il minimo ricordo. Ciò del resto è congruente a un'abitudine costante nella *Commedia*, che è di presentare i grandi della terra (Federico II, ma perfino Folchetto o Bertran de Born) per quello che sono, senza il superfluo alloro.

S'immagina però agevolmente che a scoprire echi professionali nella *Commedia* sono più allenati i dantisti moderni. Un caso-limite è quello d'un eminente francese, André Pézard, che nell'eruditissimo volume *Dante sous la pluie de feu* procura di scalzare l'interpretazione tradizionale del vizio di Brunetto, Prisciano, Andrea de' Mozzi e altri intellettuali, assumendo che quell'episodio è una polemica in atto a pro del volgare patrio, che i « mal protesi nervi » sono figure di retorica, e che l'autore del *Trésor* paga per un guasto dell'intelletto. Più si torna al contesto, e meno, confessiamolo, esso sembra adattarsi a quell'ingegnosissima soluzione. Per compenso, sempre più insigne appare il merito del Pézard nell'aver calcato la mano su un legamento teorico tanto importante quanto quello della questione linguistica col principio d'imitazione e la valutazione teologica della natura. Problema che s'è visto di soluzione mutevole almeno nell'enunciato verbale. Ci sono anche, a dir la verità, gli esegeti per cui tutto corre liscio. Bruno Nardi, ad esempio, legge una grande armonia negli interventi danteschi sul problema linguistico,

e ne vede l'evoluzione cospirare a un unico fine: quello di esaltare la mutabilità temporale del linguaggio. Si può ritenere che questa dialettica sia assai meno serena e più drammatica. Praticamente, non teoricamente, è sicuro, ma ovvio, che Dante sempre più procede verso la giustificazione del volgare. Ma in che gradazione sentimentale gli si doveva offrire la nozione cardinale della mutabilità? L'illazione umanistica « perituro, dunque da cogliere » non quadra sicuramente con la brama cristiana dell'eterno. Ecco allora (poiché la risposta è nella *Commedia*, dico nella lettera della *Commedia*, e pertanto non è aliena dal presente assunto) che il problema della mutabilità linguistica offre una fattispecie al problema del relativismo del gusto (riecheggiato dall'« uso moderno » nell'episodio guinizelliano) risolto elegiacamente, non già trionfalmente, nel canto di Oderisi. L'agonismo del mutabile volgare all'immutabile « gramatica » è un motivo sottinteso dell'opera dantesca: all'immutabilità istituzionale dell'artificiale latino sembra tacitamente far contrappeso e concorrenza, a norma del *Convivio*, il legame musaico nel quale il volgare studia alla sua conservazione (da cui, necessità istituzionale della poesia). Tanto vale, allora, sottolineare quella pericolosa nozione mediatrice, e affermare, come si fa nel xxvi del *Paradiso*, a palinodia del trattato, e proprio con l'esempio cavato dal nome di Dio, la mutevolezza perfino dell'ebraico, presunta lingua della grazia, eccettuata nel *De vulgari* per un motivo molto ragionabile. Quei versi sulla lingua di Adamo sono una sorta di blasone interno alla *Commedia*, ad autogiustificare il paradosso del poema sacro in una lingua peritura, forse frenata nel suo corso fatale di labilità dalla stessa musaicità del legamento. Quest'accettazione coraggiosa e non tracotante si apre in versi della *Commedia*. Precisamente: il campionario, necessariamente antologico, di corollari al principio del personaggio-poeta vuol fondarsi su dati testuali, sia pur letti in filigrana. E il passo sulla lingua di Adamo può esserne il primo.

Non sono tutti incontri con professionisti della letteratura, colleghi. Francesca, per esempio, è un'usufruttuaria delle lettere, quel che si dice una lettrice, non una produttrice in proprio. È vero che la cultura la volge a un'applicazione vitale, perpetrata fuori della sfera strettamente tecnica. Se

c'è selvaggina da critica psicologica, anche di alto tenore, pretesto a estrapolazioni sentimentali (oh supremazia, oh « diritti » dell'amore — al riparo teologico della condanna —, oh George Sand, oh Ibsen!), essa è lei, Francesca. Dovrebbe dolermi, e non mi riesce abbastanza, di averla a rispingere nella parte d'un'intellettuale di provincia. Importa meno, per quanto s'è accennato, che la sua retorica sia ineccepibile: perizia suprema nella perifrasi, copia e agilità di simmetrie, obbedienza del discorso alle norme dell'« ars dictandi »: dove, appunto, è la retorica di Francesca che non sia retorica di Dante? Insisterei semmai anch'io sulla triplice anafora « Amor ch(e)... », « Amor ch(e)... », « Amor... » segnale non consueto di una situazione speciale, non solo grido trino verso un amore che, ahimè, non potrà salire fino a spirare la processione trinitaria, ma forma in cui si versa il contenuto che a Dante più preme ed esige illustrazioni di qualche minuzia. In quest'episodio il libro diventa strumento di biografia — sia pure, com'è stato precisato dall'erudizione (1), variante corsiva, non già testo fra i più arcaici ed eletti, sorta di romanzo-fiume sulla tematica bretone. Elogio del libro, nell'elogio di quel libro particolare (mediatore cortese, come fu cortese Galeotto); e compiacenza della citazione, con sottolineata l'adesione dell'interlocutore a quell'« auctoritas », « (i)l tuo dottore », in accezione retorica, non filosofica (che frattanto non è Virgilio, come provano le contorsioni dei commentatori, bensì Boezio, « infelicissimum genus infortunii est fuisse felicem ») (2). Ma se si esaminano a distanza ravvicinata le terzine dell'anafora amorosa, a ogni effetto le centrali dell'episodio, si vede, con qualche meraviglia, che esse si aprono su una citazione o parafrasi « ad hominem »: « Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende ».

Si dice citazione « ad hominem » perché, se essa rinvia allo stesso « incipit » guinizelliano, « Al cor gentil rempaira [il *De vulgari* « repara »]

1) Specialmente dallo Zingarelli (in *Studi Danteschi*, I 65-90), dal Rajna (in *Nuova Antologia*, 1^o giugno 1920, pp. 223-47) e dal Crescini (in *Studi Danteschi*, III 5-57).

2) Cito la sentenza com'è estratta, proverbialmente, da Antonio da Tempo (p. 115 Grion). Ma si veda (per « recolentem », da cui « ricordarsi », e « in... », da cui « nella miseria ») l'intero passo della *Consolatio Philosophiae*, II, pr. 4: « Sed hoc est, quod recolentem vehementius coquit; nam in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem ».

sempre Amore », coniugato con l'inizio della seconda stanza, « Foco d'amore in gentil cor s'apprende », essa può anche rimandare implicitamente, diciamo in secondo grado, alla citazione della *Vita Nuova*:

*Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone.*

(Si noti, di passaggio, che « il saggio » non è designazione antonomastica del primo Guido, ma spersonalizzazione dell'autore, com'è il « dottore » presso Francesca, sua riduzione a vettore e tramite anonimo della sapienza. Allo stesso modo Cecco Angiolieri cita come di « om saggio », a cui l'ha udita dire, una sentenza di Guido delle Colonne). Francesca, insomma, si rifugia dietro un'« auctoritas » familiare e grata a Dante, e l'applica a ogni modo come nel sonetto di lui, almeno secondo la dichiarazione della *Vita Nuova*, prima dicendo di amore « in quanto è in potenza », poi riducendola all'atto, il subitaneo innamoramento, atto di cui, non per nulla, è capace la donna quanto l'uomo (« E simil face in donna omo valente »). Nell'ordine della verisimiglianza documentaria si può soggiungere che il componimento dantesco, il quale è, dichiara la *Vita Nuova*, un sonetto di corrispondenza provocato dalla lettura di *Donne ch'avete*, non è escluso fosse divulgato (né in questo stadio di « suelta » presentava, l'ha dimostrato un altro valente giovane fiorentino, Domenico De Robertis, alcuna variante rispetto alla lezione poi ricevuta nel « libello ») al tempo di quei casi di Romagna, verificatisi circa il 1285. Ma non è questo controvertibile particolare che importa. Importa che la peccatrice ripari il suo peccato all'ombra della morale che usa dire (con proprietà da revocare in dubbio) stilnovistica (capisco che il Guinizelli era un corregionale dell'appresa, cioè accesa, ravennate), pur interpolando la fulmineità, inoculando il « coup de foudre » (« ratto »), entro il « pastiche » della duplice citazione.

Codesto principio stilnovistico del cuor nobile si collega strettamente con la soluzione detta borghese, e insomma scolastica, e in poesia volgare, preme dirlo, già guittoniana, del problema della nobiltà, quale è esposta (citando, nominativamente o no, il Guinizelli) nella canzone *Le dolci rime e*

nel trattato quarto del *Convivio*, in antitesi alla soluzione aristocratica, cioè ereditario-patrimoniale, assegnata a Federico II. (Intendiamoci, l'imperatore, benché Dante abbia cura di celarlo, ci torna innanzi in quanto rimatore, poiché non par dubbio che Dante avesse in mente, magari sfocandolo alquanto, un suo sonettaccio riscoperto qualche anno fa dal mio amico Angelo Monteverdi). Ma nel settore specializzato della filosofia dell'amore (1) non vedo che tale principio differisca sostanzialmente da quello della « *morum probitas* », tanto ripetuto, cardinale, nel trattato *De amore* di Andrea Cappellano, la diffamatissima teorizzazione materialistica dell'amor cortese sul crinale fra i due secoli, XII e XIII. Eccone il passo più esplicito, per comodità nell'antica versione toscana che purtroppo è di non ineccepibile esattezza: « Solo prodezza di costumi fa l'uomo di nobiltà lucente, e di risplendente bellezza il fa parere. Noi uomini tutti da uno fummo dirivati e uno nascimento avemmo secondo natura: non bellezza, non ornamento di corpo, non ricchezza, ma solo fu prodezza di costumi quella che prima li uomini per nobiltà conoscere fece e nelle generazioni indusse differenza (...). Adunque, solo prodezza degna è di corona d'amore ». E in compendio (compendio rappresentato dalla XVIII delle Regole d'Amore, epifonemi che circolavano anche allo stato isolato): « *Probitas sola quemque dignum facit amore* ». Dante conosceva Gualtieri, come lo si chiamava al suo tempo? Domanda retorica, per quanto egli avvolga quel nome nel manto della più totale preterizione e, certo, disistima. A parte il collegamento istituito dai posteri (che incorporarono in un volgarizzamento del *De amore* una sorta di paralipomeno apocrifo della *Vita Nuova*) (2), ricordo che Gualtieri e Andrea sono dediti e controdediti nel carteggio poetico scambiato fra il Cavalcanti e Gianni Alfani. E poi Cino: « Io studio sol nel libro di Gualtieri, / per trarne vero e novo intendimento ». Ora, l'interpretazione che di quel principio dà Fran-

1) Poiché fuori di qui si tratta naturalmente di luogo comune, come prova la bibliografia adunata dal Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Kap. 9, § 7). I *Carmina Burana*, in particolare, integrano la « *nobilitas* » con la « *probitas* » (ed. Hilka-Schumann, I, 1, p. 8).

2) In morte di Dante, il povero Pieraccio Tedaldi oserà scrivere ch'egli fu « più copioso in iscienza/ che Catone o Donato o ver Gualtieri ». Su Andrea in Italia e sul nome Gualtieri è sempre da ricorrere allo scritto pubblicato dal Rajna nel 1890 (*Studj di Filologia Romanza*, V, fasc. 13, specialmente pp 205-24 e 242-5).

cesca, è corporea (« la bella persona »), e la realizzazione adulterina: nulla di più conforme alle teorie del Cappellano. Per il quale è escluso, a fil di sillogismi, che l'amore possa essere coniugale.

Vediamo se Francesca mantenga queste posizioni nella seconda quartina, « Amor ch'a nullo amato amar perdona ». Reciprocità e irrecusabilità d'amore sono, sia pure in formulazioni un poco marginali, anche principi di Andrea. Regola ix: « Amare nemo potest nisi qui amoris suasionem compellitur »; e regola xxvi: « Amor nil posset amori denegare ». Quanto alla terza quartina, « Amor condusse noi ad una morte », la messa in rilievo ritmica dell'*uma* deduce implicitamente l'identità della sorte anche suprema dall'identità di volere degli amanti, principio che, se Andrea lo riceve (« Omnia de utriusque voluntate [...] praecepta compleri ») per ridurlo trivialmente a concomitanza di piacere, è corrente nella dottrina medievale dell'amore. La canzone dantesca *Doglia me reca* enuncia come prerogativa di amore « di due potere un fare ». In fondo Dante poteva ritrovare questo principio (« unum velle atque unum nolle ») in un testo a lui familiare, il *De amicitia* ciceroniano: uno di quelli su cui si elabora, come ha ben mostrato il Gilson, la teoria dell'amore disinteressato. Tuttavia un ricordo più stringente della lettera è in proposizioni trobadoriche come questa di Aimeric de Peguilhan: « E fai de dos cors un, tant ferm los lia ». Senonché l'« auctoritas », trascritta certo dall'occitanico, dev'essere mediata, io temo, da un dragomanno che a Dante non so quanto piacerebbe confessare: Guittone, nella sua lettera x, « de dui cori fa uno ». Una posizione, dunque, che idealmente rimanda al di là del Guinizelli.

La partita non è chiusa. Nella storia del loro amore, e anche per conto di Paolo, Francesca descrive una fenomenologia di linea ovidiana in tutto conforme alla descrizione del Cappellano: « e scoloròcci il viso », « la bocca mi baciò tutto tremante ». La regola xv, difatti: « Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere »; la xvi: « In repentina coamantis visione cor contremescit amantis ». Ma il più grave è che anche il linguaggio di Dante, nella domanda ch'egli rivolge, rientra nella casistica del gusto descritto. Vuol sapere come gli amanti ebbero la rivelazione del mutuo amore,

e parla di « dubbiosi disiri ». Questa non è una formula della convenzione curiale, ma è Cappellano puro: « inanzi che amore di ciascuna parte sia pesato, non è maggiore angoscia, imperciò che sempre l'uno delli amanti teme », eccetera. S'intende che nel *De amore* il ragionamento, appartenente all'inserito « se Amore sia passione » (anche san Tommaso si prefiggerà poi di dimostrare il medesimo enunciato!) è più generale (regola xx: « Amorusus semper est timorosus »), si estende all'amore anche corrisposto, ma di sua natura fondato su uno squilibrio e alimentato dalla gelosia, « zelotypia », ricongiungendosi al teorema sigillato in un famoso pentametro ovidiano: « Res est sollicita plena timoris amor ».

Crudele dissezione culturale di un cuore, e che cuore appassionato! Ma gli amanti di Rimini o Gradara, su cui si esercita il bisturi del filologo, sono, è chiaro, solo interposte persone. Esso vuol frugare in Dante. Perché la complicità affettiva dell'« io » viaggiatore, pietà, svenimento, anzi tenerezza ancor prima che i due gli sian cognitivi, e insieme la condanna del demiurgo giustiziere? È soltanto onestà mentale, o questo processo di partecipazione e obbiettività, di identità e differenziazione (questo « superamento », se proprio si vuole interpolare il termine hegeliano), è la consueta dialettica dell'aldilà? Nell'episodio di mastro Adamo, Dante si fa rampognare per aver prestato udienza al suo piacere, definiamolo « comico-realistico », del pettegolezzo; così lo soddisfa e lo oltrepassa con un solo movimento. S'ispiri o no anch'esso a un'opportunità letteraria (quella adombrata nel doppio aggettivo), l'episodio è esemplare. L'Inferno (e il Purgatorio) di Dante è anche il luogo dei suoi peccati vinti, la sede delle sue tentazioni superate. Francesca, ci se ne scorda qualche volta, è il primo dannato che conversa con Dante; la lussuria, il primo vizio ch'egli stacca da sé, guarda e giudica. Che Dante superi Paolo, e che Beatrice superi Francesca (dopo tutto, platonismo a parte, né Dante né Beatrice avrebbero potuto esibire un certificato di stato libero), vuol dire che è oltrepassato lo stadio dell'amor cortese, della mera « probitas », dell'etica mondana, che perdura nello Stil Novo e si prolunga nella *Vita Nuova*. La sublimazione di Beatrice è attuata mediante l'analogia. Di fronte alla pura sperimentalità dell'eros, alla pluralità di quelle fallacie « che nulla promission rendono intera », occorre salvaguar-

dare o anzi riscattare la totalità dell'esperienza amorosa: essa diventa l'analogo d'una intenzione definitiva, indirizzata al « buon perfetto » che è fine radicale dell'amore. Francesca è insomma una tappa, una tappa inferiore, simpatica (voglio dire simpatetica) e respinta, dell'itinerario dantesco, tappa della quale è superfluo cercar di distinguere se sia più letteraria o vitale. E allora è chiaro a che si presti il canone del personaggio-poeta: criterio esegetico e insieme scandaglio euristico. Seguiamo a servircene, scendendo nell'ordine topografico del poema stesso.

Cerchiamo, intanto, il primo punto dove la nuova Beatrice si trovi investita da una polemica che si può continuare a chiamar letteraria. L'attacco viene da Guido Cavalcanti, e si estrae dal breve, fulmineo, colloquio col padre Cavalcante, che s'intercala nella conversazione col suocero Farinata. La lettera, per la verità, è stata oggetto di viva controversia. Sembra di poter dire, peraltro, che, posto il verso « forse cui Guido vostro ebbe a disdegno », gli interpreti moderni consentano ormai a riferire il pronome « cui » a Beatrice, non più a Virgilio o a Dio. Grammatica e intreccio non licenzierebbero altra soluzione. Quale Beatrice, però, in questo episodio troppo ellittico e accelerato perché non stia lì a dichiarare come, a parità d'« altezza d'ingegno » (1), il grande esperimento premî Dante, o, secondo un punto di vista più soggettivo, venga gestito da lui, non da Guido? Finché « monna Vanna e monna Bice » vanno di conserva, come nel sonetto *Io mi sentì' svegliar*, l'accordo è evidentemente perfetto. Tra Guido e Beatrice, ossia tra Guido e Dante. Quanto segue nella *Vita Nuova*, infatti, sancisce ancora (fine del capitolo xxv) la solidarietà fra i due poeti: « E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente ». Solidarietà in che cosa? Nell'interpretare le metafore della poesia amorosa come « licenzia » già concessa « a li poete », s'intende in latino, e di congruenza, per analogia, « a li rimatori », s'intende volgari. E ciò è glossato a proposito appunto del nostro sonetto, dove si parla « d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché

1) Da accostare ovviamente al non remoto « alto ingegno » (parallelo alle Muse) di *Inf.* II 7.

Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia »; artificio già adottato da Ovidio nientemeno che nel *Remedium amoris* (ecco una referenza che, all'altezza della *Commedia*, suonerebbe piuttosto strana!). Si sa che la dichiarazione del sonetto (capitolo xxiv) aggiunge cose che per buoni rispetti nella poesia non figuravano (« tacendomi certe parole le quali pareano da tacere, credendo io che ancor lo suo cuore [di Guido] mirasse la bieltade di questa Primavera gentile »). L'aggiunta è l'interpretazione per sciarada del « senhal » Primavera: evidentemente la « Fresca rosa novella, / piacente primavera », della canzonetta, arcaica al modo di Bonagiunta, che inscena la felice concordanza della natura (« vostro fin pregio mando - a la verdura », « e cantin[n]e gli auselli, / ciascuno in suo latino, / da sera e da matino / su li verdi arbuscelli », e in un sonetto « Avete 'n vo' li fior' e la verdura »). È il tema della natura quale metafora perenne della donna, inventato dal Guinizelli (« Io vogl' del ver la mia donna laudare / ed asembrarli la rosa e lo giglio »), ripreso in quel sonetto cavalcantiano *Biltà di donna* da un cui verso, « e bianca neve scender senza venti », è desunto con leggera variante circostanziale un verso dell'*Inferno*. Ma Dante, dico il Dante esegeta, simula che Giovanna fosse chiamata Primavera genericamente « per la sua bieltade, secondo che altri crede », e ne estrae la sciarada « prima-verrà », a segnare la sua funzione di mero preannuncio, di battistrada della somma bellezza; acquistando perciò in costei rilevanza d'identificazione la ben diffusa equazione cortese Amore uguale amata (« e quell'ha nome Amor, sì mi somiglia »). Astuta procedura di promozione, certo; ma non è poi detto che il precipuo valore del capitolo xxv sia retrospettivo. Se fosse invece prefativo, esso servirebbe a richiamare alla loro competente interpretazione metaforica i sonetti (capitolo xxvi) *Tanto gentile* e *Vede perfettamente* (lievemente ritoccati, ha provato il De Robertis junior, quando passarono al libello), che svolgono i motivi, nel Guinizelli ancora momentanei e occasionali (soprattutto appunto in *Io vogl' del ver*), dell'angelo, della salute e del coro. I sonetti, e più la loro *razo*, di dove vorrei specillare « Diceano molti, poi che passata era: « Questa NON È FEMMINA, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo » » (in verso, meno drasticamente, « e par [cioè riesce evidente] che sia una cosa [un essere] venuta / da cielo in terra a miracol mostrare », ma prima redazione

soltanto « Credo che sia... »). D'accordo o non d'accordo che si sentisse il Cavalcanti (se vogliamo facetamente amplificare) in questa surrettizia gerarchizzazione delle loro donne, la linea Cavalcanti-*Vita Nuova* si pone dunque come schiettamente letteraria. Il « modo d'impiego » costituito dal capitolo xxv vuol significare: attenzione, ora mi dispongo a caricare le tinte, ma quella della donna-angelo non è più che un'iperbole.

Il Cavalcanti beffa l'Orlandi che s'era creduto competente in amore per aver letto qualche volta Ovidio; Dante, s'è visto, di Ovidio insegna il vero. C'è una gradazione di finezza e di gusto, non veramente gnoseologica. Quindi si dichiara il valore euristico, ma sul piano poetico, degli ingredienti teologici: l'avvento di lei, « Chi è questa che vèn...? », derivato dal Cantico dei Cantici (« Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens...? », « Quae est ista quae ascendit de deserto...? ») incrociato d'Isaia (« Quis est iste qui venit de Edom...? »); l'analogia perpetua, ancora dal Cantico (fino al limite « Equitatu meo in curribus Pharaonis assimilavi te, amica mea »); il coro lodante, sempre dal Cantico (non per nulla il *Convivio* commenta il passo « Sexaginta sunt reginae... »); e l'amore-paura o l'amore-morte, che Guido seriamente recupera dagli obsoleti serbatoi occitanici e verbalistici (Guittone incluso), e in lui significa passione cieca e irrazionale a norma metafisica, magari eterodossa, ma intanto non si può scompagnare dalla morte che contrassegna la concezione mistica dell'amore, il cui testo fondamentale è, una volta di più, il Cantico (« fortis est ut mors dilectio », « quia amore languo »).

Quando s'instaura il disaccordo fra Dante e Guido? Nessuno più lieto di me se potesse versare a questo incartamento il sonetto celeberrimo *I' vegno 'l giorno a te*. Sonetto della « rimediata »? o la viltà è scoraggiamento, perdita d'animo per la morte di Beatrice o per altra evenienza? Per quanto intenso possa essere il desiderio di sollecitare i testi, questo mi pare resista alla trazione. Probabilmente si riferisce a un troppo generoso carteggiare di Dante con rimatori della vecchia guardia, indegno di essere raccolto da un seguace dell'uso moderno. Saremmo, allora, a tutt'altro capitolo, più antico. Mentre il dissidio intervenne quando Dante si trovò a considerare Beatrice, secondo

l'illuminante osservazione del Gilson, insieme donna, donna amorosa, e santa (senza cessare di essere reale), mediata quest'esperienza culturale non solo dalla morte di lei (che aveva ispirato alla tradizione trobadorica, fino a Pier della Vigna e Giacomino Pugliese, corollari anche graziosi ma tenui), ma dall'inanità della pargoletta, dell'amore-libidine. Insomma, la duplicità dell'« io » dantesco si rispecchia oggettivamente (è quello che Dante sembra voler dire a Cavalcante) nella duplicità di Beatrice. La renitenza di Guido non è solo quella, pur probabile, dell'ateo che rifiuta la grazia, ma quella del poeta contento alla letteratura con i suoi sistemi di metafore. Dante, come già in Francesca della « *morum probitas* », fa ammenda in Guido d'una teologia adoperata come troppo.

Salto a Forese Donati. E qui parremmo una seconda volta ben lontani dalla letteratura. Né la colpa di Forese è, come quelle di Francesca o di Guido, letale ma sfoggiante, sentimentalmente o metafisicamente: nulla di lusinghiero per il « bevitore d'acqua » Dante. Egli non può certo purgarsi di vizi fisici suoi, attraverso il Donati. Pure, il rinfaccio di gola, nella tenzone famigerata, muove da lui (« Ben ti faranno il nodo Salamone / [...] e' petti de le starne », « giù per la gola tanta roba hai messa »): risulta perciò ovvio, rimosso ogni dubbio sull'autenticità dei testi, che l'episodio sia un risarcimento per tanta diffamazione. Particolarmente, è nozione liceale, verso « la vedovella mia che molto amai », trattata invece con tanta crudeltà mentale a tenore del sonetto *Chi udisse tossir*. Secondo il D'Ovidio, anzi, la rima di « Cristo » con se stesso nella *Commedia* è un'ammenda (« per ammenda » infatti è nella stessa situazione, dunque « Cristo per ammenda »), un'ammenda al « Cristo » in rima empia e contesto irriverente del sonetto *Bicci novel* (e, aggiunge egli, del *Fiore*). Inserirei il complemento che la « faccia », la ripetuta « faccia » (« la faccia di Forese », « la faccia tua »), sopraggiungente in effetti al termine d'una « *variatio* » che mi permetto di trovare ostentata (« testa », « viso », « aspetto », « labbia »), riscatti (né con questo affermo che la connotazione di « faccia » sia inevitabilmente deprezzativa) « la faccia fessa » del medesimo sonetto; non sono nemmeno certo che il « difetto di carne » non faccia, appunto, « vendetta de la carne ». Tutto questo è pacifico; e

Forese, sia pure a titolo di ingiuriato da risarcire, rientra nel grembo della letteratura, come dovevasi dimostrare. Ma vi rientra, penso io, trionfalmente per il punto meno pacifico:

...*Se tu riduci a mente
qual fosti meco, e qual io teco fui,
ancor fia grave il memorar presente.
Di quella vita mi volse costui...*

Ecco rispuntare il presunto traviamiento di Dante, con interpretazioni qualche volta tanto catastrofiche da non sopportare la citazione. Non contesto il traviamiento morale, ma nella fattispecie troverei che tutto tornerebbe piano se quella vergogna fosse semplicemente la condanna d'un'esperienza stilistica esercitata a comune (« e qual io teco fui ») e vinta sull'esempio « tragico »: il triviale-prezioso allo stato isolato, il « trobar clus » sulla feccia di Sinone e mastro Adamo, le rime care nel virtuosismo dell'ingiuria, della pornografia e della coprolalia che si segrega in un genere da sé, rompendo la tradizione di parallelismo e contrappunto satiresco al tragico che va, per tacere dei provenzali, dal Notaio e da Guittone (fin Rustico di Filippo, come poi Pieraccio Tedaldi, si produsse nell'ordinaria sonetteria amorosa) a qualche spruzzo stilnovistico, fra il Guinizelli e Cino. Sarà proprio un caso che, non dico Rustico, ma Cecco Angiolieri, suo corrispondente un poco troppo confidenziale, non assurga alla menzione presso Dante (fatta anche la tara di ciò che il libro iv del *De vulgari*, destinato allo stile umile e mediocre, non venne mai scritto)? Forese è una liquidazione per tutti. Quel virtuosismo rovesciato è come il virtuosismo diritto di Arnaut Daniel (Dante poteva ignorare che aveva avuto anche lui la sua « tenzone con Forese », dico quella con Truc Malec), del quale va giudicato come fa il *De vulgari* del frutto estremo della sua imitazione, la sestina doppia *Amor, tu vedi ben*: prerogativa del giorno che uno si arma cavaliere, in altri termini esasperazione giovanile di tecnica.

Sono tutti esperimenti stilistici che chiedono di essere tacitati, sottomessi, in una « summa » tonale.

Un altro goloso è Bonagiunta, « Bonagiunta da Lucca », proprio come reca l'intitolazione dei canzonieri. È sterile congetturare di dove, se per tradizione orale, giungesse a Dante la sua nomea di mangiatore o bevitore robusto (seconda mondana, terrestre, passione dell'intelligenza). Mi permetto questa trivialità pseudobiografica perché, se si adotta il solito criterio euristico, non si ritrova nessun appiglio nel canzoniere trasmesso fino a noi (al massimo, ma non sarà che un cavillo, un qualche suggerimento per la sua pena poté offrire l'endecasillabo conclusivo d'una sua canzone, « ancor mi sia cangiata la figura »). Né meglio si presta a esser considerato significativo il fatto che a presentarlo sia il vecchio sodale e che la sua apparizione s'incorNICI nell'episodio di Forese. Del resto, non sarebbe discrezione versare troppo altro inchiostro sulla definizione di « dolce stil novo » che sta in bocca a Bonagiunta, bastando al massimo precisare che « novo » come « dolce » sono termini tecnici. « Nove rime » è, infatti, la maniera di Dante a partire da *Donne ch'avete*, cioè descrizione trascendentale d'Amore, lode della persona amata; non più poesia, per dir così, feudale e solo formalistica, ma dedita e obbediente all'oggetto, conoscitiva. L'aspetto mitologico di questo atteggiamento è l'ispirazione (lasciando stare la « sincerità d'ispirazione » degli interpreti corsivi), e in realtà *Donne ch'avete* è quel componimento il cui primo verso, secondo la *Vita Nuova*, è DATO al poeta (« Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa ») e postula da lui la continuazione (« Queste parole io ripuosi ne la mente con grande letizia, pensando di prenderle per mio cominciamento »). Ma forse, poiché si adduce Dante critico di se stesso a corroborazione di un verbo (« mi spira »), lo si potrebbe interrogare un po' più a lungo anche oltre ciò che pertiene alla stretta lettera del *Purgatorio*, pur illuminandone un epiteto (« novo »). Ora, il « libello » precisa che la trovata della lode si attua parlando « a donne in seconda persona », ma solo alle « gentili » e non « pure femmine ». « Gentile » è vocabolo pregnante, tecnicizzato, e le sue implicazioni ci sono state additate dall'analisi del « cor gentil »: ovunque Dante dica « donna gentile » (e si sa che rilevanza per la biografia interna assume quest'espressione), bisogna leggere in filigrana l'estensione della gentilezza alla donna (« E simil face in donna omo valente »); non « pure femmine », e allora germinalmente (vedi ancora sopra) non fem-

mina ma angelo. Anche questa, che importa virtualmente una promozione ontologica dell'oggetto della poesia, è la novità asserita da Dante; e a formarla concorrono il tema corale già accennato, col suo linguaggio allusivamente mistico (anzi, si può precisare, un vero ricalco profano del dogma della Comunione dei Santi), e il motivo popolare che certo deve risalire al rapporto del coro con la regina della danza, le donne e donzelle, le pulzelle e maritate di Cielo d'Alcamo (di Cielo, ma anche di Bonagiunta, non per nulla in una ballata). Quanto a « dolce », è anch'esso di quegli elementi del linguaggio normale che, nonostante il loro aspetto esterno non intellettualizzato, una mentalità meno astratta della nostra può usare in funzione tecnica, come l'« unito » di Stefano fiorentino presso il Vasari così magistralmente tradotto da Roberto Longhi. Basti pensare alle « dolci rime d'amor », appunto la fase melodica (più che espressiva) della poesia di Dante tragico; alla « dulcior (...) loquela » del *De vulgari*, ai rimatori (cioè lui e Cino) che poetarono « dulcius »; e, qui vicino, ai « dolci detti » del Guinizelli, alle rime « dolci e leggiadre » di chi può rivendicarlo per suo progenitore.

Questa maniera, « dolce » e « nova », è la poesia propriamente di Dante. Il Notaio, Guittone e Bonagiunta, tre capiscuola citati con tutti gli onori (ciò vale, ed è legittimo, anche di Bonagiunta, che un'inveterata distrazione gabella per uno stretto accolito guittoniano) (1), restano positivamente al di qua. Non è detto che i grandi non nominati, i due Guidi, siano veramente al di là di quella frontiera. Solo negativamente essi sono esclusi dalla non partecipazione, contribuiscono infatti decisamente al gusto dantesco, ma Dante NON produce la definizione d'una scuola. La sua posizione è sempre quella del canto di Oderisi (dove « la gloria della lingua » non era una limitazione, ma la precisazione d'un'arte che non è la « pittura »): Guittone rappresentante dogmaticizzato del gusto antico, i tre, i due Guidi e lui Dante, suoi sostitutori, ma graduati nella cronologia, come certo sono nel valore. Perché a riconoscere la soluzione di continuità è deputato proprio Bonagiunta (che nel *De vulgari* occupa una pedissequa posizione di retrovia, legata ai

1) S'avverta che, allo stato attuale delle conoscenze biografiche, Bonagiunta sembra addirittura più anziano di Guittone.

manuali moderni)? Anche questa ragione è di pubblico dominio: perché fu Bonagiunta a denunciare il Guinizelli, sebbene, io credo, umoristicamente, come novatore pericoloso, ad accusarlo di aver « mutata la maniera / de li plagenti ditti de l'amore », più esattamente di avere, giusta l'intellettualismo che compete alla sede universitaria, stravolto la poesia nella dimostrazione d'una proposizione (« scrittura ») (1). Dante s'è limitato ad accettare questo dato proverbiale, inclusa certo la sottomissione all'« alta spera » di Guittone (che non so se presso Bonagiunta non sia formula di modestia), non, visibilmente, neppure a rovescio, il considerando sull'intellettualismo, destinato invece a passare alla critica romantica, la « scienza » del De Sanctis. Il Novati assume, è vero, un'evoluzione stilnovistica di Bonagiunta, ma ho paura che sia vittima di un corto circuito. La definizione estratta da questo canto medesimo, irrigidita, divenuta norma scolastica, ha portato a una descrizione esclusivistica anche dei connotati ravvisati sperimentalmente negli autori della cosiddetta scuola. È vero l'inverso, cioè che la cosiddetta scuola, o almeno il Cavalcanti (egli pure del resto, secondo un canzoniere, suo corrispondente), ha debiti palesi verso questo nobile rimatore (2).

Vediamolo, allora, in faccia, o perlomeno nello specchio dantesco, il presunto fondatore (altri meglio dice « precursore ») dello Stil Novo. Questo, finalmente, lo ritroviamo fra i lussuriosi, con Arnaut Daniel: Dante, che già scontò in Francesca l'eros infernale dell'etica cortese, ora espia l'eros purgatoriale della suprema tradizione occitanica e anche del « cor gentil » (di cui s'è visto quanto avesse contribuito alla rovina della stessa Francesca). Questa, proprio, è un'anfizionia di rimatori. E Cino l'aveva capito tanto bene che, se suo è il sonetto *Infra gli altri difetti del libello*, egli rimprovera a Dante di non aver fatto motto a Onesto bolognese, che stava presso ad Arnaldo. In quel girone Bosone da Gubbio, in risposta a Cino, fa consumare dal fuoco Dante stesso e Immanuel giudeo. Tornando, comunque, al Guinizelli, non

1) Stimo irricevibile l'interpretazione che della polemica fra Bonagiunta e Guido, e dei suoi echi nel *De vulgari* e nel *Purgatorio*, offre Decio Pierantozzi (in *Convivium*, a. 1948, pp. 873-87).

2) E ne ha Dante, se a lui deve il « succiso » di *Tre donne* (riscontro del Torraca) e soprattutto se è di Bonagiunta l'inizio, « Ben mi credea in tutto esser d'Amore / certamente allungiato », a cui manifestamente s'apparenta il dantesco « Io mi credea del tutto esser partito ».

so se la sua lussuria a Dante risultasse in via documentaria. Per noi, certo, nonché i suoi trascorsi, la stessa personalità anagrafica del Guinizelli «non liquet»; fra i due candidati archivistici all'identificazione temo che la scelta finale sarebbe ancora intempestiva; e le scarse risultanze politiche e genealogiche, anche se suggestive (tali da prestarsi alle amplificazioni dello Zaccagnini su un fosco dramma familiare), risultano viziate da questa stessa congetturalità. In tanta inopia nostra, è forse lecita la presunzione che Dante non ne sapesse di più; e giustificato il bel suggerimento di Vittorio Rossi, che il peccato sia noto per letteratura e non per biografia, insomma che Dante avesse di mira il sonetto per Lucia (« Ah prender lei a forza, ultra su'grato... »), benché il movimento peccaminoso (« seguendo come bestie l'appetito ») vi trovasse coercizione dal pio timore che ciò sarebbe potuto essere per altri danno e dispiacere « forse non poco ». Quanto a Daniel, tacendo in merito le *Vidas* (il verso da cui la prosopopea della *Commedia* toglie l'avvio, « Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura », si può leggerlo anche nella biografia provenzale), quel modo d'interpretazione è certo: Dante ha desunto dal delirio verbale-fantastico attorno alla « cambra » e al desiderio di vicinanza nella sestina di Arnaut. Ma, s'intende, l'aspetto saliente del superamento è di natura non morale bensì stilistico-morale. Nel fuoco di Arnaut (fuoco che affina, come per corrente provenzalismo fa il fuoco d'amore) Dante brucia le rime petrose, cioè, se non proprio lo stile fine a se stesso e che inventa e materializza il proprio ostacolo, la carnalità dello stile, la lingua specializzata nell'espressività (com'era, ancor più specificata perché tinta nella sentina, quella della tenzone con Forese), prima di essere assunta e corretta nella sintesi ed enciclopedia degli stili: appunto la *Commedia*. L'esperienza di Daniel è, peraltro, tanto decisiva per la sua carriera di rimatore che egli la considera il fiore della fase occitanica e la antepone a Giraut de Borneil (il terzo grande meridionale del *De vulgari*, Bertram dal Bornio, è al solito assorbito nelle sue pubbliche e storiche funzioni). Rammento che, quando uscì rifatto e promosso *Manuale* il *Manualetto provenzale* del Crescini, nell'ampio annuncio che ne fu dato sul più diffuso quotidiano d'Italia, il recensente si vantava di mettersi, per conto suo, dalla parte degli stolti. La data, nonostante la vostra probabile meraviglia, non era poi tanto ancestrale: 1926. Nell'intervallo s'è

fatta parecchia strada: le futilità accademiche non trovano udienza su quelle tribune, ma la quotazione di Arnaut sulla piazza nostrana è salita. Perché Dante limita Giraut? perché è un « bon à tout faire » disponibile per ogni bisogna di ordine poetico, svolazzante fra « trobar leu » ed ermetismo, e per dir tutto un po' cinico? o non forse perché il suo impegno alla « rectitudo » (vedi *De vulgari*) lo avvicinava piuttosto a Guittone che al Dante morale?

Questione meno ovvia, anche se probabilmente non più così ingombra, è quella che pone il superamento del Guinizelli. Fonte radicale, quando pure non sistematica, di molti atteggiamenti fra i considerati stilnovistici, il Guinizelli può esser recuperato da Dante anche come fonte singola: se le « nove rime » sono tratte con *Donne ch'avete*, proprio il suo dialogo in cielo non sarebbe concepibile senza quello, ammetto senz'altro più epigrammatico e quasi lepido, che conchiude *Al cor gentil*. Soprattutto, si è visto, egli è « dolce », cioè maestro tonale. Dunque, patrono dell'« uso moderno »; e « padre », ai migliori di Dante (l'altro Guido, Cino) non meno che a Dante. Il superamento è tutto enunciato nel fatto che una donna superna è bandita salute di Dante entro il girone stesso dei lussuriosi (« donna è di sopra che m'acquista grazia »), e l'empireo (cielo « ch'è pien d'amore ») è augurato imminente albergo. Non femmina ma angelo; di più: non metafora ma realtà; scatto analogico: ecco abbastanza passaggi per dichiarare, sia pure sulla medesima linea, il progresso del Cavalcanti e di Dante; e non tacciamo che, oscuramente, astutamente (con l'interpretazione di Primavera e la sua declassazione), il progresso sul Cavalcanti è adombrato nella stessa *Vita Nuova*. Resta il fatto che, immediatamente, gli inizi di Dante fra paura e spiriti sono cavalcantiani. Il Dolce Stile, se per abuso si può parlare di scuola, è la variante toscana, anzi fiorentina, dell'« uso moderno ». Tratteniamo nella memoria questa 'variante fiorentina', mentre a buon conto bisogna pur premettere che proprio il Guinizelli, non certo per verisimiglianza di convenevole conversativo, proclama Arnaut « miglior fabbro del parlar materno ». Fabbro: artefice, artigiano. Contro gli eventuali nazionalisti o municipalisti, quelli per cui la Pietramala del *De vulgari* è l'universo intero, Dante, cui il mondo è patria « velut piscibus aequor », prima afferma la grandezza d'un non toscano, poi, lui abbe-

verato non ai rivi secondari ma alle sorgenti primarie del « saber » occitanico, addirittura d'un non italiano. Dante tiene fede alla sua cronologia letterale e ideale. È andato oltre le petrose, ma quella tappa dura e di malagevole commercio è inevitabile; perfezionatrice l'analogia, ma non disgiunta dal laboratorio. Questo superamento dell'esperienza stilnovistica contribuisce, se non erro, a ridurre di molto l'egemonia guinizelliana e avvia a una meno enfatica lettura dell'episodio. Il maestro bolognese séguita a esser considerato il « Wendepunkt » tradizionale sanzionato da Bonagiunta; ma per conto suo il Guinizelli storico rendeva omaggio a Guittone, al quale mandava, sotto colore di chiedergli che l'acconciasse col suo sapere, una canzone propria (presumibilmente l'iperguittoniana *Lo fin pregi' avanzato*), e Guittone gli rispondeva per le rime, ma con maggiorata abilità, facendo giunta di equivocazione alla derrata dei vocaboli espressivi. « O caro padre meo », cominciava il sonetto di Guido; e, per parodia e antitesi, caricando di « enjambement », Dante chiama lui « padre / mio » (1). « De vostra laude », continuava Guido, « non bisogna ch'alcun omo se 'mbarchi » (in rima con « marchi », che Guittone riprende quattro volte, in mutevoli accezioni). È parola abbastanza peregrina perché l'« esperienza imbarche » (in rima con « marche ») che Dante mette in bocca a Guido, ritenga portata di allusione precisa (2): allu-

1) Il riscontro è già adombrato da S. Santangelo (*Dante e i trovatori provenzali*, Catania s.a., p. 221), ma a tutt'altro fine (« non è fuor di luogo pensare che in quel vocativo volesse opporre la vera modestia di un autentico maestro, alla modestia falsa di un falso grande poeta »). Anche quest'autore legge nell'episodio, dirò così, un « bovarysimo » di Dante, autobiografia trasposta; vi scorge più antiguittonismo che esaltazione di Guido; rievoca le parole di Oderisi (credendo peraltro che dei due Guidi uno sia Guittone e l'altro il Guinizelli). Ma l'ipotesi specifica che egli avanza, incastrata in un più vasto castello congetturale, è la presunta finalità antibolognese del canto: i guittoniani di Bologna avrebbero umiliato Dante durante il suo soggiorno del 1304-6, e qui egli farebbe le sue vendette; Guido, Giraut e Arnaut sarebbero puri prestanome, gli ultimi due di Guittone e di Dante (inclusa la « passione amorosa » di lui « in età matura »), il primo servirebbe a mettere quella condanna in una famosa bocca felsinea; perciò non rileverebbe cercar fonti alla notizia della lussuria dei poeti (bensì, chissà perché, a quella della salvezza di Arnaut, da riconoscersi nella voce della monacazione, divulgata da Benvenuto). Circa quanto si accenna nel testo, va aggiunto che secondo il Santangelo Dante non avrebbe conosciuto *Vidas*; e che il serventese per Truc Malec (sul cui rapporto con Dante ha inani elucubrazioni il Kolsen, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, VIII 51-2) non figura nella tradizione cui sarebbe affine il canzoniere provenzale usufruito da Dante a mente del Santangelo (mentre compare nei parenti di quello ricostruito dal Bartsch). Qui non importa un giudizio generale su quel libro, meno noto del giusto, e discutibile quanto animoso, poiché l'eventuale smontaggio delle singole tesi non si può operare che a ragion veduta.

2) Riscontro genericamente addotto dal Torraca, *Nuovi Studi danteschi* ecc. (Napoli 1921), p. 448.

sione messa a fuoco dalla critica della fama guittoniana a cui egli passerà esplicitamente. Insomma: l'episodio del primo Guido è, per dir tutto, assai meno una dichiarazione di guinizellismo che, sotto forma di palinodia, una proclamazione antiguittoniana. Ancora una congruenza: solo una fama incontrollata celebrava (« extollere » è il verbo nel *De vulgari*) (1) il rimatore aretino « fin che l'ha vinto il ver con più persone ». « Il ver », cioè la realtà sperimentata. Ora Guido, replicando all'attacco di Bonagiunta e alla professione di fede guittoniana (risposta cortese, che si limita ad asserire liberalmente la pluralità delle attitudini; risposta, anzi, insieme cortese « ad hominem » e ironica, poiché la formula iniziale « Omo ch'è saggio » ricalca un « incipit » di Bonagiunta (2), cui derivava a sua volta da una clausola del sonetto citato di Federico II, e anche i « despàri senni » riecheggiano una corrispondenza poetica del lucchese; risposta non per le rime e invero nella tradizione svincolata dalla corrispondenza, così da poter essere devoluta allo stesso Guittone), Guido, dunque, controdeduceva che il prudente deve astenersi da emettere un giudizio « infin' a tanto che 'l ver l'asigura ». « (I)l ver », anche qui la realtà sperimentata.

Rimane da dichiarare la ragione vera dell'antiguittonismo di Dante. Antiguittonismo che egli riceve proprio da quella tal « variante fiorentina », poiché il primo antiguittoniano non è il Guinizelli, è il Cavalcanti: in un sonetto oscuro, ma che comunque aggredisce proprio le pretese razionali di « fra Guittone »; cogliendo così di contropiede l'argomento di Bonagiunta avverso l'altro Guido. Per Dante la *Commedia* non basta, e occorre chiedere al *De vulgari*. Genericamente, si può sempre postulare la naturale impazienza verso il dittatore culturale, soprattutto verso il monopolista nazionale, anzi locale, se si pensa ai canali di guittonismo che furono in Firenze Monte Andrea e (meno assai) Chiaro: mai citati in quelle tavole non parche di presenze, e di

1) Gli « ignorantiae sectatores » che ciò fanno, sono l'originale degli « stolti » che nel *Purgatorio* esaltano Giraut. Non occorre dunque cercar loro altri padri, in particolare, col Torraca, i « fatz » la cui lode Linhaure (Raimbaut d'Aurenga) respinge nella sua tenzone con Giraut sul *trobar clus* (da Giraut rifiutato).

2) Si confronti inoltre l'inizio d'un sonetto adespoto a Bonagiunta: « Eo so ben ch'om non poria trovar saggio / sì come voi, maestro Bonagiunta ».

assenze, che sono la *Commedia* con le opere minori. Non moltissimo insisterei sull'antipatia globale per i Frati Godenti, ridotti a una penosa comparsa in Malebolge (e uno, Loderingo, è degli onorati da Guittone). Si potrà magari stringere il movente più da presso quando si osservi che Dante, prima con le grandi canzoni morali, poi con la prosa del *Convivio*, aveva esperito, risarcendo, restaurando e rinnovando, proprio dove l'altro aveva aperto la strada. Sono precedenti senza dei quali e canzoni e *Convivio*, come sono, risultano impensabili; e siamo stati in alcuni (ricorderò per onore Giuseppe De Robertis) a perseguire echi puntuali, fin nella *Commedia*, del calunniato predecessore. Buona norma tattica impone che ci si sbarazzi prima del vicino e concorrente. Ma poiché il *De vulgari* lo pone tra i « numquam plebescere desuetos », proprio là dove discorre (aggiungendo i « vocabula ») dei gradi della « constructio », zona di frontiera tra la sintassi e lo stile (e anche il sonetto cavalcantiano dileggiava il « profferer, che cade in barbarismo », e ciò per « difetto di saver »), ne inferiremo che Guittone, restando al di qua della maniera « dolce », cioè della melodia e dello sfumato, fidava solo nell'espressività del linguaggio, che per sé potrebbe anche essere grezza e vernacolare. Guittone morale, fra Guittone (che Dante peraltro non chiama mai così), è prosaico: « ami nel drappo suo card' e non sciugna », dice predicando; ed è tecnologia di arti basse, di dove Cecco estraie la topica che trascina Dante nel suo brago (« s'eo cimo 'l panno, tu vi fregghi 'l cardo »). Versifica immediatamente la sua biografia reale, quasi un Betteloni del duecento; e il Torraca gliene fa giustissimo merito, ma finalmente Dante non è mica un realista borghese.

A ogni modo, il Guinizelli e Arnaut Daniel sono gli ultimi spiriti purganti con cui Dante sarà stato a colloquio: gli ultimi, come Francesca il primo dannato, sotto la medesima epigrafe. Guido aveva potuto dolersi efficacemente « prima ch'allo stremo »; Francesca era stata sorpresa dalla morte violenta (perciò « e il modo ancor m'offende », la modalità della fine repentina non le ha consentito di salvarsi). Il circolo si chiude: i versi di Brunetto, « sai che sen tenuti / un poco mondanetti », sembrano un motto opportuno per siffatti intellettuali.

Il giro di peccatori, reietti o redenti, nei quali l'«io» che è noi obbiettiva e riscatta le sue possibilità di colpa, di lì comincia e lì finisce. Ciò si può chiosare con l'etica stessa di Dante:

*Quinci comprender puoi ch'esser convene
amor sementa in voi d'ogni virtute
e d'ogne operazion che merta pene.*

Ormai il pellegrino può ascendere dove amore è tutto « nel primo ben diretto ». Ma il viaggio compete all'«io» storico di Dante, all'«io» che è io, poeta: e tutta la poesia, l'abbiamo udito nella confessione a Bonagiunta, è poesia d'amore. Ogni tappa e sosta del suo viaggio oltretterreno è una modalità del suo «io» antico vittoriosamente attraversata; quei suoi interlocutori sono loro, storici, e sono altro, simbolo e funzione. Anche in loro dunque si attua la duplicità di piano che qualifica Dante, e a suo specchio Beatrice. Se un'analisi strutturale è corretta, essa si riflette dal macrocosmo al microcosmo. La sua validità, verificata ora nel particolare, è una preziosa « prova del nove » all'interpretazione generale.

Il testo che precede fu letto quale prolusione al corso della Libera Cattedra di Storia della civiltà fiorentina per il 1957.

POESIE

di

Vittorio Sereni

TRE FRAMMENTI PER UNA SCONFITTA

Fronte di Trapani, 1943

I

*Tra il brusio d'una folla
nel latrato del mare
tra gli ordini e i richiami
mancavo, morivo
sotto il peso delle armi.
Ed ecco stranamente simultanee
le ragazze d'un tempo
tutte le mie ragazze tra loro per mano
a semicerchio incontro a me venire
non so se soccorrevoli od ostili.*

II

*Dicevano i generali:
mimetizzarsi sparire
confondersi col suolo
farsi una vita di fronda*

Istruzione e allarme

*e mai ingiallire.
Ma l'anima di quali foglie
si vestirà per sfuggire
alla muta, non vista osservazione
dell'occhio che scopre in ognuno
baleni di rimorso e nostalgia?
Se passa la rombante distruzione
siamo appiattiti corpi,
volti protesi all'alto senza onore.*

III

*Il nostro tempo d'allora:
i soldati dentro i fossi
mascherati dalle fronde
e come ridenti d'amore.
Non fu mai così viva la campagna
nè mai così straziante d'abbandoni.
Maggio portò, come sempre, tedeschi...
ma si udiva compitare l'alato
dialogo dei piloti distanti
nella quotidiana regata:
struggente ne avemmo una voglia
di margini d'ombra
e come stille dal remo volante in cadenza
giungevano a noi quelle parole,
era l'umida vela del mattino,
la guizzante vacanza sugli stagni.
(E come il cielo avrebbe potuto non essere
una tesa freschissima bandiera
a stelle e strisce?
Fu così che ci presero).*



Ottone Rosai: *Il Ponte Vecchio di notte, 1913*



Ottone Rosai: *Favaggio*, 1917 - Firenze, coll. Favi

VIAGGIO ALL'ALBA

*Quanti anni che mesi che stagioni
nel giro d'una notte:
una notte di passi e di rintocchi.
Ma come tarda la luce a ferirmi.
Voldomino, volto di Dio.
Un volto brullo ho scelto per specchiarmi
nel risveglio del mondo.
Ma dimmi una sola parola
e serena sarà l'anima mia.*

1947

L'EQUIVOCO

*Di là da un garrulo schermo di bambini
pareva a un tempo piangere e sorridermi.
Ma che mai voleva col suo sguardo
la bionda e luttuosa passeggera?
C'era tra noi il mio sguardo di rimando
e, appena sensibile, una voce:
amore — cantava — e risorta bellezza...
Così, divagando, la voce asseriva
e si smarriva su quelle
amare e dolci allée di primavera.
Fu il lento barlume che a volte
vedemmo lambire il confine dei visi
e, nato appena, in povertà sfiorire.*

1951

FINESTRA

*Di colpo — osservi — è venuta,
è venuta di colpo la primavera
che s'aspettava da anni.*

*Ti penso offerta a quel verde
al vivo alito al vento,
ad altro che ignoro e pavento
— e sto nascosto —
e toccasse il mio cuore ne morrei.
Ma lo so troppo bene se sul grido
dei viali mi sporgo,
troppo dal verde dissimile io
che sui terrazzi un vivo alito muove,
dall'incredibile grillo che quest'anno
spunta a sera tra i tetti di città
— e chiuso in me rabbrivido e repugno.*

*Pure, un giorno è bastato.
In quante per una che venne
si sono mosse le nuvole
che strette corrono strette sul verde,
spengono canto e domani
e torvo vogliono il nostro cielo.
Dillo tu allora se ancora lo sai
che sempre sono il tuo canto,
il vivo alito, il tuo
verde perenne, la voce che amò e cantò;
che in gara ora, l'ascolti?
scova sui tetti quel po' di primavera
e cerca e tenta e ancora si rassegna.*

1954

GLI SQUALI

*Di noi che cosa fugge sul filo della corrente?
Oh, di una storia che non ebbe un seguito
stracci di luce, smorti volti, sparse
lampàre che un attimo ravviva
e lo sbrecciato cappello di paglia
che questa ultima estate ci abbandona.
Le nostre estati, lo vedi,
memoria che ancora hai desideri:
in te l'arco si tende dalla marina
ma non vola la punta più al mio cuore.
Odi nel mezzo sonno l'eguale
veglia del mare e dietro quella
certe voci di festa.*

*E presto delusi dalla preda
gli squali che laggiù solcano il golfo
presto tra loro si faranno a brani.*

MILLE MIGLIA

Brescia, primavera 1955

*Per fare il bacio che oggi era nell'aria
quelli non bastano di tutta una vita.*

*Voci di dopo la corsa, voci irose
sul danno e sulla sorte.*

*Un malumore sfiora la città
per Orlando impigliato a mezza strada
e alla finestra invano
ancor giovane d'anni e bella ancora
Angelica si fa.*

Voci di dopo la corsa, voci amare:

*si portano su un'onda di rimorso
a brani una futile passione.
Folta di nuvole chiare
viene una bella sera e mi bacia
avvinta a me con fresco di colline.*

*Ma nulla senza amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.*

LE CENERI

*Che aspetto io qui girandomi per casa,
che s'alzi un qualche vento
di novità a muovermi la penna
e m'apra a una speranza?*

*Nasce invece una pena senza pianto
nè oggetto, che una luce
per sè di verità da sè presume
— e appena è un bianco giorno e mite di fine inverno.*

*Che spero io più smarrito tra le cose.
Troppe ceneri sparge attorno a sè la noia,
la gioia quando c'è basta a sè sola.*

LE SEI DEL MATTINO

*Tutto, si sa, la morte dissigilla.
E infatti, tornavo,
malchiusa era la porta
appena accostato il battente.
E spento infatti ero da poco,*

*disfatto in poche ore.
Ma quello vidi che certo
non vedono i defunti:
la casa visitata dalla mia fresca morte,
solo un poco smarrita
calda ancora di me che più non ero,
spezzata la sbarra
inane il chiavistello
e grande un'aria e popolosa attorno
a me piccino nella morte,
i corsi l'uno dopo l'altro desti
di Milano ancorata nel suo vento.*

« Delle poesie qui riunite i *Tre frammenti per una sconfitta* sono apparsi, con un'altra lirica, un'acquaforte di Franco Gentilini e una nota dell'autore, nel n. 1 della collana « I Poeti Illustrati » a cura di Vanni Scheiwiller e Franco Riva (Milano-Verona, 1957); *L'equivoco* in « Linea Lombarda » a cura di Luciano Anceschi (Editrice Magenta, Varese, 1952); *Gli squali* nel « Corriere d'Informazione », rubrica « Piccola Fiera Letteraria » (Milano, 17 novembre 1956); *Finestra, Mille Miglia, Le sei del mattino*, nel n. 4, 1957, della rivista « Il Verri ».

Il cinquantenario di un libro

LE «POESIE» DI SALVATORE DI GIACOMO

di

Gino Doria

Vogliamo discorrere di un cinquantenario: di un cinquantenario che non si celebra in forme ufficiali, che non si ricorda con festoni di bandiere e con bande marziali, e che non è disonorato dai discorsi di occasione. Del cinquantenario di un libro.

Si compie, appressandosi l'autunno, giusto mezzo secolo da quando un giovane editore italiano iniziava la sua fortunata e non fortunosa carriera raccogliendo in un volume la sparsa opera poetica di Salvatore di Giacomo. E quella data del 1907 è veramente memorabile per la storia della poesia e della critica non solo, ma anche per quella dell'editoria. La nota che stiamo per dedicarle, diciamolo subito, non verte sulle ragioni e sulle forme della lirica digiacomiana, non apporta qualche nuova luce su ciò che un altro poeta, Francesco Gaeta, considerava un insolubile enigma critico (modo assai comodo per cavarsi d'impaccio); bensì vuol essere semplicemente informativa di certi dati storici, bibliografici e, perchè no?, tipografici.

Quando Riccardo Ricciardi (così si chiamava, come si chiama, l'editore) ebbe l'idea d'iniziare la sua attività con il « corpus » della poesia del Di Giacomo, già il Croce aveva dedicato al poeta il saggio fondamentale nella *Critica* (che è del 1903), il primo che cercasse di isolare il nucleo di vera poesia in un'opera non sempre eguale nelle infinite manifestazioni extravaganti, e talvolta clandestine, e di affrancarlo dall'equivoco del regionalismo

e del dialettalismo: un saggio anch'esso memorabile, capostipite di un'assidua, mai intermessa indagine critica, che va dal Serra al Russo, dal Vossler al Borgese, dal De Robertis al Flora.

Di Giacomo non era un buon critico di se stesso; così come non era un critico neanche nella parte storiografica della sua opera, in cui avevano il sopravvento i sapidi aneddoti, le maliziose divagazioni, e in cui s'insinuavano assai spesso (sì da rendere quelle opere accettabili anche oggi) germi e lampeggiamenti di vera poesia. Non riuscì mai a persuadersi, ad esempio, che la cosiddetta critica estetica (verso la quale manifestò sempre una sorta d'ironico compatimento) dovesse affondare la sua lancetta nel misero corpicino di *Marzo, nu poco chiove*, che era stato per lui un affare di ordinaria amministrazione, un sospiro in un'ora di tedio, un madrigale di rimbroto a una bella dispettosa; mentre non tenesse, quella critica, nel dovuto conto le elaborate e macchinose elucubrazioni di *'O munasterio*, che gli avean dato tanto da fare e penare per congiungerne le disarticolate membra.

Di Giacomo badava piuttosto ai temi e alle note di colore che alla essenza stessa della poesia, la quale era in lui spontanea e fresca e molto spesso, grazie a Dio, giungeva a riva senza contaminazioni e commistioni. Di Giacomo acritico, per dare un esempio, non avrebbe saputo quale preferire fra queste due versioni dello stesso tema.

Tutti conoscono, molti potrebbero recitare a occhi chiusi la mirabile lirica *Na tavernella*, canone, quasi, del l'arte digiacomiana; e nondimeno farà piacere rileggerla:

*Maggio. Na tavernella
ncopp' 'Antignano: 'addore
d' 'anèpeta nuvella;
'o cane d' 'o trattore*

*c' abbaia: 'o fusto 'e vino
nnanz' 'a porta: 'a gallina
ca strilla 'o pulicino:
e n' aria fresca e fina*

*ca vene 'a copp' 'e monte,
ca se mmesca c' 'o viento,
e a sti capille nfronte
nun fa truvà cchiù abbiento...*

*Stammo a na tavulella
tutte e dduie. Chiano chiano
s'allonga sta manella
e mm'accarezza 'a mano...*

*Ma 'o bbi' ca dint' 'o piatto
se fa fredda 'a frettata?...
Comme me so' distratto!
Comme te si' ncantata!...*

Il fatto di trovarsi, in maggio o in ottobre che fosse, in una « tavernella » con la donna amata, era così allettante, sia nella vita pratica sia nella rievocazione sentimentale e fantastica, che ritorna in un'altra lirica, press'a poco dello stesso periodo. Non più in collina ma a specchio del mare, anzi di quel Marechiaro che aveva suggerita (quando il Di Giacomo non conosceva ancora quel luogo) la celebre canzone musicata dal Tosti:

*Si dummeneca è bon tiempo,
ce ne iammo a Marechiare:
llà mangiammo a llido 'e mare,
e parlammo io 'e te, tu 'e me.*

*T'aggia di' nu sacco 'e cose
ca mme passeno p' 'a mente,
ca p' 'a strata o 'a gente 'e ssente,
o nun so' maie buono a di'.*

*Già 'e vedè quase mme pare
chella verde acqua addurosa,
chell'arena ch'essa ha nfosa
e ca liscia e asciutta è già...*

*Chelli rezze arravugliate,
chelli mnasse, 'e bbarchetelle,
e, 'int' 'o monte, 'e grutticelle
ca ccbiù fresche so' ll'està...*

*T'aggia di' llà, tutt' 'e ccose
ca mme passeno p' 'a mente,
ca p' 'a strata o 'a gente 'e ssente,
o nun so' maie buono a di'.*

*T'aggia fa', llà, int' 'a taverna
ca sta proprio a llido 'e mare,
d' 'a canzona 'e Marechiare
tutte 'e vierze allicurdà...*

Come tutto è diverso nelle due raffigurazioni dello stesso momento! Nella prima lirica l'idillio si compone in una perfetta e quasi miracolosa giustezza di toni, ogni parola concorre a creare l'armonia, ogni parola è funzionale nel ricostruire l'ambiente e nel farci rivivere, invidiosi, il sentimento un po' crepuscolare degli amanti. La stessa frittata, che altrove sentirebbe di strutto e di padella, qui odora soltanto di poesia, non meno del cane ringhioso e della materna gallinella. Nella seconda lirica, invece, quel « mangiammo », per indeterminato che sia, sta lì come una macchia di grasso, e fredda arguzia suona quell' « io 'e te, tu 'e me ». Queste differenze abissali fra le due liriche notiamo noi, ma non sapeva, o non voleva indugiare a fissarle, il Di Giacomo stesso.

C'è una ragione per aver addotto questo caso esemplare, e cioè che ci riporta al nostro assunto: l'apparizione della prima raccolta completa delle *Poesie*. Si pensi, dunque, alla dura impresa, per un carattere morbido e sensibile e ondeggiante come quello del Di Giacomo, di mettere insieme il volume, inserendovi il meglio ed eliminandone il meno buono. Oseremo dire ch'egli non ne sarebbe venuto mai a capo fra dubbi e pentimenti, ammissioni ed espulsioni, riammissioni e riespulsioni. Ma egli dovette subire altre volontà, a cominciare da quella dell'editore che, pur di venti anni più

giovane, sapeva, sotto l'apparente svagatezza, farsi sentire; e che, a sua volta, ascoltava con la dovuta deferenza il consiglio di Benedetto Croce, vero padre spirituale dell'edizione. Nè basta, chè ancora contribuirono all'opera il poeta Gaeta, che si accollò l'incarico del glossario, e il sottilissimo critico Alfredo Gargiulo. Si è pubblicato di recente l'autografo dei sonetti *A San Francisco* preparato dal Di Giacomo per questa edizione: assai interessante per il fatto che il poeta, pensoso del gran pubblico a cui andava incontro, aveva ridotte più blande alcune parole troppo crude del testo originale; e che il Croce, cancellandovi la nuova lezione, vi aveva ripristinata di suo pugno la primitiva.

Di Giacomo, non senza qualche protesta interiore da padre orbato, si attenne al piano degli amici, che, in verità, non differiva poi molto da quello che egli aveva originariamente abbozzato. Ma dopo il grande successo della prima edizione, e radicatasi saldamente la sua fama oltre i confini regionali, cominciò a vagheggiare la sua piena autonomia, a mostrare un certo dispetto per la tutela sotto cui gli pareva esser tenuto. E, infatti, giunto il libro alla terza edizione, del 1915, e continuando il Croce ad esercitare il suo affettuoso paternalismo, ecco che il Di Giacomo, come si dice a Napoli, « sferra » e scrive concitato al Ricciardi: « Desidero di veder tutto io, corregger tutto io, ordinare tutto io, non per niente ma perchè è semplicemente naturale ».

Era, certamente, naturalissimo e il Di Giacomo aveva ragioni da vendere; ma bisogna anche aggiungere che l'interessamento del Croce non era quello del sopracciò e del prepotente, sì bene quello dell'amico trepido della fama dell'altro amico, e del critico pensoso di rivelare sempre meglio l'arte del suo autore. In quello stesso anno, difatti, egli presentava, presso l'editore Treves, la scelta delle *Novelle napoletane* del Di Giacomo.

Ritorniamo, ora, alla prima edizione delle *Poesie* e consideriamone, a prescindere dal testo, la forma esteriore. Particolare secondario, d'accordo, ma che pur ha la sua importanza. Una bella veste tipografica non può, certamente, avallare un cattivo libro; ma un bel libro più guadagna se più bella è la sua veste, quasi che le parole suonino più limpide, scendano più diritte al cuore, così come splendono più chiare nella pagina a stampa. E furono, le *Poesie* editate dal Ricciardi, composte e impresse a Napoli nella illustre tipografia dei

Trani, una vera rivoluzione nel campo della editoria. Eravamo ancora in pieno clima dannunziano-dekarolisiano, che sostituiva con un neo-classicismo xilografico lo stile floreale e liberty caratteristico nell'*Isotteo* della *Tribuna* e in tante altre edizioni della fin di secolo. Ora, invece, la più severa eleganza, un nitore di pagina aldina ma più ariosa nella sua spazialità, una cura meticolosa nei rapporti fra occhielli, titoli, testo, note, indici; un raro senso di proporzioni fra giustifica e margini. Per ritrovare qualche cosa di simile bisognerebbe risalire alle migliori invenzioni del Vigo di Livorno.

Nato così felicemente, il libro iniziò il suo cammino trionfale. I critici (quelli dei quotidiani, vogliamo dire) ebbero un magnifico argomento per rispolverare la loro erudizione e il loro acume. Abbiamo sott'occhio un divertente archivio di articoli contemporanei, le cui firme non dicono nulla agli ascoltatori di oggi. Daniele Oberto Marrama, nel *Giorno* di Matilde Serao, confessava che, chiuso il libro, « la stanza, nella penombra crepuscolare, si riempie tutta di fantasime femminili ». E, nell'*Avanti!*, Luigi Bottazzi scopriva che « la poesia di Di Giacomo è la poesia di un poeta », mentre il vecchio Domenico Oliva, nel *Giornale d'Italia*, asseriva il capolavoro della raccolta essere *'O munasterio*. Un delizioso Vinardi della *Gazzetta del Popolo* concludeva: « Quei versi sono, volta a volta, pensieri, lacrime, sorrisi, visioni, immagini, profumi; ritmi della vita sempre ». Più immaginoso il Varaldo, nel *Corriere di Genova*, si raffigurava il poeta « pensoso ed ingenuo, con lo sguardo aperto sul volto intelligente, nel breve momento in cui sta imprigionando in una verde rete una farfalla variopinta, una libellula selvaggia, l'anima del popolo, e del popolo più musicale del mondo ». E Floriano Del Secolo, nel *Pungolo*, disserta sul pessimismo digiacomiano, ed Ettore Janni, nel *Corriere della Sera*, della sua malinconia, che è riflesso della vita napoletana, perchè, secondo quell'abruzzese, il napoletano è il popolo più malinconico della terra,

E così via. Ma, indipendente da loro, e indifferente a loro, il libro continuò a camminare, anzi a salire verso il cielo dei grandi poeti, dove resterà sempre, finchè nel mondo vi sia uno che sappia intendere *Marzo, nu poco chiove, Na tavernella e Arillo, animaluccio cantatore*.

RIEVOCAZIONE DI ROSAI

di

Alessandro Parronchi

Nella storia della pittura italiana contemporanea, il capitolo dedicato a Ottone Rosai si è chiuso il 13 giugno 1957. Questa fine prematura, dell'artista appena sessantaduenne, se ha lasciato nella sua città e nel cuore degli amici un vuoto incolmabile, ha messo alla sua opera un suggello molto fermo, impedendole il diluirsi in fasi di stanchezza e di ripetizione.

La parabola di Rosai, con questo affrettarsi e precipitare verso la sua conclusione, riflette pienamente quello che fu il carattere dell'uomo e del pittore. Ricordiamo il modo stesso in cui egli usava portare a compimento ogni quadro appena incominciato. Messosi a colorire una tela, dopo averla segnata sommariamente a carboncino, non conosceva quelle tregue che fanno parte della dialettica di cui si vale generalmente ogni artista scaltrito: dilazioni intelligenti, diplomatici ritardi, pause di apparente disattenzione da sorprendere con un precipitoso risveglio. Che il soggetto volesse o meno, si rifiutasse o si concedesse, una volta incominciato il quadro, egli lo portava fino in fondo. E al momento di lasciarlo, molto contento, o passabilmente contento, o scontento addirittura, egli era sicuro di averci speso quella dose di energia senza della quale non si sarebbe sentito a posto con la coscienza, di averci versato quel po' di sangue che l'opera aveva voluto da lui per realizzarsi. Per questo, una volta lasciato un quadro, non era preso da pentimenti eccessivi, e non è arrivato mai, credo, a eliminare un proprio dipinto. La

ferocia del suo istinto doveva pur implicitamente riconoscere di avervi chiusa una particella di verità. E l'uomo, per carattere, non era tale da lasciarsi consumare dall'autocritica.

L'uomo era, per carattere, un violento, e in questa immagine, a volte un po' esteriore, amava consegnarsi agli altri; anche negli ultimi tempi, quando quella violenza, per l'indurare di molte vicissitudini, era diventata tutta intima e spirituale: una qualità ormai riconosciuta e accettata, che dobbiamo sperare, a lui peccatore, sia valsa a conquistare il cielo.

Quello di cui siamo certi è che questo abito rude, paesano, gli attirò pel cammino della vita molte difficoltà, tanto che non vediamo altro esempio di artista, nato prima del secolo in cui viviamo, che abbia dovuto faticare così lungamente ad acquistarsi un riconoscimento, e, per così dire, il crisma dell'assoluta indiscutibilità. E se quella crudezza di verità che era in tutto Rosai, e trasudava dal suo temperamento, col dargli un aspetto insocievole, era, per molti che potevano cercarlo dall'esterno, ostacolo insuperabile, un'altra limitazione gli venne dalla definizione geografica nella quale da molti si volle vederlo costretto, e che ha pesato e peserà sempre su di lui: dall'idea cioè che l'esempio di Rosai sia circoscrivibile a una regione, anzi a una città, anzi a un quartiere, e che, fuori di lì, esso cessi quasi di avere un qualche valore.

La precisazione evangelica sulla « lettera » e lo « spirito », da tener presente come norma in ogni giudizio, anche artistico, si presterà sempre o a non essere ascoltata o ad essere furbescamente fraintesa. Giacché, nel caso di Rosai, a noi sembra che questo di cui gli altri lo hanno rimproverato, lo rimproverano, e lo rimprovereranno, sia il suo tratto più bello e fondamentale. Quello di avere così esclusivamente amata la sua città da non poterne mai evadere, anzi da accoglierla come prigioniera e condanna, di assorbirne tutto il potere distruttivo e corrosivo, di accettare di esserne insomma foggato e limitato, per contraccambiarla in forza di un'espressione poetica dotata di straordinariamente sintetica limitazione e di chiuso incanto.

Come questo si potesse conciliare con quanto in Italia il discorso sulle arti figurative andava argomentando, con le situazioni nuove e con gli interessi culturali sempre diversi, direi che non era più compito di Rosai, ma se mai della critica che ne avesse voluto illustrare l'opera e sceverare gli spiriti

vitali. Al suo incominciare, Rosai fu nuovo coi nuovi, e se ne accorsero altri uomini che erano nuovi e vivi insieme a lui, come i fiorentini Giovanni Bellini e Ugo Tommei, due fior d'ingegni, vittime dimenticate della prima guerra mondiale. Ma la critica più recente ha trovato invece che gli inizi di Rosai, i quali mi sono studiato tempo addietro di ricostruire, furono letterari: equivocando, al solito, tra lettera e spirito. Infatti quegli inizi, se furono, mi si perdoni il bisticcio, « letterari » secondo la lettera, secondo lo spirito furono pittorici, e capaci di suscitare intorno irradiazioni vitali con quei mezzi, pittorici, che il nostro autodidatta si andava allora foggiando, mentre chiedeva alle traduzioni di Verlaine e di Baudelaire che Remo Chiti o Maurizio Klum potevano passargli, qualche agitazione o fumo che gli salisse più impetuosamente al cervello.

Una pittura « letteraria » avrebbe annoiato, stancato, e alla fine se ne sarebbero ritrovati i calchi e i modelli. Ora nella pittura del giovane Rosai potevano riconoscersi tracce di Ensor, come nelle opere di tutti i grandi artisti da giovani si vede non di rado affiorare un influsso che è quello dell'autore che ha determinato in loro il fenomeno stesso dell'espressione. E questo ottennero per Rosai le incisioni di Ensor, conosciuto molto precocemente. Ma le forme di quella pittura rimescolavano le coscienze dei coetanei, nel loro accumulare e fare esplodere cariche di energia.

Forse la prima opera che di lui rimanga degna di questo nome è l'incisione del '13 *Ponte Vecchio di notte* (Tav. 1), e fu presente a una collettiva di sole incisioni tenuta a Pistoia in quell'anno. Ci vediamo l'incanto dell'esterno cittadino comporsi in una visione spettrale, e quale alle volte appare sfigurato da una nebbia leggera che allunga le dimensioni delle architetture, mentre l'accendersi dei riflessi mette una pausa confortante sullo specchio dell'acqua semibuia. Lungo la spalletta, l'episodio di due uomini distrae il solitario passante che si rivolge a guardare: e sono soltanto tre ombre nell'immensità. Visione austera e inconsueta di una Firenze che, prima di lui, non era conosciuta che nella sterile e chiassosa accezione postmacchiaiola. Il gusto del tempo — dagli scenari di Gordon Craig, alla lugubre città di Méryon vagheggiata da Celestino Celestini, già presente all'Accademia nel '12, quando

Rosai vi sosta brevemente — è avvertibile in questa incisione in una certa enfasi di cui in seguito l'arte del pittore saprà spogliarsi. Ma non possiamo non riconoscervi anche una nota di un vigore insolito, e un piglio autoritario, ch'egli non abbandonerà più.

Viene il Futurismo: e Rosai è coi nuovi. Ma, introdotto da Soffici, sarà fino all'ultimo tenuto al largo come un intruso, come un incomodo compagno di viaggio in quei giri dei quadri futuristi per un'Europa ch'egli non avrebbe mai conosciuto, come un paesano rozzo e intelligente che a un tratto può imporsi e prendere nella conversazione una parte preponderante davanti al sussiego liceale dei figli di papà. L'esperienza futurista di Rosai verte ancora sul fatto pittorico, non sulla teoria. E lo dimostrano i pochi sapidi frutti che oggi ne rimangono, specialmente se confrontati con quanto di più schematico e inespressivo il futurismo produsse, fatta eccezione per Carrà e Boccioni e in parte per Severini, ad opera dei « firmatari minori » dei suoi autorizzatissimi manifesti.

Inizia la guerra del '15, che per tanti sarà una fine, spiritualmente dico, un'esperienza catastrofica. Ma per pochi, pochissimi, è una rinascita, anzi, la nascita. Rosai è di questi, assieme a Ungaretti e a Jahier. Ed è tanto, per lui, la guerra, una nascita, che, venendosi in quel tempo a scoprire il primitivismo moderno di Alberto Magri, e di Rousseau, del quale Soffici gli parlava, Rosai sbriga in fretta una sua saltuaria e acutissima esperienza di « ingenuo », che è bastata a far deviare tutto un filone di critica meno avvertita, la quale, scambiando un'altra volta lettera e spirito, ha creduto che Rosai fosse tutto ingenuo. Mentre basta aver visti certi suoi disegni erotici fatti in adolescenza per capire che razza d'ingenuo si celasse nel fanciulletto Ottone. E, a leggere attentamente in dipinti come Vallesina, e Guerra + rancio, ambedue del 1916, e a riconoscere in quest'ultimo le deformazioni ironiche e i simboli sessuali, ci si accorge che in essi Rosai bamboleggia, è vero, ma come anche un tigratto può scherzare coi bambini, in modo che tu non sai quando l'ugna, protratta, ferisca.

Non passa molto tempo, e l'attenzione di Rosai alla natura si muove già in un registro più sorvegliato, di netta impronta cubista. Lo mostra chiaramente un *Paesaggio* finora rimasto ignoto, del '17 (tav. 2), indicante quasi

un ripensamento delle esperienze che si sono già presentate risolutamente all'artista nel periodo immediatamente prebellico. L'artista, in questo periodo, sta ancora saggiando le proprie forze. E di una disposizione giovanilmente scherzosa è prova la ripresa futurista dell'immediato dopoguerra. Che succede frattanto nella circostante pittura italiana? Carrà e De Chirico, e Morandi, hanno elaborato con intendimento comune ma con stile personalmente diverso un linguaggio profondamente *culto*, che solo al giovane De Pisis sarà dato subodorare. La più gran parte degli altri si perde nell'impresa, sterile, di un rilancio del futurismo. Soffici invece capisce che l'atmosfera è cambiata, e non si può più seguitare per quella via. In Francia Apollinaire, il grande rivoluzionario a fondo classicista, se fosse vissuto, si sarebbe probabilmente fatto auspice di un intelligente richiamo alla tradizione. Il quale diremo è nell'aria, se Picasso, infatti, costruisce in questo dopoguerra qualcuna delle sue più naturalistiche figure, e ricompone la traccia, già disgregata cubisticamente, dei suoi vecchi arlecchini. L'Italia deve invece contentarsi del « richiamo all'ordine » di Soffici, e ripartire di lì. E si sa che, su quel richiamo all'ordine, s'imposterà poco più tardi (1922) il troppo oggi deprecato Novecento, che fu un tentativo di organizzarsi sulla linea della tradizione, che la maggior parte degli artisti, bontà loro, accettarono, e che, uniformando la produzione, rese, se non altro, più facile il compito della selezione critica.

Rosai ch'è fa? Ascolta Soffici e subito si mette al lavoro. Disegna e disegna dal vero, e di ingenuismo, nei suoi quadri, non è più traccia. Le cose gli svelano il loro incanto. Qualche motivo di natura morta continua a scandirsi in un contorno simbolico, ma la natura viva respira ora un'aria improvvisamente libera ed emozionante come nel *Paesaggio* del 1919 (tav. a colori).

E quando la sua attenzione ricade sull'uomo, ecco che la figura dell'uomo si concreta, per una prima decisione mediata da Cézanne, che solo ora — 1920 — l'artista conosce, si chiude nei contorni, si definisce nel tipo, si stringe nella fisionomia, si salda nel suo ambiente, nelle strade e nelle case del quartiere come in un dolce ergastolo che il recluso non sarà mai sazio di maledire e di invocare. Guardiamo, altro inedito, l'*Interno* con un gruppo di amici,



OTTONE ROSAI: *Paesaggio*, 1919
Firenze, propr. Ernesto Codignola

del '22 (tav. 3), dove il tema del « caffè » appare, ma senza limitazione d'ambiente, in un muoversi grandioso delle masse che la luce plasma in pochi colpi sommari.

È naturale che su questa scala di sensibilità ormai costruita il pittore cerchi di edificare ora qualcosa di più complesso. Eccolo saggiare la figura con calma e decisione lasciando che la luce giuochi sensibilmente a definire l'espressione, come nel *Ritratto di Soffici* del '22 (tav. 4). E affrontare la grande composizione. Quando Soffici andrà, invitato da lui, nello studio di via Toscana, a vedere questi risultati, e particolarmente la composizione grandiosa dei *Giocatori di toppe*, non vi riconoscerà esattamente le intenzioni secondo cui aveva dettato il richiamo all'ordine, e noi ci spieghiamo perfettamente che non ce le abbia riconosciute. Ma, chiusa ormai la partita, potremo oggi consentire che, per chi accettò l'impresa di ritrovare una dimensione umana alla pittura, non c'era strada molto diversa da prendere di quella che presero allora Soffici e Carrà e Rosai e Sironi. Oppure, restava la decisione di rinunciare a muoversi in un ordine polemico: ma la forza di prendere questa decisione l'ebbe solo Morandi. E allora, del lavoro di questi pittori, quale sceglieremo come veramente rappresentativo? *1919* (del 1929-30) e *S. Francesco* (del 1932) di Soffici, *Estate* (del 1930) e i *Nuotatori* (del 1932) di Carrà, *La famiglia* (del 1932) di Sironi, o *I giocatori di toppe* (del 1928, l'esempio più precoce) di Rosai? A noi è sempre sembrato che Rosai, per l'impeto della sua schematizzazione, non sia caduto come altri nella storpiatura neoprimitivista e nel sintetismo di convenzione, anzi non abbia lasciato fuori niente di ciò che è essenziale alla figura dell'uomo, insieme riuscendo a dare alla sua rappresentazione inusitata forza e coerenza di stile. Certo l'immagine che Rosai offriva della umanità era talmente spietata che, ora, poteva esser duro accettarla, e più comodo invece pensare che solo per un particolare ambiente, per Firenze forse, anzi pel teppistico e sovversivo oltrarno fiorentino valessero quelle definizioni, non per il mondo in generale. Così Rosai era ormai classificato, insieme a Domenico Giuliotti, tra gli orchii strapaesani, e non c'è nemmeno da dire che la definizione gli valesse, come ad altri, per conquistare i salotti cittadini, perchè, da lui, la figura della propria arte fu creduta fino

in fondo, e articolo di fede fino all'ora della morte. E dal '20 al '30 la sua pittura non fa che approfondirsi, in quei termini di stile ormai certi, nel senso di una esasperazione drammatica nella figura umana, e di una liberazione di questo dramma che a tratti si esalta, a tratti si placa senza mai sminuirsi nel fremito vivificante dell'atmosfera.

Accanto alle grandi composizioni, i paesaggi deserti, come il mirabile *Canto ai quattro leoni*, del '27 (tav. 5), approfondiscono l'evidenza degli ambienti architettonici.

Le finestre senza voce, e qualche pennellata rossastra sul selciato in primo piano, rimangono come l'eco drammatica di un fattaccio avvenuto da poco. Ma nel fondo i vicoli divergono e sbiancano con una vivacità memore delle primavere prospettiche quattrocentesche.

Quel che conta è che, accanto all'ambizione della vasta composizione, e oltre quei limiti che vorrebbe imporre una definizione troppo sbrigativa, quest'arte si stia in questo tempo creando una tematica particolare, che sotto l'aspetto paesano svela una sostanza nuova, e moderna, di umanità. Quando il tempo avrà fatto piazza pulita delle mode che si sono avvicinate negli ultimi trentacinque anni, credo ci si potrà accorgere meglio della porzione d'umanità che, in un'epoca di vicende essenzialmente formalistiche, Rosai è stato unico a portare alla luce. Senza che nessuno, occorre dirlo, gli abbia nemmeno insidiato o cercato di trasporgli temi tanto modesti. Cosa di più spento e inappariscnte del sonno di un pensionato su una panchina, o dell'uomo sprofondato nella lettura del giornale, cosa di più triste della macchia nera di un vecchio prete che si trascina verso un ospizio? Orbene il « tepista » Rosai non solo ha saputo guardare a queste immagini con simpatia, che fin qui la sua sarebbe stata soltanto una qualità umana; ma ha saputo, del sonno del pensionato, della macchia nera del prete, o marrone di due monache, fare il germe adatto a svegliare, intorno, gli spiriti naturali più impetuosi e vaghi; così come ha saputo cogliere su un volto la smorfia rivelatrice di un istinto bestiale o l'improvviso sbandare di un passo che procedeva sicuro, e allearli al bianco d'una facciata tra l'avanzare di nubi temporalesche, o al rapido vaporare sul selciato dei colori della primavera.

Con l'avvento del fascismo Rosai si era trovato, al solito, nei gruppi di punta. Sì che erra non poco chi tenta oggi di dimostrare che, per l'intelligenza e la finezza del gusto, Rosai è da considerarsi *naturaliter* antifascista. Teppista nell'11, interventista nel '15, nel '16 ardito tra gli alpini, egli doveva logicamente essere squadrista nel '21. Ma, spietato anche con sé non meno che con gli altri, e lo dimostrano, accanto ai suoi ritratti, i suoi autoritratti, Rosai, « in perfetta buonafede fascista », ci ha lasciato certi documenti pittorici e disegnativi che del fascismo costituiscono la più acuta, drastica, e talvolta esilarante condanna. Il suo è un occhio che giudica, come quello di Goya, di Daumier, di Toulouse-Lautrec. È chiaro che un occhio che guarda con questa acutezza, è un'arma a doppio taglio, e non può non essere scomodo per qualsiasi tirannide grande o piccina. Conseguentemente, ecco il '34, e sui muri del Palazzo piacentiniano che poco prima, opportunamente parato in maschera littoria, aveva ospitato quella promessa sposa del mostro di Lock-Ness che fu la Mostra della rivoluzione fascista, ecco apparire alla II Quadriennale romana le cinque tristissime anime di lupi che furono gli « omoni » di Rosai. Fraintesi da tutti, fuorchè da Emilio Cecchi, essi riuscirono nondimeno a turbare qualche coscienza. Nel '34, Scipione era morto già da due anni, lasciando dietro di sé una scia luminosa da cui scaturivano non meno velleità rivoluzionarie che istinti di avventura. Quale dei più giovani sarà capace di sentire in Rosai un'apertura verso il nuovo, a traverso s'intende la risolutezza e la forza perentoria della linea che chiude i suoi contorni senza scandirli, con decisione e calma? Forse soltanto la coscienza luminosamente sveglia del suo corregionale Mario Marcucci ne sarà persuasa: più tardi, verso il '40, quando anche Guttuso rimarrà impressionato dalle invenzioni disegnative e libertà anatomiche dei grandi nudi del '37. Per gli altri, se conterranei, Rosai sarà un esempio da subire, e, spesso, un veleno troppo forte a cui sopravvivere, oppure soltanto un ostacolo, un peso. Giovani di altre regioni non se ne proporranno nemmeno l'esempio, lo ignoreranno. I giovani, negli anni dal '30 al '40, soffrono già per l'isolamento in cui vengono a trovarsi, per le barriere che va inalzando l'autarchia non meno che economica intellettuale. Né il contrabbando della cultura è per allora abbastanza organizzato.

Dopo il '45, per alcuni di essi ignari, e altri troppo arrivisti, Rosai sarà ancora il fascista da perseguire. Mentre, da tempo ormai convintissimo del contrario, egli ha fatto della sua casa, durante la seconda guerra mondiale, un nido di partigiani. Il dopoguerra si apre in tal modo per Rosai come un periodo carico ancora di difficoltà, che giovanilmente egli affronta e giorno per giorno combatte.

Poiché abbiamo concesso qualcosa, in questa rievocazione, anche ai tratti dell'uomo, diremo che in questo dopoguerra, che avrebbe potuto costituire soltanto il periodo della piena maturità, ed è rimasto invece l'ultimo della sua vita, Rosai ha sofferto fino in fondo l'amarezza per una incomprensione calcolata che gli ha fatto sentire più forte alcuni mancati riconoscimenti a cui, uomo del popolo, intensamente egli ambiva. Così la vittoria che egli negli ultimi anni ha ottenuto, con la definitiva affermazione del suo lavoro sul piano del mercato nazionale, fu da lui festeggiata e goduta con ancora giovanile orgoglio e soddisfazione.

Le sue mani, d'altronde, non sono restate inoperative. L'ultimo periodo di Rosai comincia all'incirca nel '41: preceduto da alcuni formidabili *Nudi* (dal '37 in poi) nei quali s'era per la prima volta spinta avanti la ricerca di schemi inconsueti, e, più che un'ambizione di composizioni vaste, s'era manifestato un bisogno di scavare, disegnando, alla radice del nuovo.

I disegni di Rosai, che quando saranno in buon numero opportunamente riprodotti e presentati da un editore intelligente, appariranno, quali sono, uno dei complessi più alti della grafica italiana contemporanea, trovano negli studi di nudi degli anni intorno al '41-'42, l'episodio forse supremo e irripetibile. Contemporaneamente il colore deposita la sua spoglia, dimette asprezze e acidori, e si schiara di luce soffusa.

La mano del pittore, agitata da un forte parletico, non gli consente più il tratto unito: e il contrasto chiaroscurale, il tocco atmosferico ne diventano una conseguenza necessaria. Sarà per questo che, con decisione autocritica che rappresenta forse la prova più forte della coscienza artistica di Rosai, lo studio dei suoi ultimi tempi è di riassorbire il chiaroscuro nel colore luminoso, e di addensare l'immagine nel tratto vivissimo dei contorni. Contemporaneamente nei paesaggi spariscono le luci drammatiche, e si diffonde la pace della

contemplazione, restando viva come sempre la sorpresa degli incontri tra il muro e le foglie, le case gli alberi e il cielo, e continuamente alterandosi e rinnovandosi la tela geometrica dei rapporti che questo ragno laborioso tesse ogni giorno tra il cielo e l'ombra riflessi sul selciato umido della sua via San Leonardo.

L'epoca di piena maturità che la pittura di Rosai sta attraversando è ravvisabile nello slargarsi cosciente degli orizzonti angusti nei quali prima era stata costretta. Se il suo fondamento era potuto apparire tutto e soltanto istintivo, ora si direbbe essa cerchi irresistibilmente di spaziare nel cielo dei sentimenti e delle convinzioni solenni. Con la guerra il tema sacro viene a ossessionare il pittore. La preoccupazione sociale che aveva formato il sostrato di quell'epoca turbolenta e libertaria dalla quale egli aveva tratto all'inizio fanatismi e intemperanze, è la stessa che ora lo porta a far centro nella figura del Crocifisso operaio, in una serie di raffigurazioni di cui l'ultima, quella del tabernacolo di via San Leonardo, raggiunge altezza di tragica rappresentazione (tav. 6). Analogamente un bisogno di definire il volto della propria città, di ricollegarsi alle origini della propria tradizione ambientale, lo porta alla realizzazione di quei mirabili monumenti fiorentini, tra cui il Carmine, Santo Spirito, Palazzo Vecchio, Santa Maria Novella, riappaiono con la forza e l'intatta freschezza di archetipi della fantasia.

Il ritorno alla tradizione, il richiamo alle predelle tre o quattrocentesche sollecitato da alcune piccole vecchie telette di Rosai, hanno fatto velo a molti a comprendere che con la stessa forza con cui quest'arte seppe affrontare il nuovo e mantenersi perennemente sull'orlo del rischio che questo importava, con altrettanta violenza e acutezza seppe risvegliare e rendere attuali certi propositi antichi di rappresentazione e di stile. Quel troppo schematizzato, che Soffici non si sentiva di accettare, e l'emozione sempre viva del taglio compositivo presente in Rosai già prima, ma certamente per lui diventato legge nel momento del futurismo; e, soprattutto, quel guardare alla realtà degli uomini e delle cose senza della quale un'arte come quella di Rosai, nonchè crescere e perfezionarsi, non nasce nemmeno; e infine l'amore, che a lui come a Morandi ha reso, anzichè inutile, impossibile partire per Parigi, lasciare le proprie mura,

tradire viaggiando quella piccola parte di terra che è quanto è dato naturalmente all'uomo per capire tutto di sè e della vita; sono fatti che, più di qualsiasi impresa mentale o effervescenza estetica, possono far ritornare il pensiero in contatto con quel che per essere antico e raro non cessa d'esser presente e continuo e pane di tutti i giorni.

Così la solitudine intellettuale nella quale Rosai è stato lasciato in vita, confortato solo dal calore umano di ammiratori e di amici, crescerà dopo la morte ad accentuare la già viva e grande originalità dell'opera, e a darle, nella piattezza circostante, solenne aspetto di monumento.

PROSPETTIVE DELLA STORIOGRAFIA LETTERARIA

di

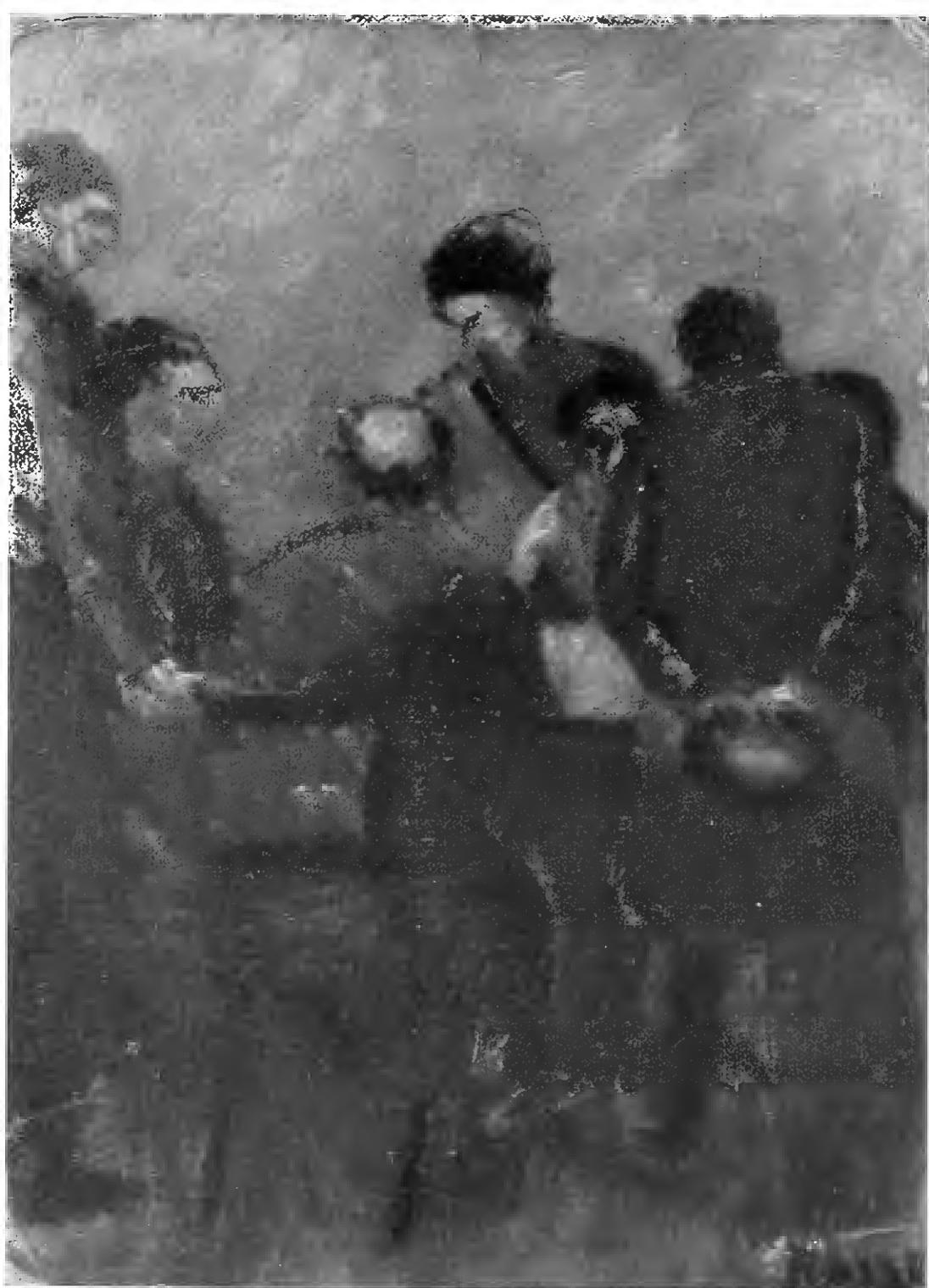
Natalino Sapegno

Nella conclusione del saggio su *Luigi Settembrini e i suoi critici*, scritto nel 1869, mentre già attendeva alla stesura della sua opera maggiore, il De Sanctis si poneva coraggiosamente il problema se in quel momento, in quello stato per tanti riguardi incerto confuso ed insoddisfacente della cultura italiana, esistessero le condizioni propizie per comporre una storia della letteratura italiana, e lo risolveva in senso negativo. Con la piena consapevolezza, che forse egli solo in quegli anni aveva così chiara (e la ribadirà, in termini fermissimi, quasi estremo monito affidato alle generazioni venture, nelle ultime pagine appunto della *Storia*), della crisi intellettuale e morale che s'apriva per l'Italia nell'atto stesso in cui si concludeva con la conquista dell'unità e dell'indipendenza la generosa esperienza di pensiero e d'azione degli uomini del Risorgimento; convinto che tutto un sistema nobilissimo, ma alquanto frettoloso e provvisorio, di idee stesse crollando, mentre si affacciavano da ogni parte le esigenze di un rinnovamento radicale dell'ideologia nel segno di una maggiore concretezza, stimolando il trapasso della filosofia dall'idealismo ontologico al positivismo, in arte lo svolgersi dal nocciolo romantico di una nuova istanza realistica, nel costume l'avvento di una moralità non più astratta ma risolutamente calata nella prassi del dibattito sociale e politico; anche il problema particolare della storiografia letteraria (che era stato sempre idealmente presente, quasi meta ultima, alla sua

indefessa attività di studioso) si presentava allora ai suoi occhi con l'aspetto di una accresciuta complessità e difficoltà e fino ad un certo punto si dissolveva nella proposta di un programma di più ampie, minute, precise ed articolate indagini parziali: « Una storia della letteratura presuppone una filosofia dell'arte generalmente ammessa; una storia esatta della vita nazionale, pensieri, opinioni, passioni, costumi, caratteri, tendenze; una storia della lingua e delle forme; una storia della critica, e lavori parziali sulle diverse epoche e su' diversi scrittori ». Ora l'Italia non aveva se non « una filosofia dell'arte tutta d'accatto e senza applicazione »; niente di serio nel campo della storiografia delle arti figurative e della musica; non libri adeguati ai progressi della filologia europea sull'evoluzione della lingua letteraria, sulle poetiche, sulla critica; non lavori importanti ed originali sui momenti e gli individui salienti della sua cultura; non infine una storia nazionale viva: « Abbiamo vuote generalità, niente che sia frutto di alta speculazione filosofica o di serie investigazioni storiche ». In tali condizioni, che cosa altro poteva riuscire il progetto ambizioso di una sintesi, se non « una informe compilazione piena di lacune, e' di imprestiti, e di giudizi superficiali e frettolosi e partigiani »? Accingendosi a scrivere, proprio in quell'ora e in quella situazione di crisi, la sua *Storia*, il De Sanctis aveva piena coscienza dunque di fornire non più che un tentativo, un abbozzo provvisorio di sistemazione, che attendeva di esser chiarito e sviluppato su una trama di ampie ed approfondite ricerche condotte nelle più varie direzioni; e pur non rinunciava al suo proposito lungamente maturato negli anni, proprio perchè in quella consapevolezza doveva riconoscere anche il segno della maturità ideologica che lo contrapponeva agli astratti e frettolosi fervori dei suoi coetanei, e dunque la possibilità, a lui solo consentita dalla sua capacità di collocarsi su un piano più alto e aprirsi una prospettiva più vasta, e il dovere infine di fornire almeno i primi fondamenti, le linee essenziali di quell'incompiuta e provvisoria architettura. Sta di fatto, ad ogni modo, che, negando in quelle condizioni la validità di una sintesi, intendeva non di porre un principio assoluto, ma relativo e di opportunità momentanea; e affermando che « il lavoro di oggi non è la storia, ma la monografia », non pensava affatto di rinnegare, in ultima istanza,



Ottone Rosai: *Ritratto di Sofici*, 1922 - Firenze, coll. privata



Ottone Rosai: *Interno con gli amici*, 1922 - Firenze, coll. privata

la necessità della storia; è chiaro anzi che il problema della possibilità e validità della storia, in termini generali, neppure si poneva alla sua mente.

Oggi, a novant'anni di distanza da quel saggio desanctisiano, è ben certo anzitutto che il quadro che egli allora tracciava dello stato degli studi preparatori nei vari campi si presenta assai mutato, ed in meglio. Se non proprio quelle opere di ampio respiro e di essenziale consultazione che egli additava alle generazioni venture e che restano pur sempre un desiderio, esiste almeno un vastissimo materiale di esplorazioni e la trama se non altro di quella storia nazionale e di quelle storie particolari del linguaggio, delle poetiche, della critica, delle arti, nonché un'abbondante messe di monografie sulle stagioni più importanti e sulle figure più rappresentative della cultura e della letteratura; mentre in nessun luogo forse come in Italia la speculazione estetica ha raggiunto un così alto livello di rigore filosofico. Per contro, proprio quel problema, che al De Sanctis non si poneva neppure, della possibilità di una storiografia letteraria, come disciplina dotata di una sua intrinseca validità che la giustifica e di una sua distinta funzione nel quadro della storiografia generale, oggi s'impone come preliminare e, ove pur non si voglia affrontarlo e risolverlo nella sede filosofica che più specialmente gli appartiene, estende anche sull'opera quotidiana ed empirica dei tecnici una vasta ombra, non diciamo proprio di scetticismo, sì certamente di incertezza e di precarietà.

Sarà bene dichiarare subito che il problema speculativo, in quanto tale, rimane oltre i limiti della nostra competenza; che in queste pagine non si tende se non ad illustrare i termini e le prospettive di una situazione culturale e delle varie esigenze che vi affiorano, lasciando ai filosofi appunto il compito di derivarne tutte le opportune deduzioni. E occorrerà aggiungere che negli ultimi anni il problema è stato agitato con notevole intensità e vivacità anche in altre zone culturali, in Germania e in Francia, in Inghilterra e negli Stati Uniti, manifestandosi in una cospicua attività di indagini, di proposte, di polemiche, che prendevano stimolo e concretezza dagli apporti collaterali, nel campo della critica e della metodologia, della psicologia e della psicanalisi, e soprattutto delle nuove tecniche interpretative linguistiche e stilistiche. Sicché tale fervore di indagini e discussioni, che altrove attinge

la sua ricchezza multiforme e la libertà delle sue molteplici prospettive dalle condizioni generiche di uno sperimentalismo alieno da eccessivi rigori sistematici, rifluendo oggi agli orizzonti della cultura italiana, così permeata per questa parte di perplessità riflesse, da un lato incontra presso i nostri studiosi quell'accoglienza pronta e benevola, che è di chi è portato subito a riconoscere la presenza di taluni principi dottrinali ormai noti e familiari, l'accettazione implicita e talora anche parzialmente esplicita di un complesso di proposizioni per noi quasi pacifiche, sebbene esposte in forma meno rigorosa; dall'altro lato sembra imporre l'esigenza, particolarmente urgente nel quadro di un'esperienza di pensiero che si richiama in questo campo ad una tradizione illustre dal De Sanctis al Croce, di un'elaborazione più sistematica di quei principi e proposizioni, da sottrarre al pericolo di una concezione meramente empirica e frammentaria.

Sarà dunque da risalire, per quanto ci riguarda, alle pagine fondamentali in cui il nostro problema veniva impostato e risolto da B. Croce appunto, fin dal 1917, con una formula estremamente netta; la quale d'altro canto, sia per essere proposta in modi di vivace intransigenza polemica, sia perché cadeva in un terreno particolarmente predisposto e favorevole, doveva quasi immediatamente suscitare una vasta eco di dibattiti non infruttuosi, estesi non pur nell'ambiente accademico, sì anche in quello dei critici e dei letterati militanti. Il Croce respingeva, oltre i vecchi e ormai screditati concetti di storia letteraria intesa come cumulo di materiali eruditi ovvero di marginali osservazioni rettoriche, anche quello, tuttora vivo nella pratica, che la considera come esposizione dello svolgimento di una realtà sociale o nazionale riflessa in una tradizione continua e coerente di documenti artistici; negava che si potesse postulare un complesso di caratteri comuni fra le singole opere di poesia, e quindi il criterio di una serie ideale e cronologica, perché « ogni carattere comune riferendosi alla materia delle opere artistiche (e materia è anche la loro forma quando è presa astrattamente e materializzata, il cosiddetto "stile")», non ha più valore estetico e non vale a congiungere fatti di natura estetica»; proponeva pertanto il principio che « la vera forma logica dello storiografia letterario-artistica è la caratteristica del singolo artista e dell'opera sua, e la corrispondente forma didascalica il saggio e la mono-

grafia ». In tal modo l'idea stessa di una storia letteraria, come storia di una tradizione continua e distinta di una serie di fatti omogenei, veniva ad essere eliminata dall'ambito di una concezione rigorosamente scientifica, e poteva tutt'al più sopravvivere come tollerato e tollerabile espediente a scopi didattici di ordinamento e di classificazione mnemonica; e le opere storiche di ampio respiro elaborate in seno alla civiltà romantica, e prima di tutte la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, si rivelavano come strutture composite e contraddittorie, che nel quadro di un concetto generale extra-artistico, nazionalistico o sociologico, imprigionano e parzialmente deformano una trama viva di caratterizzazioni particolari e debbono pertanto esser risolte in una serie discontinua di monografie più o meno felicemente riuscite sui singoli artisti.

Il saggio del Croce doveva necessariamente provocare vivaci reazioni, non solo perché esso colpiva un complesso di abitudini accademiche pigramente costituite, sì anche perché nell'intransigenza polemica della sua prima formulazione e nella compatta struttura logica del suo argomentare comportava, o almeno sembrava comportare, un residuo di esigenze insoddisfatte, e pur legittime, e magari la presenza di intrinseci elementi contraddittori. Infatti, col riportare l'oggetto della storiografia letteraria tutto intero e soltanto alle opere in stretto senso poetico, esso escludeva un vastissimo complesso di fatti, che, pur non rientrando per varie ragioni nell'ambito di una precisa valutazione estetica, tuttavia non pare che possano essere estromessi senz'altro dal quadro della letteratura com'è generalmente intesa, e che in vario modo concorrono a definire la struttura non solo ideologica, ma anche formale, delle espressioni poetiche più propriamente dette: rapporti di influsso e di derivazione, canoni tecnici e tendenze culturali e di gusto. Bastava estendere lo sguardo alla metodologia in atto di discipline affini, come la storia delle arti figurative e della musica, per scorgere quale importanza vi assumessero, non si dice come schema di ordinamento esteriore, ma come elemento intrinseco per la definizione stessa e la valutazione dei singoli artisti e delle loro opere, i motivi di tecnica e stilistica, così da costituire per un verso una finissima trama di riferimenti di cultura e quasi il filo di un organico progresso di temi e di problemi formali via via proposti non casual-

mente all'attenzione e all'impegno dei creatori che si succedono nel tempo e che di volta in volta li risolvono personalmente, ma sempre in rapporto con un'attività collettiva e con una situazione culturale determinata, e per un altro verso da fornire addirittura l'indizio più importante per l'identificazione e la ricostruzione, non di rado congetturale e fondata assai più su quell'indagine stilistica che non su documenti d'archivio, delle personalità singole e delle loro reciproche relazioni. Anche nel campo della letteratura sembravano esistere, in non minore misura, criteri e spunti non dissimili di connessione attinenti sia alla scelta della materia sentimentale, sia all'educazione rettorica, ai presupposti critici, alle poetiche, alle scuole, alle condizioni tradizionalmente precostituite del genere e dei mezzi tecnici prescelti; né tali criteri pareva potessero ritenersi del tutto indifferenti e periferici rispetto all'interpretazione dell'opera o della personalità poetica in sé. È possibile forse intender davvero Dante, senza tener conto, fra l'altro, del gusto stilnovistico e della retorica medievale in genere? o l'Ariosto, prescindendo dalla cultura umanistica e dalla poetica del Bembo? o il Tasso, senza la spiritualità della Controriforma e fuori del rapporto con le estetiche aristoteliche e le teorie del poema epico? o il Manzoni, trascurando di considerare le idee dei romantici e le polemiche del *Conciliatore*? Non sorgono pertanto, dal seno stesso della materia presa in oggetto, nessi e implicazioni naturalissime e spontanee, e dunque lo spunto per additare un criterio di continuità organica?

Molto accortamente il Croce stesso, rifacendosi in sostanza a una scoperta desanctisiana, avvertiva che appunto «la caratteristica del singolo artista... non è niente di statico e di naturalistico, ma è intrinsecamente ed eminentemente genetica e storica, e si attua quale delineazione della personalità e delle opere nel loro svolgersi»; ed esemplificava tale concetto dichiarando che «di un artista si mostrerà come ai suoi inizi egli si provi a imitare l'arte preesistente, vicina o remota che sia, talvolta consona al suo temperamento, talaltra discorde e perfino opposta, e in queste imitazioni appaia tanto più maldestro, e tanto più elementi contraddittori vi introduca, quanto più energico è il suo temperamento personale, finché, avvertita la diversità di sé dagli altri, ritrova se stesso e s'innalza alla produzione originale». Senonché, in siffatta esemplificazione, i dati della cultura artistica sembrano

porsi soltanto come un ostacolo e un inciampo sulla via dell'affermazione di una personalità già potenzialmente caratterizzata, e l'« interna dialettica » dell'opera d'arte resta tutta apparente, e statico il ritratto dell'artista, anziché colto nel movimento della sua formazione e del suo sviluppo. Laddove invece il tipo, per così dire, del processo genetico di un'opera di poesia sembra attuarsi piuttosto in una dialettica reale, in un rapporto mobile tra una complessa tradizione e un apporto innovativo, nel quale appunto l'individualità del poeta, non preconstituita, non esistente a priori, ma formatasi proprio in quell'attrito e attraverso quel tirocinio, di volta in volta si specifica. E in questa dialettica l'elemento tradizionale non esercita una mera funzione negativa, bensì collabora positivamente al costituirsi della personalità originale e al determinarsi della sua attività in una certa direzione, nel quadro di una complessa situazione storica, dove, accanto ai risultati perfetti, hanno parte, e talora cospicua, anche i tentativi, le esercitazioni minori, le imitazioni e perfino le deviazioni e gli errori, che anch'essi cooperano al sorgere, allo svilupparsi, all'irrigidirsi di un gusto e di una poetica diffusi. Sicché il riconosciuto carattere genetico della critica letteraria, nonché adattarsi al tipo crociano della monografia, sembra richiedere anzi che si sposti lo sguardo dall'opera e dalla personalità singola (che, considerata in se stessa e nella sua perfezione, è sempre in qualche modo immobile e non consente se non un giudizio generico di valore e tutt'al più una descrizione statica) ad un più vasto panorama di fatti, contenutistici e formali, in cui s'incarna appunto la tradizione che l'artista accoglie e in cui si muove modificandola ed arricchendola dall'interno.

D'altra parte, concentrando lo sguardo sulla storia della personalità artistica singola, la proposta crociana pareva additare la possibilità di un'ulteriore, e in ultima analisi assurda, disintegrazione del tessuto storico e quasi sembrava suggerirla in nome di una superiore coerenza. Accettata l'impossibilità di stabilire caratteri comuni tra i singoli fatti artistici, in quanto tali, non veniva necessariamente a cadere anche la possibilità di descrivere lo svolgimento di una personalità poetica? e la caratteristica della fittizia individualità del poeta non doveva piuttosto a sua volta risolversi nella caratteristica di quegli individui storici reali che sono le singole opere d'arte, le quali non

restano meno fra di loro incomunicabili per il fatto di esser collocate sotto la comune etichetta di un identico nome? Ché, se invece si accoglieva il criterio di riconoscere un rapporto, e una continuità evolutiva, fra le singole opere di un medesimo poeta, tale criterio non portava con sè, una volta ammesso, la necessità di riconoscere rapporti analoghi fra autori diversi nel quadro di una cultura comune, del sentimento di una determinata epoca, o addirittura di una civiltà nazionale nel suo complesso?

Senza indugiare in una minuta esposizione delle polemiche che si svolsero allora, basterà dire che la cultura italiana assorbì ed assimilò nel suo nucleo essenziale la proposta riforma del Croce, pur con quei temperamenti e limitazioni che le venivano suggeriti dalla permanente esigenza di una più vasta intelligenza storica dei documenti letterari, dall'eredità dell'insegnamento desanctisiano, dal contemporaneo rifiorire delle ricerche storico-filologiche, e infine dagli stessi ulteriori svolgimenti del pensiero crociano, che veniva intanto arricchendosi e articolandosi nel concreto esercizio dei problemi critici, giungendo a riconoscere accanto ai fatti poetici tutta una serie di altri fatti in largo senso letterari, antipoetici e parapoetici, e persino una sorta di rapporti dialettici più o meno differenziati fra la poesia propriamente detta e la letteratura. Si accettò insomma, come criterio tendenziale, il suggerimento della caratteristica individualeggiante e della forma monografica; e veri e propri aggregati di monografie critiche, talora assai acute e penetranti, furono le storie della letteratura italiana, che in quegli anni si compilarono, come quelle di A. Momigliano e di F. Flora. Ma al tempo stesso si mantenne vivo il desiderio di superare in qualche modo la frammentazione che quel metodo pareva comportare, sia che si insistesse col Russo sul momento storicistico e genetico della critica inteso a ricostruire la storia interna dell'opera d'arte; o che, sulla scia di un concetto di Lionello Venturi, ripreso da Domenico Pettrini, si tendesse a sottolineare nell'analisi degli elementi formali, di tecnica e di gusto, il tema unitario e progrediente, il tessuto connettivo quanto più possibile aderente di una storia artistica; ovvero ancora, col Binni ed altri, si facesse battere l'accento sul rapporto mutabile fra le poetiche e la poesia.

Intanto questa posizione assunta generalmente dalla cultura italiana si

rivelò nel complesso proficua, soprattutto perché assicurava una maggiore aderenza dell'indagine critica agli aspetti più propriamente artistici della letteratura, e l'eliminazione, o almeno la giusta collocazione in un piano preliminare e meramente preparatorio, delle indagini portate sugli elementi altrui (biografici, politici, sociali, culturali, e via dicendo). Si spiega così come presso di noi trovassero ben scarsa presa e fossero quasi da tutti giustamente ripudiati certi tipi di falsa storiografia diventati di moda soprattutto in Germania, vogliamo dire la storia della poesia come *Geistesgeschichte* ovvero come *Stilgeschichte*, storia di generici problemi spirituali e di altrettanto fittizi schemi contenutistico-formali (quali il gotico, il barocco, il romantico, e simili, non già intesi nella loro concretezza e nei loro limiti storici, ma ipostatizzati in funzione di categorie extratemporali); mentre neppure trovarono credito i tentativi di caratterizzazione sociologica, naturalistica e classificatrice, né, a maggior ragione, quelli di svolgimento in senso bassamente nazionalistico o addirittura razziale.

Era naturale invece che, allorché cominciarono ad esser note in Italia le teorizzazioni e a diffondersi gli esempi della nuova critica stilistica, quelle e questi vi trovassero nel complesso un'accoglienza pronta e benevola, in quanto era facile cogliervi un riflesso più o meno diretto, e insieme un utile svolgimento ed ampliamento di concetti già diffusi e correnti nel nostro ambito culturale. Quando questi nuovi teorici tendono a circoscrivere con esattezza il compito del critico nei suoi precisi e specifici confini, eliminando il cumulo indigesto delle indagini erudite che si abbarbicano dall'esterno all'opera d'arte e non giovano alla sua descrizione e valutazione; quando essi insistono sulla necessità di un'attenzione portata esclusivamente sui valori propriamente formali dell'opera, sui suoi caratteri individuali piuttosto che sulle qualità comuni, e pongono il principio preliminare della lettura del testo in sé considerato al di fuori del contesto culturale a cui storicamente appartiene, essi vengono incontro, qualunque sia stato il processo della loro formazione mentale, alle esigenze largamente affermate dalla cultura italiana, e precisamente crociana. Mentre, per un altro verso, con il rilievo attribuito allo studio degli elementi tecnici e linguistici, sembrano al tempo stesso offrire uno sfogo non illecito a talune intenzioni vagamente formulate nel

seno stesso di quella cultura verso un'interpretazione più concreta e più storicamente e dialetticamente articolata dei fenomeni poetici. Le esperienze dei critici formalisti russi, di quelli francesi dei saggi di « explication de textes », le analisi stilistiche del Vossler, dello Spitzer, dell'Alonso, e via discorrendo, mentre offrono lo stimolo e l'esempio di una ricca e varia metodologia, possono facilmente accordarsi, su un piano teorico, con i concetti sviluppati, per vie più o meno ortodosse, in seno al crocianesimo, di « gusto » e di « stile ». Allorché lo Spitzer formula il criterio del « circolo filologico », del *Zirkelschluss* (che s'allarga dalla considerazione del particolare significativo alla visione del tutto, per ritornare nuovamente dal tutto al particolare come al suo oggetto più proprio), è in pieno accordo, più o meno consapevole, con la concezione crociana della caratteristica individualizzante. Quando l'Alonso afferma che « stile è tutto ciò che individualizza un ente letterario », ed è pertanto « l'unica realtà letteraria », può trovare facile consenso nell'indirizzo prevalentemente estetico della nostra critica. La quale infatti è venuta accogliendo e assimilando con prontezza quelle dottrine e appropriandosi quei metodi, attraverso un'opera di accorta delucidazione e riduzione alle costanti del sistema crociano, come si può vedere soprattutto in alcuni scritti recenti e ottimamente informati del Fubini e dello Schiaffini. Sul terreno pratico, hanno operato assai proficuamente in questo senso, in anni recenti, con risultati sostanzialmente convergenti, se pur sviluppati su fondamenti culturali e dottrinali talora assai diversi o addirittura opposti, offrendo originali applicazioni del metodo di analisi stilistica a singoli problemi e momenti della nostra storia letteraria, oltre i già citati Fubini e Schiaffini, altri linguisti, come il finissimo Terracini e, con un senso più rigido dei limiti descrittivi e non valutativi della sua tecnica, il Devoto, e il Pagliaro con le sue analisi « semantiche », e critici come il Contini, che porta ad un estremo di cristallino rigore il suo penetrantissimo tecnicismo filologico, e il De Robertis, che invece umanizza e riscalda l'indagine e l'articola più liberamente nella linea della sua « lettura » tradizionalmente umanistica, e altri ancora giovani ed anziani.

È importante tuttavia rilevare come l'assimilazione dei procedimenti della critica stilistica da parte della cultura italiana non sia mai andata disgiunta da



Ottone Rosai: *Canto ai quattro leoni*, 1927



Ottone Rosai: *Crocifisso*, 1955, partic. del tabernacolo in via San Leonardo

talune profonde riserve, variamente espresse, ma tutte riconducibili ad un'esigenza di più vasta e integrale considerazione storicistica dei fatti letterari, in cui opera il lievito della parte più viva e duratura della tradizione desantisianiana. Se da un lato l'analisi stilistica sembra infatti venire incontro al bisogno di una considerazione dell'opera artistica in sé, in quegli elementi appunto che la configurano come tale (lingua e stile), non sfugge tuttavia a un esame più attento quel che c'è di illusorio in siffatta pretesa di ricostruzione esclusivamente tecnica del valore individuale di un'esperienza poetica. Già il Croce aveva osservato, come s'è visto, che anche lo stile si riduce a materia nell'opera d'arte, quando è preso astrattamente e materializzato, come di necessità avviene nel processo analitico del linguista intento a distinguere gli elementi tradizionali e quelli innovativi di un determinato sistema di scrittura, il punto di frattura fra gli istituti di un linguaggio letterario e le variazioni che di volta in volta vi determina la personalità prepotente del poeta. D'altra parte l'esperienza ha abbondantemente dimostrato che una vera caratterizzazione storica non può mai, con questo metodo, esser dedotta dall'interno dell'oggetto considerato e deve esser ricavata ricorrendo a schemi storiografici più o meno esterni rispetto ad esso; e la scelta stessa del particolare significativo, su cui deve poggiare la definizione caratterizzante, postula tale ricorso ovvero, come accade più spesso, inconsciamente lo presuppone. Già nei migliori esemplari di questa tendenza metodica, per esempio negli studi dell'Auerbach, l'esigenza di evadere dai confini del singolo testo e di attingere un più vasto panorama storico, in cui l'analisi stilistica si riduce a funzione meramente strumentale e di parziale riprova, si rivela evidente. E su tale funzione piuttosto sussidiaria che esclusiva dell'analisi ha insistito giustamente, movendo da presupposti crociani, il Fubini. Del resto la consapevolezza dei limiti del metodo è più o meno viva in tutti i linguisti e filologi nostrani, anche in quelli che tendenzialmente son portati a circoscrivere nel momento tecnicistico tutte le possibilità di un esame veramente « scientifico », oggettivo, dell'opera d'arte, al di fuori del quale ha luogo soltanto l'arbitrio di un gusto personale ed impressionistico.

D'altro canto, se i procedimenti analitici ora accennati rispondono fino ad un certo segno, come s'è detto, al bisogno di una revisione aderente

degli oggetti poetici in quanto tali (o almeno danno l'illusione di rispondervi), essi non sfuggono all'accusa di frammentarismo che si rivolgeva già alla proposta monografica crociana, anzi, esasperano questa visione frammentaria dei fatti, fino a dissolvere in pratica ogni concetto di continuità e di tradizione, che non sia l'astratta tradizione linguistica, in cui s'innestano casualmente gli apporti innovatori dei singoli artisti, determinati non da ragioni di vasta portata storica, bensì da oscuri e irragionevoli processi psicologici. Di fatto ogni qualvolta lo stilista rinuncia ad appoggiarsi su schemi storiografici extraletterari e pretende di dedurre le sue interpretazioni esclusivamente da elementi interni all'opera presa in esame, la sua analisi tende a decadere in una sorta di psicologismo critico, anche più arbitrario ed inaccettabile, a prescindere dalla finezza talora innegabile e addirittura affascinante dei singoli studiosi, del biografismo positivisticò, che aveva almeno il merito di fondarsi su una solida trama di dati documentari. Sicché valgono, e a maggior ragione, contro quel metodo le riserve che insorgevano contro il monografismo crociano. Mentre è ben certo che una storia letteraria, costruita secondo il criterio monografico di Croce, non si sottrae al senso di una composizione discontinua e arbitraria, come si può vedere e come è stato di fatto rilevato di fronte ad opere, pur nel loro genere eccellenti, come quelle del Momigliano e del Flora; è ancor più certo che la critica stilistica in quanto tale, e in genere ogni considerazione esclusivamente rivolta ad un'analisi degli elementi formali e ad una loro presunta evoluzione interna, è del tutto insufficiente al proposito di una compiuta e coerente ricostruzione storica. Qui proprio anzi si rivela, in una delle sue manifestazioni più cospicue, la tendenza, che è di tutta la civiltà postromantica e decadentistica, a trattare i fatti della poesia come avulsi dal moto progressivo della storia, viventi in un loro limbo extratemporale, in una sorta di ideale contemporaneità fra di loro e col lettore (laddove anche i fatti poetici, come tutti gli altri, non sembra che possano essere intesi se non storicamente condizionati nella loro genesi, nella loro sostanza ideologica ed affettiva, e nella stessa loro struttura tecnica e formale, ed eterni e contemporanei, alla stessa stregua degli altri, solo in quanto entrano a far parte dell'esperienza che progredisce in una continua accumulazione delle realtà acquisite e sistemate in una stabile tradizione).

Tale tendenza è anche del Croce (e sta forse alla radice della sua proposta riforma, limitata, si badi bene, alla storiografia artistica); ma in lui risulta se non altro corretta da un iniziale atteggiamento storicistico.

Qui tornerà opportuno pertanto richiamarsi ad un'altra sua formula fondamentale, giustamente sottolineata già dal Gramsci, e dalla quale si può trarre forse l'avvio ad una soluzione più accettabile del nostro problema: «la poesia non genera poesia, come la filosofia non genera filosofia, né l'azione l'azione, senza che ciascuna di esse ripassi attraverso tutte le altre forme, perché la nuova azione ha a sua necessaria condizione nuova fantasia e nuovi concetti; la fantasia, nuova filosofia, nuovi fatti e nuove azioni; la nuova poesia, nuovi pensieri e nuove azioni, e pertanto nuovo sentire». I fatti artistici, insomma, come del resto tutti i fatti in cui si esplica la dialettica della vita spirituale, non si producono per partenogenesi, secondo linee evolutive chiuse nell'orizzonte di una determinazione specifica, di una singola forma dell'esperienza, bensì sempre con l'intervento dell'elemento maschile, che è dato dalla storia considerata nel suo complesso. Il che comporta, a guardar bene, da un lato il ripudio non pure della storia della letteratura, sì anche di quella della filosofia o di quella civile prese nella loro astrattezza specifica, nell'illusione cioè di poter dedurre, prescindendo dal quadro della vita nella sua totalità, dalle forme le forme, ovvero dalle idee le idee, dagli istituti gli istituti, e via discorrendo. Ma apre la via altresì alla possibilità, anzi alla necessità, di riportarsi ad una visione storica integrale, che pur dovrà di volta in volta necessariamente specificarsi, coll'appuntare l'attenzione e far battere l'accento su un determinato ordine di fatti, ai quali si attribuisce caso per caso una funzione illuminante ed esemplificativa. In tale senso la legittimità della storia letteraria sembra porsi in maniera non dissimile da quella di ogni altra storia particolare.

Anche i fatti artistici, ma non essi soli, non costituiscono dunque una serie autonoma e astrattamente riconoscibile in un suo ambito chiuso, bensì si collocano e si generano di volta in volta nel flusso totale delle condizioni storiche, in cui prendono il loro significato più vero anche i dati della tradizione letteraria e gli apporti delle innovazioni linguistiche; ed è certamente vano ogni tentativo di coglierne l'essenza e le norme evolutive rinchiuden-

dosi nei confini di una mera indagine formale. Ne deriva l'esigenza di superare, senza distruggerla, proprio quell'esclusiva attenzione all'aspetto strettamente estetico dell'opera d'arte, che è la gloria e il limite della nostra educazione crociana, per raggiungere una più comprensiva considerazione storicistica, in cui d'altronde anche l'aspetto estetico dei fatti letterari potrà ricevere un'illuminazione, quanto meno esclusiva, tanto più ricca e sostanziosa. In questo senso storicistico operano oggi nella cultura italiana fattori di diversa origine ed importanza, nostrani e forestieri: vi rientrano tra l'altro gli influssi di una teorizzazione marxista, per quanto incerta e frammentaria (Gramsci, Lukàcs); gli esempi della tradizione empirica anglosassone (si pensi alla recentissima traduzione del trattato di teoria letteraria di René Wallek e di Austin Warren); ma più la persistenza, che ha avuto negli ultimi anni manifestazioni più rilevanti, del grande esempio di De Sanctis. Il ritorno a De Sanctis, e il carattere di esplicita polemica anticrociana in cui tale ritorno è stato presentato, è per ora il fatto più importante che si sia verificato in tempi recenti, nel senso di promuovere un nuovo orientamento della nostra cultura e in particolare una riforma di metodo e d'intonazione della nostra critica letteraria. Sta di fatto che il metodo desanctisiano resta, dopo Croce, e ritenendo gli elementi più duraturi del pensiero crociano, il solo capace di assicurare ad un tempo i due termini apparentemente contraddittori dell'autonomia dell'arte e della sua storicità, della relativa estraneità e indifferenza del contenuto rispetto al giudizio di valore dell'opera artistica e della sua non-indifferenza, anzi essenziale importanza, rispetto alla genesi e all'intelligenza articolata dell'opera stessa; il solo, dunque, che apra la via alla comprensione storica della poesia e di tutta la cultura letteraria, considerate nei loro rapporti e nel quadro unitario della cultura e della vita associata. La *Storia* del De Sanctis è sì, come diceva il Croce, « un geniale e potente schizzo di storia politica, intellettuale e morale del popolo italiano », ma è anche, checché se ne dica, prima di tutto storia delle vicende letterarie, e dei rimanenti aspetti solo attraverso la prospettiva della letteratura, perché dovunque riassume in un sentimento concreto e individualizzante dei valori poetici l'indagine genetica del complesso e multiforme contenuto che in quei valori si configura come in nuovi organismi, e mentre li determina, ne

è a sua volta determinato nel suo progredire. Sì che essa è non soltanto, come ha pur testé riconosciuto uno studioso straniero, « la più bella storia che mai sia stata scritta di una letteratura », sì anche sembra proporsi come il modello più persuasivo per stabilire i criteri di una metodologia veramente efficace nell'ambito del problema che costituiva qui l'oggetto della nostra riflessione o, per meglio dire, della nostra empirica esplorazione.

Le idee contemporanee

IL DRAMMA DELLA CULTURA

Il recente Panorama des idées contemporaines, pubblicato da Gallimard nella collezione «La pointe du jour», a cura di Gaëtan Picon, ripropone quasi drammaticamente al lettore gli aspetti più inquietanti della cultura moderna. Presentando questa ampia antologia di scritti sulle scienze, le arti, la filosofia, la politica, l'economia, ecc., il Picon, con l'aiuto di validi collaboratori, affronta con grande perspicacia il fenomeno dell'affollarsi in un breve periodo di decenni delle idee più rivoluzionarie rispetto al passato e più contrastanti fra di loro; e cioè il rapido passaggio da una lunga e prudente ricerca di «dati di fatto» razionalmente inoppugnabili, o di convenzioni e norme universalmente accettate, alle ipotesi più ardimentose e alle scoperte più allucinanti. È come se, superate tutte le antiche leggi, vengano oggi attaccate anche le relativamente moderne; e con Tolomeo cade Copernico, con Aristotele cade Hegel, con Machiavelli cade Marx (e sono cadute, s'intende, che nulla tolgono al genio ispiratore di quelle stesse idee, oggi non tutte accettabili). Nuovi nomi, insomma, sono balzati impetuosamente nella storia spirituale della prima metà del nostro secolo; nomi di uomini che hanno profondamente sovvertito l'universo ideale nel quale vissero i nostri predecessori, e che anzi annunciano la possibilità di sovvertire anche l'universo «reale» sul quale ancora oggi riposano le nostre ultime certezze. Sulle tracce del valoroso critico francese, possiamo dunque seguire questi uomini nelle pagine che meglio esprimono la sintesi del loro pensiero: Husserl, Heidegger, Sartre, Jaspers, Bergson, Pavlov, Freud, Jung, Mounier, Lenin, Trotzki, Croce, Toynbee, Eliot, Spengler, Valéry, Breton, Kandinsky, Maritain, Simone Weil, Gandhi, Einstein, Bohr, De Broglie, Jean Rostand e moltissimi altri.

L'ingegno, talvolta il genio, di questi uomini ha fatto nascere le teorie originarie alle quali, anche inconsciamente, si ispira la nostra vita attuale: dal progresso della tecnica agli ordinamenti politici e sociali, dalle nuove tendenze artistiche ai nuovi fermenti religiosi, dalla morale pubblica al costume; e gli stessi contrasti fra quelle teorie simultaneamente operanti si riflettono nella pratica quotidiana. A proposito di tali contrasti, osserva il Picon: «Puntando sulla causalità contro l'indeterminismo,

Einstein protrae ancora, in quell'altro mondo che egli stesso ha fatto sorgere, la fede in una concordanza finale tra la struttura delle cose e lo spirito. Ma Niels Bohr, optando per l'indeterminismo, sembra optare a priori contro qualsiasi a priori, sottomettersi alla fatalità di un reale sempre diverso da quello che il pensiero attende». Così, se i nomi di Husserl e di Heidegger possono ridare splendore alla metafisica, dall'altro canto la religione, affievolita in quanto fenomeno sociale, si rafforza invece nell'intimo di molte coscienze; e, non più messa in imbarazzo dalla filosofia e dalla scienza, rinuncia « tanto all'oscurantismo quanto al compromesso scientifico del modernismo ». In un altro campo, la politica si trova più che mai impegnata nella sua forse fatale e irriducibile contraddizione: « Il capitalismo garantisce la libertà, ma provoca l'ingiustizia; il comunismo non realizza un ordine sociale più giusto se non a patto di distruggere lo spirito di libertà; e il socialismo liberale non riconcilia i due ordini se non a parole ».

Non ci è possibile seguire Picon in tutte le sue sintesi chiarificatrici. Ci accontenteremo di citare qualche altra sua frase, dove si mostra con netta evidenza un altro aspetto, e forse il più angoscioso, della crisi odierna: il contrasto tra la scoperta intellettuale e le necessità vitali, tra lo spirito e il sentimento, tra la ragione e l'istinto. « La lucidità — afferma Picon — è la nostra sola arma, ma implacabilmente distruttrice: noi ci vediamo troppo bene per poterci amare ». E tuttavia, se rinunciamo alla chiaroveggenza ricadiamo nella passività, accettando tutto anche senza convinzione o partecipazione diretta: « ...ammettiamo il nuovo senza comprenderlo o sentirlo sempre. Non abbiamo più nessuna obiezione contro di esso, anzi lo amiamo — e non dubitiamo della sua verità: ma soltanto per eccezione capita che colui che lo ammette lo pensi davvero ». Una di queste « novità » che noi in generale ammettiamo senza sentirle necessarie dentro di noi, nel nostro animo, è l'avventura dell'arte moderna; la quale, dice sempre Picon, si accanisce a « riempire secondo le proprie leggi il vuoto lasciato dal reale ». Perché la realtà, così come la concepivano i padri, è ormai condannata a un compito di pura apparenza.

La conclusione è che l'uomo moderno, travolto nella tragedia dell'incoerenza spirituale, su un solo punto trova un reciproco consenso: nel non voler più riconoscere, e neppure conoscere, il mondo quale è, ma cercar di sorprenderlo alle sue origini, e sia pure al limite del caos, o addirittura nel groviglio dell'informe e dell'indeterminato. È, come si accennava, il fallimento della realtà; e tanto attraverso l'arte o una scienza non più meramente sperimentale, quanto attraverso la suprema ricerca di Dio, l'uomo di oggi tenta di dissotterrare le chiavi della creazione: « Creazione della quale egli non è né il glorificatore, né il negatore: ma piuttosto il continuatore, il lontano complice ».

In quest'opera così importante per ogni persona di buona cultura, si noterà la scarsità dei contributi italiani. Il solo nome di Benedetto Croce ricorre con frequenza. Ma non dobbiamo dolercene con Gaëtan Picon (il quale, anzi, è buon conoscitore ed estimatore imparziale delle nostre lettere e arti). Purtroppo siamo noi che, pare, abbiamo smarrito il gusto delle idee, della scienza disinteressata, delle teorie generatrici. Machiavelli, Vico o Galileo sono lontani; e i nostri scienziati non scrivono volentieri, neppure quando potrebbero farlo, opere impostate su idee generali. Non basta: si va diffondendo in Italia un certo fastidio o almeno un abito di elegante sufficienza verso una ricerca che

non si fondi sul concreto, su quei « dati di fatto » che, abbiamo visto, il pensiero contemporaneo ormai concordemente respinge. Di autentiche scoperte, di geniali intuizioni, di correnti artistiche audaci, quali la relatività, la psicanalisi, l'astrattismo, il surrealismo e così via, si è preferito ridere o almeno sorridere, anzichè discutere seriamente, e sia pure per avversare quelle « novità »; e ai movimenti religiosi attuali non si è portato un vero contributo, poichè i più si sono rifugiati nel sospetto o nel timoroso conformismo. Spiacevole a dirsi, nel pensiero e nell'arte siamo in buona parte conservatori e retrivi; e anche i pochi « novatori » hanno dovuto quasi tutti ripiegare su posizioni ben defilate, che non dessero noia a nessuno. Paura del nuovo? Pigrizia mentale? Piuttosto, pensiamo, una concezione un po' troppo limitativa della saggezza antica, un buon senso « millenario » erroneamente applicato alle necessità del presente. Ma questo orrore delle idee bisognerà pur vincerlo, se non vogliamo correre il rischio di diventare un paese di applicatori, anzichè, come ci vantiamo tuttavia di essere, un paese di scopritori. Il mondo può andare avanti anche senza di noi, anche senza il nostro scetticismo e la nostra noncuranza: siamo noi che dobbiamo andare avanti col mondo; e per questo un concetto più moderno della cultura non potrà se non giovarci.

L'antologia di Picon si chiude con una bellissima pagina dello scienziato Robert Oppenheimer; anche noi, per finire questa breve nota, ne vogliamo riportare un brano, là dove si parla del mondo attuale: « È un mondo nel quale ciascuno di noi, conoscendo i propri limiti — il pericolo d'essere superficiale e la tentazione d'essere stanco —, deve aggrapparsi a ciò che lo circonda, a ciò che sa, a ciò che può fare, ai propri amici, al proprio amore, per non perdersi nella confusione universale, e non conoscere più nulla, non amare più nulla. Ma è anche un mondo nel quale non esistono scuse all'ignoranza, all'insensibilità, all'indifferenza. Quando un uomo ci espone una concezione della vita diversa dalla nostra, quando egli ritiene bello ciò che noi giudichiamo orribile, noi possiamo, certo, uscire dalla sua stanza, infastiditi o snerpati. Ma è una debolezza e una vigliaccheria ».

G. B. ANGIOLETTI

DOVE VA LA POESIA?

Due domande a Mario Luzi

Tu sai che oggi il dibattito attorno alla poesia è assai inquieto e agitato. Non ti chiediamo di riproporre qui quel confronto e quasi listino di generazioni che si è fatto recentemente. Solo pensiamo che tu e per i precedenti interventi sulla questione e per la stessa posizione storica che occupi come poeta, possa ancora dir qualcosa di utile al proposito.

Le nuove prospettive aperte dal progresso della scienza e della tecnica potranno, secondo il tuo parere, provocare trasformazioni essenziali nel concetto di arte, che finora si fondava su una concezione umanistica?

I.

Il dibattito sulla poesia è stato impostato, come sai, non criticamente ma polemicamente. Il suo andamento tumultuario e confuso risente di questa impostazione. Il listino di generazioni a proposito del quale ti esprimi, mi pare, con qualche riserva è la sanzione metodologica del modo di distinguere che la polemica aveva già in una certa misura posto in atto: opponendo con una semplicistica e schematica anticipazione dei processi storici gli autori, poniamo, di quaranta anni a quelli di trenta e via di seguito. Come vedi, non si trattava dello spirito di profezia o di palingenesi che è proprio degli sturm rivoluzionari, ma di un malinconico spirito di corpo, come si dice, di autori giovani e irrequieti.

Eppure s'agitava sotto quella rozza impostazione qualcosa di importante. E di là dalla frontiera dell'ermetismo che essi avevano con scarso senso critico e con sommario artificio polemico tracciato e sbarrato, c'erano non pochi scrittori che avrebbero potuto riconoscere quell'importanza poichè avevano in petto aspirazioni non del tutto disformi e anche più violente per essere state maturate in una esperienza già lunga. Di che si trattava? Poichè mi consenti di parlare di me, la franchezza è l'unico appiglio veramente utile in una materia così poco sedimentata. Ti dirò che nella poesia novecentesca già costituitasi in tradizione quando cominciai a scrivere, mi metteva a disagio una sorta di *a priori* e di parzialità nei riguardi di quello che Heidegger chiamerebbe l'«essente», una sorta di squilibrio che avvertivo tra il soggetto e l'oggetto, una centralità non sempre creativa ma spesso critica e pregiudiziale dell'io riguardo ai termini dell'esperienza. E ne soffrivo e mi lanciavi in quel genere di poesia forse un po' avventuroso, di cui qualcuno disse, mi pare a proposito, che inseguiva continuamente il suo oggetto e rimandava le sue certezze. Era un modo romantico di reagire che poteva soddisfare in qualche misura la tensione giovanile e forse salvaguardare il principio che m'era caro, che il mondo non si possiede nè si riduce alle nostre particolarità e tanto meno ai nostri tic e non sopporta una preliminare deformazione, ma si ripropone di continuo come un confronto totale per la nostra coscienza e per la nostra esperienza. Dopo l'esperienza *ab ovo* che è stata la guerra sia per quel che riguarda l'identificazione del reale, del *continuum* vivente, sia per quel che riguarda la sua drammatizzazione morale, sentii il bisogno di dare al mio lavoro una sostanza e un aspetto più elementari, più fondati sulla natura dell'esperienza dell'uomo e sulla natura del linguaggio che la esprime; sentii anzi il bisogno di far sì che questo fosse l'oggetto stesso della poesia, e la occupasse tutta quanta in una ideale identità tra soggetto e oggetto.

Il moto che promosse intorno al '50 la polemica dei giovani contro l'ermetismo aveva a mio avviso una affinità di fondo con le aspirazioni che ora ti ho enunciato. Perché dunque codesta polemica fu dura sopra tutto nei miei riguardi? Il fatto è che le strade alla conquista di un'espressione oggettiva divergevano profondamente: io pensavo di poterle indicare nell'agitarsi e nell'annullarsi della passione individuale in seno alla fenomenologia della natura e dell'umano, nell'agitarsi e nell'annullarsi della volontà individuale

in seno alle proposte di un'etica endemica e cioè religiosa, nell'agitarsi e nell'annullarsi del linguaggio individuale in seno alla lingua che contiene, come elementari tesori, i modi del naturale sentire e metaforizzare della gente e i loro sviluppi e la loro tradizione inventiva che i grandi scrittori hanno idealizzato. In una nazione civile codesta lingua esiste; e non è nè letteraria nè popolare; è il frutto di un continuo intercambio; è l'espressione della natura di un popolo e della civiltà che su codesta natura si è costituita e continuamente si costituisce. Il fatto che codesta lingua abbia il suo epicentro, le sue più inesauste matrici in Toscana non significa che sia soltanto toscana se tutti vi hanno contribuito e operato innesti dal basso e dall'alto e codesti innesti sono stati ricevuti e sono rientrati nel circolo. Oggi perfino S.S. Pio XII sembra concedere qualcosa a coloro i quali pensano che uscendo dalla spontaneità dei dialetti s'incontri solo la lingua letteraria. Il discorso sarebbe lungo, ma io mi permetto di dubitare della spontaneità oggi dei dialetti (parlerei piuttosto di passività, di inerzia) e tanto più della spontaneità del loro uso ai fini letterari. Parlare di spontaneità dei dialetti significa avere un concetto naturalistico, geologico e non creativo della spontaneità; un concetto che non corrisponde alla natura dell'uomo e alla civiltà e alla storia che ha determinato e sopra tutto non corrisponde allo stato dei fatti.

Torniamo al nostro argomento e vediamo qual era la via che i giovani avversari dell'ermetismo avevano scelta per la loro riforma: a dire il vero una scelta definitiva non esisteva nè in principio nè in fatto fino a quando Pasolini non si assunse di costituire in ideologia la mancanza di ideologia e in tesi linguistica la mancanza di un preciso orientamento del linguaggio. Avevamo davanti agli occhi, sotto un'etichetta di realismo poi piano prudentemente ritirata, un'agitazione generosa ma confusa di frammenti carpiti alla realtà documentaria in chiave cosmopolita e dialettale, immuni, volutamente o no, dalla presa della fantasia o della coscienza, disancorati. Si profilava il pericolo, a mio avviso, di una sub-poesia in una sub-lingua, un'estrema degradazione del fenomeno decadentistico che era stato, al contrario dell'ermetismo, una trasposizione e poi una rinuncia alla coscienza. E questo proprio nel momento in cui ben al di là di inerti propositi di mimesi, i giovani poeti mostravano una volontà di riscatto morale e sociale. Gli articoli che allora scrissi sulla *Chimera* per rappresentare questa situazione mi attirarono addosso molti accidenti. Il significato di quegli scritti era in sostanza questo: non è possibile interpretare il mondo moderno insidioso e ingannevole da qualche circostanza esteriore, da qualche brano crudamente isolato, da qualche apparenza. Questa rimane anche oggi la mia opinione, naturalmente.

E a me pare che i tentativi che si fanno di comporre almeno formalmente gli aspetti contraddittori della realtà frammentaria, anche se una vera sintesi non si è prodotta là dov'è necessaria, cioè nel pensiero, dimostrino che non ero solo a pensarla così, anche dall'altra parte c'era chi concordava. Ed è ora chiaro che, al di là della polemica, le differenze non erano tanto di giudizio o di propositi quanto di vocazioni individuali. A questo punto il discorso deve fermarsi.

II.

È una domanda molto grave. Ti risponderò molto brevemente. La mia impressione è che il progresso della scienza si sviluppi in termini specializzati. Spesso la concezione artistica aveva assorbito in passato il pensiero scientifico o rifletteva comunque lo stato delle convinzioni scientifiche: diretta o indiretta questa corrispondenza, esisteva, anzi, sempre. Si potrebbe forse vedere l'ufficio dell'arte anche sotto questo aspetto di confronto e di interpretazione delle proposte della scienza in rapporto al sentimento dell'uomo e del suo destino. Da un certo punto in avanti il pensiero scientifico avanza per proprio conto. Gli artisti non sanno in realtà nulla di esso, nulla l'uomo che non sia della partita: tutt'al più subiscono la suggestione della tecnica, cioè delle applicazioni. Ma non possiedono i principii, non si sono appropriati del pensiero. Esiste perciò il mito, per non dire la superstizione, della scienza. E certe forme di presunta relazione tra arte e scienza tradiscono in realtà questa suggestione mitologica e questa ignoranza. Sono a volte immaginose, più spesso convenzionali. Non so se la separazione che oggi esiste sarà rimediata. Ma è certo che quando l'attività artistica moderna si fosse realmente impadronita dei principii e della sostanza del pensiero scientifico, ciò si farebbe sentire, come sempre è accaduto, nella concezione e nella tecnica espressiva.

MARIO LUZI

VECCHIE CARTE

Riordino vecchie carte, e ne scelgo questo scrittarello di circa 30 anni fa. È ancora d'attualità? Fu allora cestinato, e non mi attento a dire che quel direttore di giornale, dal suo punto di vista, avesse torto.

Alla scelta d'oggi, ne aggiungerò forse qualche altra, in seguito.

DEI LIBRI DI GUERRA

Arrivo alla stazione in anticipo d'un'ora. La vettura Roma-Parigi è vuota. Sempre pronto a figurarmi l'inverosimile, non penso affatto all'anticipo assurdo, e mi preparo a trascorrere comodamente la notte, solo nello scompartimento. Al solito, è un momentaneo desiderio, ma pare occupi tutto in me; e s'oppono in fondo a una vera speranza, e in me si farà viva mentre m'accorgerò d'essermi provveduto persino d'un cuscino da viaggio sebbene non mi sia mai successo, nelle tante volte che mi sono trovato in treno di notte, in tutte le

condizioni, povere o lussuose, di chiudere occhio. Non scambierò una parola colle persone che avrò per compagne nel viaggio, potrò, dopo ore, non sapere ancora di che sesso sono, di che cetò, di che età, di quale difetto vistoso questa o quella distinta; ma mi è necessario di rimanere legato, nei miei pensieri, all'idea di società, almeno con un'allusione sia pure vaga e, in realtà, m'auguro impaziente di non rimanere privo, stanotte, della loro presenza

* * *

Lo scompartimento s'è fatto arcipieno. Benone! E il treno, è un pezzetto che corre. M'accorgo solo ora che ci stiamo un po' pigiati. Se ne sarà qualcuno accorto prima? Nemmeno, scommetto, nonostante i trabalzi, il nevrastenico che dev'esserci, che non è un tipo che in un viaggio in treno possa mancare.

* * *

Si arriva in Maremma. Curioso, è ora come un sentirmi muovere, entrato falciante dal finestrino, un pipistrello sul rovescio delle palpebre, semichiuso da un principio di sonno. Da bimbo, mi viene in mente, il tracoma mi tappò gli occhi, per mesi. E fuligine, come per uno sfilacciarsi lento di quel pipistrello, che si va facendo enorme, non smorza, fuori, le chiazze dei lucori disseminati? In treno notturno, non è per me sensazione speciale a un luogo, sebbene, questa volta, la provi a questo punto del viaggio, e la provi come un fastidio nuovo.

* * *

Non si sa mai come nascono certe associazioni d'idee. Sarà forse la comune idea di desolazione che destano Maremma e guerra; sarà la sensazione visiva, che somiglia ad altre provate in notti di trincea, con il mare invisibile che si avvicinava, e occhi semiaperti di morti tra oscillanti brindelli di fuligine stagnante, trafitta qua e là da bagliori: sta il fatto che ora penso alla guerra.

M'aiuta un libro che mi casca dalle mani, che sfogliavo macchinalmente; appena messomi a sedere, vi avevo visto ricordato, senza allora badarci troppo, che Marte e Venere s'univano, e dopo l'amplesso Venere tornava vergine. Non so, nè cerco, quale aspetto della natura si volesse così esaltare. Attribuendo agli Antichi uno spirito ironico, e non l'animo religioso ch'era in loro, si potrebbe credere volessero lamentarsi dell'infecundità della guerra. Era, la loro, intenzione di gloria; in un mito che porge la guerra come una forma dell'amore, anzi come la forma eletta, non perdendo essa sotto la violenza, purezza.

Nato in un paese maomettano, trascorsa l'infanzia in una zona a quei tempi ancora deserta, colla tenda del beduino a quattro passi da casa nostra, so quanto sia facilmente virile, la pratica d'una religione i cui precetti aderiscono alla sensualità. Per un popolo cristiano, ciò che d'impuro ha la guerra, le viene dal nostro giusto modo d'identificare a cupidigia, male, colpa.

È, con altre, un'osservazione che mi viene in mente anche a proposito della recente uscita in Italia e in Francia della traduzione di libri di guerra tedeschi; e va colta l'occasione per ricondurre i sofisti alla ragione ovvia del successo di tali libri, non tanto dovuto al fatto d'essere libri di guerra, quanto libri di guerra tedeschi, cioè i primi documenti a portata di tutti, venuti dall'altra parte.

* * *

Sull'ultimo numero uscito di *Candide*, che acquisto giungendo a Parigi, trovo, a proposito dei libri predetti, uno scritto di Benjamin Crémieux. Una frase mi colpisce: « Nel combattente medio, c'è un difetto di fantasia e di memoria, un'atonìa, un'accettazione di vivere nell'istante e esclusivamente nell'istante, che sarebbero conturbanti e inesplicabili se non si tenesse conto del poco spessore della vernice di civiltà che ricopre l'uomo elementare... ».

Crémieux è uomo perspicace, e a quegli eventi ha preso diretta parte; ma di quale civiltà qui si parla? Una civiltà si è compromessa nella guerra, e con tutti i suoi mezzi. La civiltà meccanica, proprio nella guerra ha visto centuplicarsi la corsa del suo sviluppo, e ci è apparsa nella pienezza del suo predominio. Non ne manifestano l'impeto fatale le conseguenze della guerra, e tutti quei problemi economici la cui soluzione è oggi una questione di vita o di morte?

Forse il discorso si riferisce in un altro senso a civiltà, e s'intende la sostanza stessa dell'uomo. Si avrebbe quindi di mira una realtà totale, variabile certo, sino a un certo punto; ma non in modo che possa sottoporsi a calcoli; non in quel modo, in ogni caso, che si seguirebbe, per esempio, volendo perfezionare una stufa o trovare il surrogato della lana.

La guerra non ha screpolato, nè fatto cadere alcuno strato di vernice, più o meno consistente; ha reso acutissima una crisi di coscienza, e certo il romanziere potrebbe studiarla e rappresentarla.

L'800 aveva fatto della memoria una specie di deità, nè si può dire ch'essa fosse assente, difettosa, nemmeno inerte, in guerra. Si esteriorizzava in forme così risolutive, c'erano tanti secoli di scienza umana concentrati nello schianto d'un proiettile, c'era tanta presenza di spirito nel raffinare l'efficacia degli strumenti di distruzione, che a nessuno sarebbe venuto in mente di negare proprio la memoria. E anche d'una memoria più individuale, sarebbe difficile sostenere che fosse diventata più scarsa, e non invece più intensa. Combattenti possono essere tornati smemorati alle loro case; ma non per averle sognate poco.

* * *

Il viaggiatore ch'io sono, eccomi partito a parlare, ne chiedo scusa, con qualche leggerezza di gravi cose. La partenza ha sempre un che di lieve, uno si sente un po' nascere le ali, partendo, anche se la partenza vuole strappi che fanno soffrire.

Il fattore economico non basta a spiegare l'emigrazione, come non spiega che superficialmente la guerra.

Per la stessa malinconia che la partenza avviva mettendo una distanza di spazio in rapporti cari, oggetti acquistano per noi quella dolcezza infinita e già ideale che hanno le immagini quando il tempo che le modifica non scorre più a portata dei nostri sensi. Già un concerto di fantasia e di memoria, dove la memoria non è più passiva e legata al tempo, ma fornisce i temi. Già una trasposizione per il sentimento, in un campo più misterioso; e già l'illusione di una durata meno schiava dell'inferma natura.

Ho udito, ora ci penso, questa malinconia dolcissima espressa nella cantilena del beduino. Il beduino ha un canto che si mescola a gridi fuggitivi di bestie partite da molteplici e indeterminabili luoghi, ai silenzi della luna altissima, a voli di lunghe ombre sul nuvolo solare, dopo il crepuscolo ondeggiante, come per sempre, sulla sabbia: è cantilena fatta d'una sola parola, iterata all'infinito: « Uen? uen? uen?... », « Dove? dove? dove?... ».

* * *

Un libro di guerra com'è promesso dai diari sinora pubblicati in Italia e altrove, dovrebbe, mi pare, partire dal carattere drammatico che ha per noi l'idea di virtù — due-mil'anni cristiani non hanno invano formato l'anima nostra — è per noi inconcepibile senza attribuirle all'idea di sacrificio, e i beni terreni e storici non trovano in noi che a malapena una conciliazione morale. Non per nulla l'idea di tempo corrisponde per noi alla variazione del rapporto tra il fisico e il morale, cioè alle vicende d'un conflitto. Noi siamo, insomma, facilmente adattabili a tutto, e senza nemmeno accorgercene; ma la difficoltà incomincia quando è investito il morale.

Bisognerebbe anche non trascurare l'opera di decristianizzazione di tutto l'800, e vedere quale fosse la vernice davvero fragile, e in che modo, davanti agli « abusi » della memoria, a un combattente non credente offrisse equilibrio, il mistero: anche nei casi più disperati, la natura ha le sue risorse. L'uomo religioso non è mai morto, per fortuna, nel fondo dell'uomo. Davanti agli eccessi di razionalizzazione, anche se fatali, lo si vede sempre meglio.

GIUSEPPE UNGARETTI

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

La poesia di Pier Paolo Pasolini — intendo la serie di poemetti raccolti sotto il titolo *Le ceneri di Gramsci* (Garzanti, 1957) — induce a un preliminare sospetto, o forse è questa l'impressione che suscita ogni impresa d'arte, quando sollevi con eccesso di disinvoltura problemi di schietta suggestione politica al livello della problematicità in assoluto, fino a farne scottare sul piano esistenziale l'attualità: il sospetto di trovarsi di fronte a quel che anche in letteratura si è soliti definire un fenomeno. Come sempre avviene di fronte ai fenomeni, l'impressione dell'autenticità si sposa al sospetto dell'equivoco. È un fatto che la vocazione politica è a tal punto connaturata per forza di cose alla fantasia di ogni poeta che si rispetti, che quando essa sia assunta a tema esplicito e tradotta in termini di tragedia specifica, di alternativa morale in atto — com'è avvenuto di fare al Pasolini, oltre che nel poemetto dal titolo *Le ceneri di Gramsci*, in quasi tutti gli altri suoi, e specialmente nel *Pianto della scavatrice* e nella *Polemica in versi* —, allora proprio si è indotti a ravvisare in siffatti termini gli estremi di un conflitto assai anteriore, privato, e addirittura preistorico: a quel modo per cui si scatena al di fuori della

storia, e perciò al di qua della storia, ogni dramma che abbia per polo negativo la fissità di un divorante e inguaribile sentimento, per così dire, di solitudine a priori.

È però un altro fatto che la storia corre oggi, o forse ora si risveglia, per vie tali, che soltanto in un futuro assai lontano è dato sperare che trovi finalmente maggior diritto di cittadinanza, invece della tragica superbia dell'antistoria, la coraggiosa umiltà dell'esperienza. Nel Pasolini è invece quel fanatismo, che contrassegna clinicamente la natura degli eroi, e segnatamente dei martiri, e in somma di quanti vivono in una sorta di ancestrale protesta metafisica, i quali pare siano depositari in assoluto della fatalità della vita, semplicemente perchè non possono fare a meno di spingere fino alle estreme conseguenze la propria fondamentale e congenita astrazione. A siffatta incauta e faustiana tendenza a incarnare nel teatro della propria indole, con una qualche sfumatura michelangiolesca, il dramma universale d'esser nati, si accoppia altresì nel Pasolini un'acutissima e tempestiva percezione del punto in cui si incontrano (e come non potrebbero incontrarsi, del resto?) da una parte i mali cronici, sovrastrutturali ovvero letterari, e dall'altra gli ideali più insorgenti, confortanti e alti del nostro secolo. La posizione del Pasolini, al riguardo, appare

manichea; e la mistura della storia e dell'antistoria, delle miserie e dello splendore di questo secolo, atteggiata in una sorta di fondamentale allegoria figurativa, per cui di contro a un irreal paradiso di sentimenti funzionali e integrati nel movimento della società umana che si rinnova, si erge un secolare e dannato, ma affascinante, «popolo di animali»: il mondo periferico e subumano, sordido e immutabile del proletariato (giova alle raffigurazioni del Pasolini la speciale fisionomia, sia quella autentica, sia quella letterariamente filtrata, del proletariato di Roma). La mistura avviene a un grado tale di agonia morale, di lacerazioni esistenziali, di evangelico sfacelo: *Ma perchè costringermi ad odiare, io | che quasi grato al mondo, per il mio male, il mio | essere diverso - e per questo odiato - | pure non so che amare, fedele e accorato? |*; o induce a tali scatti di narcisismo intenerito: *| Ed ecco qui me stesso... povero, vestito | dei panni che i poveri adocchiano in vetrine | dal rozzo splendore, |*; di vittimismo: *...nel tuo letto, petto, coscie | e piedi abbandonati, quale | un crocifisso, |*; e addirittura a quella candida prosopopea (specialmente antipatica, o significativa, se si consideri quanto fossero laici e obbiettivi i problemi che agitavano la mente di chi è così richiamato fra i vivi): *Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere | con te e contro te, |*; e in somma arriva a tale iperbole di estetismo maledetto e inerme, che l'impressione, nel complesso, può riuscire francamente sgradita. A chi coltiva nell'animo vocazioni diverse da quella di esercitare scrupolosamente il proprio mestiere, affidiamo volentieri il compito di contrapporre più edificanti interpretazioni della realtà a quella così sinteticamente espressa dal Pasolini: *«Quanto più è vano | ...ogni ideale, meglio è manifesta | la stupenda, adusta sensualità | quasi alestrandina, che tutto mimia | e impuramente accende».*

Il divario fra il mondo degli ideali e quello degli istinti (come noto, il segreto di ogni decadenza) tocca nel Pasolini, come si vede, un fondo oltre il quale non si può andare: se egli è un epigono dei decadenti, come mi pare sia stato detto, non c'è dubbio che si tratta di un epigono al cui confronto l'intero olimpo della mitologia decadente corre il rischio di parere un'accollita di pic-

coli borghesi. Converrà, pertanto, cercare di capire.

È assai difficile che la poesia del Pasolini induca al sospetto del falso. Tutto è in lui sincero, di moneta; se non proprio di nuovo e schietto conio, sonante; e quando gli capita d'esser poeta, al Pasolini riesce di diffondere uno speciale e arcano terrore d'esser vivi. Quasi che vivere fosse aggirarsi in un regno di dannazione ctonia, inondato da una solarità intollerabile e smoderata, da riflettore. Ed è assai difficile pescare il Pasolini in difetto di realismo: piuttosto che deformante in sede letteraria, la sua fantasia, per essere la fantasia di un poeta, è se mai all'eccesso ricettiva e inerte. Quando l'ispirazione di un poeta rispecchia un fondo di mistificazione letteraria, è inoltre perfino un passatempo individuarne il congegno e archiviarla; laddove è invece assai difficile che il Pasolini non riesca a cogliere i mali letterari del secolo precisamente nel punto in cui essi si allontanano dalla sede sovrastrutturale della letteratura per rientrare nella realtà della vita attraverso la più strutturale delle finestre: la vitalità. Qui proprio il Pasolini si colloca da signore, mi sembra, al centro del pittoresco inferno della letteratura decadente: tralascia le divinità secondarie, e va subito al sodo. E qui è il nucleo, per quanto possa sembrare paradossale, di quella funerea tetraggine, che pervade i paesaggi assoluti, i crepuscoli sparsi di luci, i sobborghi fitti di popolo, rumorosi e allegri (non ce n'è di più cimiteriali) di cui si compiace la fantasia del Pasolini. La vitalità è materia siffatta, che può anche avvenire in sorte che la pura percezione d'esser vivi, quando la vivacità degli istinti sia meccanica e vegetativa, equivalga al disumano sentimento d'esser morti: il sentimento della morte è il solo autentico sentimento consentito a chi viva a scoperto contatto col volto di Medusa. Fossero veramente gli istinti il centro d'ispirazione della poesia del Pasolini, egli sarebbe un poeta malinconico e gaio, ilare e disperato, ma variato su toni infiniti, come la natura e come quei poeti ai quali da tempo non siamo più abituati: la poesia del Pasolini, ancor prima che dalla tetraggine, è invece contrassegnata dall'immobilità. Emergono, come da tante crepe, in alter-

nanza fissa e monotona, crisi atroci, ebbrezze dionisiache, fatti di una realtà sottostrutturale e non finta, anzi scoperta e bruciante: giacchè non c'è deserto di vitalità divorante, per quanto pietrificata dalla disperazione, che possa distruggere il seme della storia. Di qui in poi, il dramma del Pasolini rientra in un binario obbligato e straziante: quanto più dilaga la disperazione, tanto più sconfigna il vittimismo, e si ridesta, in nome della verità e della vita, l'orgoglio del peccatore. Non c'è mito più pertinente a qualsiasi protesta metafisica, come è noto, che la perentoria necessità della perdizione.

Interessi politici equivoci, istinti controversi, sincerità assoluta: non c'è dubbio che il Pasolini sia scrittore di tempra religiosa (voglio dire: non laica). Anni addietro la religiosità del Pasolini si sarebbe forse detta, come allora usava, «teologia negativa»: più di chiunque altro, è toccato al Pasolini di perdere la testa nel teorema novecentesco, e segnatamente ermetico, che la letteratura e la vita fanno tutt'uno. Anche qui, lasciamo volentieri a chi si compiace di etichette, o a chi sia nato polemista, il gusto di esercitare le proprie riflessioni sulla speciale significazione storica che può assumere, oggi, il tipo di religiosità cui sembrano intonarsi gli affreschi plebei della Roma pasoliniana. *Le ceneri di Gramsci* invitano a più ampie e dolorose considerazioni: il centro autentico d'ispirazione del Pasolini è infatti, nonostante possa sembrare paradossale, un puro sentimento di valori. S'intenda a dovere: non un mondo di verità, ovvero di storici valori, ma proprio la completezza inattaccabile, la cieca perfezione di valori acquisiti una volta per sempre e irrazionalmente radicati, con tale inflessibile priorità rispetto alla esperienza da sopportare qualsiasi smentita sul piano storico. Ci sono improvvisi slanci, nella poesia del Pasolini (*E ora rincaso, ricco di quegli anni / così nuovi che non avrei mai pensato / di saperli vecchi in un'anima / a essi lontana, come a ogni passato*), e frammenti di bellezza (*così chiaro / che tra mondo e mente quasi era un idillio*), che è da supporre che al Pasolini sia capitato in gioventù di costruirsi un'interiorità, a modo suo, di tale ardente fede, da poter dare dei punti a qualsiasi pastore di anime. Quando un mondo di valori è in siffatto

modo anticipato, si rivela sempre un mondo di valori moralistici e astratti: che ci sono, al solito, perchè non ci sono, che ci sono allo stesso modo per cui possono essere stati negati ieri e possono essere negati domani. Credo non ci sia peggiore vicolo cieco, in cui anima umana possa smarrirsi: tanto si guardano con antipatia, evidentemente, la fede e la verità. E dovessi riconoscere al Pasolini di aver toccato realmente il polso della storia, qui specialmente gliene darei atto: la sua poesia viene a ulteriore e tristissima conferma che il gran tema di questo secolo è stato ed è la paura, dico il terrore di essere proprietari in assoluto di ciò che soltanto è ed è precario, cioè la storia. Quanto dire: il terrore d'essere vivi, liberi, e padroni del proprio fare.

Nell'ordine di queste considerazioni, emerge abbastanza chiaramente che i drammi del Pasolini avvengono, per così dire, *ante rem* (il Citati rilevava, mi pare in tal senso, un difetto di «prefabbricazione»), e anche un molto dominante tono dei poemetti: la protervia ora spavalda e risentita, ora struggente, di ogni adolescenza che sia rimasta *sur place*. Nella spavalderia c'è forse un'intensa lettura di Rimbaud, come nello struggimento, e in altro, c'è Pascoli. La fissità dell'ispirazione si associa inoltre nel Pasolini alla varietà incessante, piuttosto che dello stile (che è un timbro, e non può cambiarsi), del vocabolario: gergale, illustre, tecnico, dialettale. L'intenzionalità della mescolanza è forse fin troppo scoperta, per il prevalere di associazioni in pura sede idiomatica (per esempio: «*arde una crosta di profumi, un glauco / afrore d'erbe, di sterco, che il vento / rimescola*») sulla pluralità dei toni, che appare invece pianificata, ancor prima che verniciata di una patina uniforme. Oltre che uno sforzo di rimboscamento del linguaggio letterario italiano, l'intento è probabilmente quello di una lingua altamente commerciale: l'ideale assoluto della poesia (nel Pasolini c'è perfino qualcosa di vaticinatorio, cui non siamo più abituati, e quasi un sentore di Carducci), in tale nuova dimensione della poesia come mercato, subisce del resto una leggera metamorfosi. La ricchezza del vocabolario è anche in ragione diretta, mi sembra, della monotonia della sintassi, cui invece affidano

d'istinto il colore del proprio dettato, di solito, gli scrittori dai folti interessi storici. Atonia di sintassi è generalmente difetto di movimento e risonanza, e forse indizio di fantasie molto percettive, ma elementari, che affollano, piuttosto che immagini, oggetti (il Pasolini nomina un tram, allo stesso modo in cui nomina un platano), e che pertanto riescono a rappresentazioni cariche, ma appiattite. Nutriente rimedio all'immobilità, oltre che la moltitudine degli effetti verbali, è la frequenza del linguaggio aggettivale, ripetitorio, dimostrativo. Se il Pasolini rinunziasse a infoltire la propria ispirazione sensitiva, non c'è dubbio che si muoverebbe con maggior disinvoltura: inflessioni improvvisate e naturali, di una concretezza inafferrabile, quanto più senza grazia (« *Scotta il primo sole dolce dell'anno...* ») costituiscono il sollievo della sua poesia più problematica e marmorea.

Il Pasolini offre poi qualche esempio, anche se raro, di un timbro di poesia che oggi appartiene a lui solo. Dico quel senso distanziato e figurativo della storia, per il quale è da presumere sia stato originariamente foggiate dalla fantasia il tipo di composizione che egli predilige (il capitolo in terzine) prima ancora che esso fosse snaturato, ad arte, per esigenze di montaggio problematico (l'embrionalità della struttura strofica e dell'endecasillabo del Pasolini rispecchia, mi sembra, quella direzione tecnica antiaristocratica, ma non precisamente popolareggiante; di cui sopra si diceva). Nonostante rappresenti un tentativo, e del resto il poemetto appartiene a un tempo già lontano e d'ispirazione assai anteriore all'attuale (forse contrassegnata, più che da ogni altra composizione, dalla sfrondata compiutezza del *Récit*) giovava alla raffigurazione dell'*Appennino* proprio il carattere livellatorio della fantasia del Pasolini. Altre cose c'è un esordio: « *Improvviso il mille novecento / cinquanta due passa sull'Italia* », come prima aveva detto: « *da San Paolo, a San Giovanni, ai canti / più caldi di Roma, si sentono supine / suonare le ore del mille / novecento cinquantesimo* ». Sono effetti, si capisce. Ma è come dicesse: il milleduecento, il milletrecento, e fosse la storia una distesa di secoli, un perenne e angusto medioevo. Qui non c'è tetraggine, ma un'alta e cupa tristezza. Forse proprio su tale via,

potrebbe incamminarsi il Pasolini domani. Ma io non mi meraviglierei neppure se egli dovesse, a un tratto, cambiare assolutamente strada, e nel modo più impensato.

CESARE GARBOLI

Narrativa

Nel prologo al *Tiers Livre*, Francesco Rabelais impiegò sessantaquattro verbi per rappresentare Diogene che rotolava la botte. « *Y roulla le tonneau fictil qui pour maison luy estoit contre les injures du ciel, et en grande vehemence d'esprit, desployant es bras, le tournoit, viroit, brouilloit, barbouilloit, hersoit, versoit, renversoit, nattoit, grattoit, flattoit, barattoit, bastoit, boutoit, butoit, tabustoit...* ». Nell'ultima e maggiore delle sue opere, *Quer Pasticcaccio brutto de via Merulana* (Garzanti editore), Carlo Emilio Gadda ha invece abbandonato — fra le note che accompagnavano il romanzo su *Letteratura* — la lunga enumerazione dei celibi illustri e dei mal maritati. Ogni termine di quella lista vibrava di una medesima furia. Per strada, il libro ha acquistato una più sicura fisionomia narrativa, e queste rabbie private son rimaste in laboratorio. Ma non è men vero che per scrittori come Rabelais o Gadda, i quali sono in primo luogo dominati dall'ossessione dei propri umori, l'enumerazione costituisce uno sfogo necessario, siccome codeste passioni e risentimenti tendono, ad ogni passo, a scaricarsi nella fantasia linguistica pura, senza contenuti. Allora la parola vale come suono, come materia verbale. Sulle schede e le liste dei vocabolarii si accende una immaginazione astratta ed impietosa. Lungo le rive del *Pasticciaccio* continua a conflagrare e ad esplodere la marea indistinta e collerica, il gran flutto della sua invenzione linguistica.

D'altra parte Rabelais, questo genio della retorica, conosceva perfettamente le leggi della *copia verborum*, e i suoi sessantaquattro verbi, invece di disporli a caso, come avrebbe fatto un espressionista, li alterna secondo le cadenze sapientissime dell'allitterazione. Dossi condisce di accenti la prosa, che va letta a voce alta, passando per

un sublime « gueloir ». Anche i periodi di Gadda seguono delle cadenze ritmiche, obbediscono ad un « cursus »; e non importa se il suo « cursus » Gadda se lo è inventato da sè, ed abbonda di « impairs ». Ognuno di questi grandi irregolari della lingua contiene in sè un classicista potenziale. E non si vorrebbe nemmeno escludere, siccome sono così pazzi e lunatici, che questi scrittori vengano mossi, qualche volta, dalla tentazione di rivaleggiare con i loro nemici, quelli dalla lingua e dai sentimenti eletti; per mostrar loro che, se volessero, saprebbero batterli sul loro terreno e sconfiggerli nella sapienza letteraria. Gli scrittori come Gadda ammirano moltissimo Cicerone – o Manzoni; ma per nulla Stendhal. Naturalmente essi sono più retori dei retori, più classicisti dei classicisti, giacché la retorica, se è appena caricata di un grado, si capovolge insensibilmente in manierismo o in barocco, ed è subito utilizzabile. Ed ecco Dossi e Gadda segnare le arsi e le tesi, e riempire la loro prosa di endecasillabi e di emistichi. Di esametri, se potessero.

Gottfried Benn sosteneva che la forza dello stile nasce dal contatto diretto con la materia vitale. Erano i miti dell'espressionismo. Senza affrontare un tema così suggestivo come quello dei rapporti fra la fisiologia e lo stile, non è dubbio che uno stilista, quanto più acere, violento, irregolare – proprio perchè affonda la penna nei risentimenti più ingrati, nelle atroci furie della nevrosi – si applica naturalmente, per vocazione, a quelle zone oscure dove la fisiologia trapassa in psicologia. Gadda è un ammiratore e un devoto del dottor Freud. Ma questa devozione al fondatore della psicanalisi era, per così dire, predestinata, in uno scrittore del suo temperamento. Quello che lo scrittore classico ignora, od intende o finge di ignorare, animato da uno spirito assoluto di riduzione, il « macaronico » lo ha sperimentato su di sè, lo conosce per esperienza privata. Per non parlare di un artista grande come Dossi, anche uno scrittore bonario e facilone come Faldella ha saputo intuire, con penetrazione sorprendente, alcune verità di questa natura. È il materialismo, il fisiologismo feroce degli stilisti.

In ogni pagina di Gadda, l'unità dello stile non può nascere, è chiaro, che dalla ricchezza degli ingredienti e dei toni, e dalla contraddizione degli stili, fin quando il periodo scoppi per la concentrata violenza dei contrasti e delle opposizioni. Si tratta di accostare grumo a grumo, e di risolvere nel microcosmo della frase, come diceva Dossi, « tanto le dipinture di una cloaca, di un ubriaco che rece, di cani che s'accoppiano in piazza, quanto quelle di un fragrante roseto, di un eroe che per la patria s'immola, di un uomo che respinge l'amplesso della donna del suo benefattore ». Se all'enciclopedia di Gadda manca ancora quest'ultimo ed immortale « topos » (per il resto, il *Pasticciaccio* è lì, pronto ad accontentare tutti quanti), non ci resta naturalmente che attendere.

L'impasto è, in primo luogo, impasto linguistico; e, a questo proposito, non resta che rinviare all'analisi che Contini ha compiuto, una volta per tutte, sulla prosa di Faldella. Ma Gadda non intende solamente impastare allo stesso livello toni linguistici diversi, avvicinando il sublime prezioso al ribobolo di piazza. Trascinato dalla forza della metafora, egli moltiplica al massimo i piani, e concentra in un rigo solo una serie di significazioni. Sono strati successivi di metafore. Sfoglie, cumuli contraddittorii di sensi. Ogni stilista barocco giunge ad una densità ed a una concentrazione così staripante di materia che, come scrive perfettamente Emilio Cecchi, i lettori dovranno esplorarne la prosa « secondo una lettura verticale, come quella di una partitura di orchestra ». Ma era stato proprio Carlo Dossi, il teorico, la pura intelligenza, in Italia, di questo gruppo, a scrivere che egli intendeva « raddoppiare, triplicare i sensi delle sue frasi, finchè, vievia, moltiplicandosi i dièsis e i bemolle e gli altri accidenti in chiave, arrivi a quella concentrazione, a quella ingegnosa oscurità di stile che fa la delizia degli intelligenti e la disperazione del pubblicaccio ». Per Gadda, questo fu specialmente il tentativo de *Il Castello di Udine*.

Cosa è dunque accaduto di nuovo, nel *Pasticciaccio*? Fondamentalmente, la prosa di Gadda è ancora quella, si capisce; anche se l'impasto è più violento ed aggressivo, e il distacco fra i toni

tanto più teso e drammatico. Come sempre, una prosa di tipo manzoniano, razionale ed ironica, silacera per improvvise e densissime folgorazioni liriche; un piglio saggistico si alterna ad uno grottesco e satirico, o cede a grandi brani di eloquenza patetica. Quando questa scrittura maestosa e ricchissima raggiunge la realtà dialettale, ecco, in primo luogo, frammenti di discorsi fra virgolette, sezionati, tagliati dal contesto, negli intarsi ironici, preziosi ed allusivi dell'*Adalgisa* (« Più che la "geometria dei cristalli", però, "che quella, magari, l'è minga pan per i me dent..." », lo interessavano invece "i minerali in se stessi"; si lasciava i baffi, stirandoli e filandoli come da una conocchia, con un gesto un po' alla zuava; ,, che la natura, domà dervi i oecc, l'è talment varia. talment infinida..." »); o i modi di quello che Bailly ha chiamato il *discorso indiretto libero*, quando, cioè, nella voce del narratore si percepisce, mascherata e magari secondo rifrazioni successive, quella dei personaggi. In questi campi Gadda ha mietuto a piene mani. Ma le novità del *Pasticciaccio* sono principalmente due. Dal « discorso indiretto libero », nel quale lo scrittore è tuttavia presente, la narrazione fugge via, per così dire, dalle mani di Gadda; fin quando le creature della sua fantasia gli prendono la mano; e lo spossessano; e le voci intricate e contraddittorie dei personaggi finiscono per impadronirsi del racconto e condurlo direttamente, estromettendo la figura classica del narratore. Sarebbe, questo, propriamente il momento joyciano del *Pasticciaccio*; anche se viene raggiunto in modo discontinuo, secondo il genio delle occasioni, e non impegni e preoccupazioni teoriche. Del resto, straordinariamente intenso è, in Gadda, il gusto della mimesi fonica; e con che passione egli riproduce tutte le coloriture esterne della parola, che deve valere come « pronuncia », come suono, e non solamente come significato. Il suono è propriamente il punto, dove la realtà è più magmatica ed *bénaurme*. Nella resa dei discorsi, insulsi ed idioti ma orgiastici, degli ubriachi, il capitolo famoso del *Gargantua* è probabilmente inarrivabile. Ma bisogna aggiungere che, nel passaggio da « Letteratura » alla edizione Garzanti, alcuni di codesti fluviali eloqui sono stati sacrificati, ce-

dendo alle esigenze di misura del narratore e del descrittore. Ne *I ragazzi di vita* Pasolini, che muoveva in partenza da una realtà anche più fangosa e caotica, ha trovato lo spicco della propria originalità appunto portando, su questa materia, il distacco di uno stile secco ed impartecipe.

La seconda novità del *Pasticciaccio* riguarda la stessa figura del narratore. Quando troviamo scritto: « Era una giornata meravigliosa: di quelle così splendidamente romane che perfino uno statale di ottavo grado, ma vicino a zompà ner settimo, bè, puro quello se sente aricicciasse ar core un nun socchè, un quarchecosa che rissomja a la felicità », il narratore classico cede evidentemente le parti ad un « altro » narratore; uno scrittore plebeo, che non si identifica fisicamente con Gadda; credulone, facilone, baggiano, ma anche, quando capita, volgare, ingeneroso ed acido. Verso questo narratore, il rapporto di Gadda è almeno duplice; da un lato gli sogghigna dietro, gli fa il verso (« un nun socchè... che rissomja a la felicità... ») lo può dire solamente un trillussiano retorico, all'osteria), ma dall'altro, quel narratore è anche lui, o almeno una trasposizione genialmente involgarita della sua natura, in chiave sia turpe che bonaria. Sicchè non saprei condividere, per esempio, le osservazioni di Cecchi sulle pagine in cui Gadda se la prende, in modo, posso ammettere, ingeneroso, con il Testa di Morto, il Predappiomerda, il Maramaldo Giuda, o il Buce che sia; si tratta solamente della parte più acre e volgare della enciclopedia dei possibili. La congestione dei narratori permette, a Gadda, di raggiungere la massima girandola degli effetti, e di impastare il tessuto narrativo con note più che mai opposte e stridenti. Per questa via, egli riesce a rendere « macaronica » e contraddittoria — come lo stile — persino la struttura del romanzo, in modo che la stessa legge poetica regga il microcosmo della frase e il macrocosmo del libro. Croce avrebbe forse parlato di una « poetizzazione » della *struttura*. D'altra parte, ogni macaronico, quando debba procedere secondo la pura forza degli umori, ma obbedendo ad una trama, urta contro difficoltà di questo genere. E là soluzione di Gadda, per la quale non si vogliono davvero

escludere momenti di stanchezza o meccanici, obbedisce generalmente ad una mirabile accortezza di variazioni.

Dall'*Adalgisa* ad oggi, l'arte di Gadda ha compiuto un lungo cammino. Nei primi racconti, il grumo stilistico si arrestava di fronte ad un modo di rappresentazione fermo, idillico, compiaciuto. Se quelle di Faldella erano *Figurine* (vale a dire: bozzetti) e Dossi componeva scene e ritratti, l'*Adalgisa* portava, come sottotitolo: *Disegni milanesi*. Come se questi scrittori, stilisticamente così attivi, fossero insieme tentati dal polo opposto della stampa e, addirittura, dalla rigida convenzione della novella borghese. Anche Gadda ama Boldini. Di questo fatto non vorrei davvero suggerire una spiegazione sociologica; e nel Dossi migliore e nell'*Adalgisa* e in alcune fra le *Novelle del ducato in fiamme* codesta fissità di segno è interamente poetica. Ma nel *Pasticciaccio* la tecnica rappresentativa è essenzialmente diversa. Non si tratta, è chiaro, di un « romanzo ». La costruzione « gialla » è appena un pretesto per ampliare al massimo i limiti del racconto, e portare dappertutto la lente atroce e implacabile dell'osservazione. Ma il racconto non conosce né pieni né vuoti, né « climax » né distensioni; e le galline impazzite al passaggio del trenino locale, al casello di Casal Bruciato, posseggono la medesima importanza prospettica dell'assassinio di Liliana Balducci. La narrazione è tutta allineata al livello ideale del presente, mentre il corso temporale viene ossessivamente rallentato. Le parti centrali e mondane della *Recherche* - difatti le più amate da Gadda - sono evidentemente il massimo esempio, ai tempi moderni, di questa tecnica piuttosto rappresentativa che narrativa. Come intitolare quest'arte, se non « mimetica »? Davanti agli occhi del romanziere, il personaggio non è allora un segno o uno stato d'anima o un simbolo, ma possiede realtà concreta, fisica. Per impiegare un'espressione di Cesare Brandi, si ha una doppia « costituzione di oggetto ». Se fosse possibile riscrivere l'itinerario della creazione, vorrei dire che, per codesti scrittori, il personaggio o la natura morta hanno già un'esistenza evidentissima prima di essere rappresentati:

sono modelli naturali che continuano a vivere nell'opera d'arte; e l'atto dello scrittore li mima, li parodizza, aggiunge la violenza del segno alla loro realtà oggettiva, fino a comporre, sotto i nostri occhi, una superba rappresentazione a due dimensioni. Siccome, in questo caso, l'arte fa veramente concorrenza allo stato civile, ogni personaggio ha diritto - come ogni uomo - ad un proprio linguaggio, stilisticamente originale ed autonomo. Di qui la possibilità, e quasi la necessità, del « pastiche », che suppone per l'appunto una dualità fra l'oggetto e l'atto del rappresentare. Charlus, Norpois, o Ciccio Ingravallo e Zamira Pacori posseggono, è chiaro, un'esistenza altrimenti spessa, densa e oggettiva di quella che è toccata in sorte a Madame Bovary o a Julien Sorel.

Codesto modo di rappresentazione suppone, da parte dello scrittore, due atteggiamenti generali. O il grandioso gelo mimetico e distruttivo di Proust. O, invece, la presenza perfino istrionica dello scrittore davanti alla sua narrazione. È il caso di Gadda; e di molti « macaronici ». Del resto, la prosa di Gadda aveva sempre suggerito la presenza fisica dello scrittore che commenta visivamente, fonicamente, lo svolgersi dei fatti. Con ironia da « chroniqueur », nell'*Adalgisa*. Con un istrionismo regale, prepotente, che stravolge tutti gli umori più vili per renderli a loro modo sublimi, nel *Pasticciaccio*. Nell'ultimo libro, i sentimenti di Gadda si sono interamente liberati, si sono rafforzati a vicenda sciogliendosi in un'unica forza vitale. Mentre la realtà delle cose, a lui che per tanto aveva cercato di frenarla e trattenerla, gli si è infinitamente dilatata fra le mani, anche le sue ossessioni hanno travolto ogni limite. Ma non quelli della forma. Ma solo per placarsi, alla fine, nell'enorme calderone del reale.

Sul *Pasticciaccio* è stato scritto molto; e alcuni degli antichi ammiratori hanno bruscamente reagito. Ora non è detto, in generale, che la logica interna di uno scrittore lo conduca per forza ai suoi risultati più perfetti. Ma il caso del *Pasticciaccio* non mi sembra dubbio, e Gadda vi è persino, oso dire, superiore a se stesso. Del grande calderone gaddiano si avevano solamente, nell'*Adalgisa*,

preziosi e deliziosi spaccati; così eleganti e perfetti, e di una chiusura intellettuale e stilistica da ricordare Parini. Ma il segno era quello, si diceva, della stampa; e il taglio del periodo fissava il magma delle cose. Ora qualche smagliatura avrà magari intaccato la perfezione del tessuto. Ma mai la realtà di Gadda era stata così massiccia e geologica. Ora tutti gli ingredienti son lì, accosto accosto, a ribollire nel gran pentolone; «tutti i pezzi di mala bestia con tutti i sedani e tutte le carote»; mai il calderone era stato così impietosamente scopercchiato, tumultuante e drammatico.

PIETRO CITATI

Critica e Filologia

Nella collana dei Classici Ricciardi è apparsa un'edizione della *Divina Commedia* col commento di Natalino Sapegno (DANTE: *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, pagg. xxxvii-1278). Sapegno ha qui riprodotto il commento che è stato pubblicato, in tre volumetti, dalla Nuova Italia di Firenze. L'impressione però è che, in questa occasione, siano stati riscontrati nuovamente i rinvii alle fonti antiche e medievali, oltre alle citazioni, e che sia stato introdotto qualche ritocco formale. Insomma le note sembrano essersi ancora avvantaggiate in precisione, non solo tipografica, e in lucidità rispetto all'edizione scolastica. Ma sono cose di lieve peso. Importa piuttosto segnalare le pagine introduttive di questo volume ricciardiano, perché Sapegno vi affronta, con grande chiarezza ed anche con fermezza polemica, la questione dell'unità del poema, impostando il rapporto tra struttura e poesia e riconducendo questo rapporto, al di fuori di soluzioni meramente astratte, allo studio attento della genesi storica del poema «in cui poesia e struttura si costituiscono in un nesso simultaneo». L'introduzione di Sapegno, che a me sembra quanto di più maturo abbia prodotto la critica dantesca in questi ultimi anni, va naturalmente integrata con la lettura del commento, dove tutti gli elementi costitutivi dell'opera sono messi rigorosamente in luce, e della bibliografia ragionata che rappresenta

una guida essenziale attraverso la selva intricatissima del dantismo moderno. Encomiabile, sotto ogni punto di vista, l'indice dei nomi e delle cose curato con intelligenza da Francesco Mazzoni.

Nella nuova serie della «Collezione in ventiquattresimo» dell'editore Le Monnier, già fondata da Pietro Pancrazi e ora diretta da Emilio Cecchi e Vittore Branca, esce ora, a cura di Arsenio Frugoni, la *Vita di Cola di Rienzo* di anonimo trecentista (ANONIMO ROMANO: *Vita di Cola di Rienzo*, a cura di A. Frugoni, Firenze, Le Monnier, 1957, pagg. 229). Questa breve e incompleta «cronaca», della quale Gianfranco Contini giustamente parlò come di un «capolavoro», ritorna a noi, dopo le edizioni provvisorie precedenti, in una nuova veste testuale, la quale non è certo dovuta ad una definitiva ricostruzione critica, che è ancora di là da venire, ma è fondata sul codice Corsiniano e si avvale dei contributi filologici dell'Ugolini. La *Vita di Cola di Rienzo*, come è noto, risale al nostro Trecento e il suo autore, non identificato, era certamente romano. Fu scritta molto probabilmente tra il 1357 e la prima metà del 1358, e ancora postillata con un ultimo fatto accaduto il 25 ottobre 1360. Essa registra i casi romani e non romani dal 1325 al 1357. Ma se pochissimo sappiamo dell'anonimo, la sua figura di storico e di scrittore emerge prepotentemente da questa «cronaca» essenziale e personalissima. Qui veramente hai di fronte non un documento erudito e linguistico, ma un'opera costruita con singolare originalità, ricca di acume critico, di spirito d'osservazione, di sicurezza di giudizio, e soprattutto scritta con uno stile scarno, efficace e drammatico, che certo non meritava di essere deformato e snaturato, a distanza di secoli, da D'Annunzio nella sua lussureggiante *Vita di Cola di Rienzo*.

Già alcuni anni or sono Eugenio Garin aveva illustrato il particolare significato del più «rigorosamente ascetico» dei trattati di Coluccio Salutati, il *De seculo et religione*, sino ad oggi rimasto inedito e di cui si conoscevano a stampa soltanto alcune pagine inserite, dallo stesso Garin, nel volume *I trattati morali di C. Salutati* (Firenze, Le Monnier, 1944). Ora questo trattato è stato

integralmente e criticamente pubblicato per le cure attente dello specialista B. L. Ullman (*Colucii Salutati De seculo et religione*, Florentiae, Olshki, 1957, pagg. xxix-175), a cui si deve anche l'edizione del *De laboribus Herculis* (Zürich, Theaurus Mundi, 1951). E poiché altri studiosi stanno attendendo alle opere di Coluccio, è prevedibile che tra non molto una raccolta, moderna e filologicamente sicura, di tutti i trattati del primo e forse del più grande dei cancellieri umanisti verrà ad affiancarsi a quel monumento di perizia e di dottrina che è ancora da considerarsi l'edizione dell'*Epistolario* del Salutati a cura di Francesco Novati (Roma, 1891-1911). In attesa naturalmente che si ponga mano alla stampa delle *Orationes* tuttora inedite. Confidiamo, per opere del genere (tanto più utili delle frettolose sintesi), nello spirito di sacrificio di studiosi italiani e stranieri e nel coraggio di editori avveduti e non soltanto solleciti di premi balneari.

Nella nuova collana dei Classici Italiani Sansoni Giorgio Petrocchi pubblica l'edizione critica del *Novellino* di Masuccio Salernitano, a cui ha fatto seguire la *Vita d'Esopo* di Francesco del Toppo e *Cronache e ricordi* di Loise de Rosa (MASUCCIO: *Il Novellino*, con appendice di prosatori napoletani del '400, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957, pagg. xxxii-760). Petrocchi aveva già studiato il problema del testo del *Novellino* in due studi apparsi nel volume X degli «Studi di filologia italiana» (1952) e nel GSLI (cxxxix, 3-4, 1952), e aveva dedicato a Masuccio un interessante studio critico (*M. Guardati e la narrativa napoletana del Quattrocento*, Firenze, Le Monnier, 1953). È giunto, dunque, ben preparato a questa sua nuova impresa che si raccomanda ai lettori e agli studiosi, oltre che per la lucida introduzione, anche e soprattutto per l'accurata nota al testo, per l'apparato ricchissimo delle varianti e per il glossario.

Proprio negli ultimi mesi del 1957 hanno veduto la luce, quasi contemporaneamente, varie pubblicazioni filologiche e critiche relative a Torquato Tasso. Discrezione vuole che qui nulla si dica del primo volume delle opere poetiche del Tasso, pubblicato nella collana dei «Classici Mondadori», perché il suo curatore è anche l'estensore di questa

rassegna. Ma sarà giusto, invece, segnalare l'ottima edizione critica dell'*Aminta* che B. T. Sozzi ha curato per l'Editrice Liviana di Padova (TASSO: *Aminta*, a cura di B. T. Sozzi, Padova, Editrice Liviana, 1957, pagg. xx-129). Sozzi è uno dei nostri più competenti studiosi del Tasso e questa sua recente edizione della favola pastorale, il cui testo è stato ricostruito sulla scorta delle testimonianze manoscritte e a stampa accuratamente vagliate, conferma il suo scrupolo e il suo rigore di filologo. Non è cosa di poco conto poter leggere finalmente l'*Aminta* in una lezione sicura e persuasiva, soprattutto liberata dagli sconci e dagli errori anche materiali che sino ad oggi la guastavano. Due interessanti libretti sul Tasso ha stampato, a sua volta, l'editore Le Monnier di Firenze. Il primo è di Fredi Chiappelli e raccoglie studi sul linguaggio del Tasso epico (F. CHIAPPELLI: *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957, pagg. vii-214). Si tratta di una indagine capillare critico-stilistica nata da un commento alla *Gerusalemme Liberata* apparso, or ora, nella rinnovata serie dei Classici Salani (Firenze, 1958). Chiappelli ha indagato e descritto, con cura attenta, le tendenze spirituali ed espressive del Tasso, l'originalità del suo linguaggio e gli aspetti generali della stilizzazione tassiana. L'indice metodico e quello delle principali parole e dei temi unificano utilmente i risultati analitici del volume. Il secondo libretto è di Gianvito Resta che ha condotto un esame assai preciso delle principali raccolte, manoscritte e a stampa, delle lettere del Tasso, di cui si auspica una silloge completa e aggiornata in sostituzione di quella ottocentesca del Guasti (G. RESTA: *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1957, pagg. 233). Questo studio di Resta, assai bene informato, costituisce appunto un avvio prezioso alla nuova edizione dell'epistolario tassiano a cui sta attendendo Raffaele Spongano per i Classici Mondadori. Importante è il ricco volume, dedicato al Tasso, nel quale sono state raccolte le relazioni di vari studiosi (letterati, linguisti, storici e filosofi) tenute al convegno di studi tassiani svoltosi a Ferrara nel 1954 (*Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, pagg. 818). L'opera è pubblicata per iniziativa del

Comune di Ferrara e accoglie scritti di Banfi, Devoto, Ronga, Argan, Firpo, Praz, Siciliano, Tecchi, Getto, Varese, Trombatore, Raimondi, Petrocchi ed altri ancora. La figura e l'arte del Tasso sono esaminate in tutti i loro aspetti: nei rapporti con la storia e la crisi religiosa del cinquecento, nelle sue relazioni con le altre arti e con le letterature straniere, mentre ogni opera è illustrata compiutamente, e spesso con originalità di vedute, da competenti della materia. *Rinaldo, Aminta, Liberata e Conquistata, Torrismondo, Dialoghi*, sono vagliati alla luce della critica più recente e ricondotti nel circolo unitario dell'esperienza artistica del Tasso e dell'età che fu sua. Ettore Mazzali, infine, studia particolarmente, in un volume stampato dall'editore Cappelli di Bologna, la cultura e la poetica del Tasso (*Cultura e poesia nell'opera di Torquato Tasso*, Bologna, Cappelli, 1957, pagg. 177). Interessanti le pagine intorno ai giovanili discorsi *Dell'arte poetica* confrontati ai maturi discorsi *Del poema eroico*, anche in rapporto alle altre poetiche cinquecentesche. Utile il capitolo finale in cui sono diligentemente additate le fonti culturali dei dialoghi *Il messaggero e Il padre di famiglia*.

Tra le strenne del 1957 una delle più rare e preziose è stata certo quella che ci ha offerto l'editore Laterza di Bari ristampando il *Pentamerone* del Basile nella classica traduzione di Benedetto Croce, con una presentazione di Gino Doria, con le note linguistiche e storiche di Croce in appendice, con un commento figurativo tratto da quadri,

e particolari di quadri, del seicento. Così il lettore è stato nuovamente introdotto, nel modo più affabile e discreto, tra le pagine di un'opera che raccoglie un gruppo di « fiabe » raccontate in cinque giornate e nelle quali rivivono, originalmente elaborate, fiabe popolari che da tempo correvano a Napoli. Un'opera che all'estero incontrò molta fortuna proprio per quell'elemento fiabesco e mitologico che ne costituisce, in fondo, la veste esteriore, mentre essa attende ancora, anche se l'esigenza è già stata posta dai critici più avveduti, di essere riscoperta nel suo aspetto più originale: quello realistico, fondato sopra un atteggiamento schiettamente morale, onde le osservazioni e le sentenze suonano sempre concrete e risalgono ad una umanità profondamente sperimentata, e sopra una vivace simpatia per il mondo plebeo, per la vita quotidiana. Sarà già molto se il presente volume (BASILE: *Il Pentamerone*, traduzione di B. Croce, Bari, Laterza, 1957, pagg. xxxv-619) agevolerà una lettura non evasiva o genericamente poetica del *Pentamerone*, in attesa che un'edizione critica dell'opera del Basile permetta anche uno studio diretto dello stile di questo scrittore in cui crudezza ed energia singolarmente si uniscono a estrose invenzioni verbali, arditezze espressive e giochi metaforici. Qui veramente il domestico più veristico si fonde con l'astrazione iperbolica in un impasto grottesco che ha la forza viva del primitivo, illuminato e interpretato da un'intelligenza adulta.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

Lady Winchilsea, A. Pope, T. S. Eliot

« Eccetto la *Fantasticberia notturna* di Lady Winchilsea », scrisse il Wordsworth, « a un passo o due della *Foresta di Windsor* del Pope, la poesia del periodo che intercede fra la pubblicazione del *Paradiso perduto* e le *Stagioni*, non contiene una sola immagine nuova della natura esterna ».

Con a un fianco il suo gracile e freddoloso amico Pope, e all'altro fianco il suo sentimentale amico Rowe, Lady Winchilsea (1661-1720) è una gentildonna di provincia, accasatasi in una famiglia di vecchia nobiltà. Divide il suo tempo fra la capitale e la villa. Fa versi che soltanto nel 1903 furono tutti pubblicati. Ne fa di asciutti come piacciono al Pope. E di sospirati, come li preferisce il Rowe.

Uno storico (Gosse) tocca certi fili d'erba che brillano fra il grigio delle sue poesie, e chiede se Lady Winchilsea non sia l'ultimo dei poeti antichi, invece che il primo dei nuovi. È un eccesso di prudenza. Il Wordsworth ha più ragione dicendo che talune sue immagini possono indicare, nella squalidezza circostante, che siamo vicini a primavera, senza bisogno di andare a pensare al sole dell'anno passato. Infine, la Woolf ha messo, fra l'altro, in risalto, nei versi della Winchilsea, accenti e scatti sdegnosi, circa la condizione intellettuale e sociale della donna; e qui parrebbe di trovarci dinanzi ad appassionate anticipazioni, da qualificare quasi addirittura «femministe».

La grande ode pindarica *Alla tristezza*, uno degli ultimi prodotti della scuola del Cowley, i cinque atti della tragedia *Aristomenes*, non impediscono, in altre parole, che in un angolo della fantasia di Lady Winchilsea, germini qualche senso nuovo. Le sue strofe, quando non si accartocciano sul modello degli svolazzi seicenteschi, procedono per epigrammi e sillogismi, all'uso del Pope. La dizione è esangue, il ritmo ancora astratto. Ma ella ha anche liriche modeste: *L'albero*, *Fantasticheria notturna*, dove non si limita ad accostarsi al vero, come al suo tempo, contaminando gli antichi, facevano i più degli scrittori, che cercavano il vero tanto per ricavarne un guizzo naturalistico, da ravvivare le loro satire ricalcate su Orazio e Giovenale. E non segue neppure coloro che combinavano artificiosi risalti d'immagini veriste su sfondi d'alto lirismo; come il Boileau quando, per la famosa *Ode sulla presa di Namur*, imitò da un luogo d'Omero l'immagine del pennacchietto che il re portava sul feltro in battaglia: «la plume qui sur sa tête attire tous les regards»; e si approfittò d'un passo di Virgilio per descrivere i vortici aperti nel terreno dalle bombe.

«Che in una notte, nella quale soltanto il gentile Zefiro ventila le ali, e la solitaria Filomela canta...», comincia ella nella *Fantasticheria*, e da vera amica del Pope. Ma prosegue:

«...in tale una notte, possa io restarmene fuori, quando in un'acqua sulla quale pende la verzura si vede la luna fluttuante e le foglie che tremolano;

quando l'erba inumidita si raddrizza, e gli argini freschi invitano a un piacevole riposo; quando i boschetti nell'oscurità hanno ombre più molli, e chiaramente si odono le cascate d'acqua; quando, per entro la tenebra, più venerabile si mostra qualche vetusto edificio, imponente nella quiete; ...quando il cavallo sciolto, ora come la pastura lo mena, viene adagio adagio per i prati vicini, e il suo passo furtivo e la sua ombra deforme c'impaurano, finché non udiamo i suoi denti che frangono l'erba... ».

Osservazione elementare, immediata, ma che tende a diventare organica, prospettica. E questo desiderio di organicità basta a mettere un lievissimo disegno architettonico e un tenue chiaroscuro nel paesaggio; a diffondervi un senso dell'ora. Le prime poesie del Wordsworth, chi ben consideri, non stanno a molta lontananza.

E poiché il Wordsworth, insieme con Lady Winchilsea rammenta il Pope (1688-1744), diciamo che al Pope va si resa giustizia, come il Wordsworth intende, trovandosi veramente anche nel Pope i segni di quella facoltà d'osservazione sincera che è il primo lievito della nuova poesia. Ma non conviene, per ciò, recarsi specialmente al rezzo della *Foresta di Windsor*. E neppure è necessario, a illustrare, fra le qualità negative del Pope, questa positiva, riferirsi come il Taine a temporanei e inevitabili ricorsi dello spirito realistico della razza; se in ogni decadenza i tentativi per ricostituire un fondo poetico stabile e lavorativo, si producono attraverso l'osservazione della realtà. Ammesso, d'altra parte, che il Pope potesse in qualche momento staccarsi dai temi satirici ed oratori e dirigersi sul vero, la sua stessa qualità d'indifferenza, che gli riusciva fatale nella poesia di preteso gran volo, doveva diventargli propizia in una poesia di pura e semplice percezione. «Pope è maestro nella miniatura» (Eliot).

Come un pittore aulico, egli imposta il suo personaggio in abito di gala, giù per le spalle i torrenti ghiacciati della parrucca; la mano sul fianco, il bastone di comando nella mano. Lembi di tap-

pezzerie purpuree si gonfiano nella vastità della sala, come vele d'un gran vascello col vento in poppa. Che l'artista abbia lasciato una finestra aperta in un canto? Guardo infatti ad una finestra, perchè qui dentro mi annoio; e non posso a meno di far raffronti. Carico di lucide foglie e di frutta, un ramo oscilla di tralice nell'aria; e sul ramo un fagiano appollaiato sfodera i coltelli fiammanti della coda e sgrana le pupille di corniola. Incorniciato tra il ramo e il davanzale, è il chiaro lontano specchio d'un laghetto, con dentro capovolti gli alberi della sponda. Sulla pietra del davanzale, una melagrana si spacca al sole, e una lucertola azzurrognola la lecca. Scoprire questo angolo di vero fra tanto artificio, è come scorgere un pedante che, credendo nessuno lo vegga, accomoda dei tulipani in una caraffa, per la gioia dei propri occhi, in un cantuccio dello scrittoio. E qui il pedante è una specie di genio della pedanteria: la contro parte ha da essere qualche cosa di strepitoso.

Un perfetto equilibrio il Pope lo consegue quando l'ironica futilità dei temi avendo dissolto l'indurimento retorico, l'elemento descrittivo si isola e galleggia in assoluta trasparenza e libertà. Ciò non accade mai completamente come nel *Ricciolo rapito*: insuperabile esempio di «ludicrous poetry», scrisse il Johnson nella sua *Vita del Pope*; ma ben più che di «poesia giocosa». Basterebbe il finale del canto primo, a consacrarlo, anche sopra gli *Xenia* e *Apophoreta* di Marziale, fra i capolavori di un'arte di descrizione epigrammatica; di concettismo investito in nitidissime sigle plastiche, e sempre perfuso d'una delicata sensualità:

«Ed ora, dischiusi i veli, si scorge la toeletta, i vasi d'argento in mistico ordine disposti. Dapprima, ammantata di bianco, assorta, la ninfa adora a capo scoperto le potenze cosmetiche. Appare nello specchio un'immagine celestiale, cui essa inchina, e rialza gli occhi a mirarla. La sacerdotessa minore, dal lato che all'altare le compete, inizia tremante i sacri riti della bellezza. Subito s'aprono innumeri tesori, ed appaiono le copiose offerte del globo; d'ognuna minutamente essa presceglie con cura meticolosa, e abbellisce la dea delle splendide spoglie. Questo scrigno riversa le gemme corrusche

dell'India, e da quella scatola esalano tutti i profumi d'Arabia. Tramutati in pettini, la tartaruga e l'elefante qui alternano mazzette e candori. Schiere di spilli qui scintillano in lungo ordine; piumini, ciprie, neri, bibbie e biglietti galanti».

...*Spinula resplendens aeris longo ordine pendens,*
Pulvis suavis odore, et epistola suavis amore:

traduceva, con tocco umoristico, Thomas Parnell, amico del Pope. Perchè arrivata l'arte della parola al grado cui il Pope la portò nel *Ricciolo rapito*, si capisce che venisse voglia di tentare ancora una cristallizzazione, in quella materia supremamente preziosa che al gusto classico dell'epoca doveva sembrare il latino.

A parte scorci d'immaginosa eloquenza, come la perorazione della *Dunciade*, ai quali più che altro si raccomandò nel passato la sua fama, si potrebbe concludere che, attraverso la sua stessa imperturbabilità, il Pope fra l'altro arriva ad essere un raffiguratore di «nature morte», se non propriamente nel senso che oggi s'intende: nel senso, cioè, di esprimere isolata e concentrata la potenza vitale di una cosa, in un senso che si approssima a questo quanto si poteva nei tempi. Sta ai poeti naturalisti del secolo diciannovesimo, come un Chardin può stare a un Renoir. Bisogna tornare a leggerlo in tale spirito, dopo aver frequentato questi poeti, e i poeti odierni.

Non solo: ma non è forse accaduto che, analizzando l'infinita varietà di risorse, le finezze d'orecchio, con cui egli sa variare cesure, pause e cadenze del suo verso sciolto e del distico rimato, un critico (Pearce Higgins) è venuto a porgli a confronto non diciamo lo Shelley, nel quale ovviamente molto rimane di settecentesco, ma addirittura lo Swinburne, maestro supremo delle più decadenti orchestrazioni romantiche? Come sopra un altro piano, non c'è dubbio, ad esempio, che la teoria e la pratica del «correlativo oggettivo» di T. S. Eliot, deve al Pope assai più di quanto comunemente si sia disposti ad ammettere.

Nella gran tela celebrativa, la figura del personaggio resta stecchita, lo sguardo corneo; il sorriso, sotto ai baffi enfatici, è atroce a forza di esser falso; ma i manichini di batista, ma le rovesce di seta, i nastri, palpitano, pesano mollemente, hanno

la porosità, il lustro delle diverse materie. Un vaso di vetro, lì sulla tavola, riflette iridandolo un mondo fantastico, quasi fantomatico, che invano vi voltate a cercare alle vostre spalle.

EMILIO CECCHI

LETTERATURA FRANCESE

Nel riprendere questa rubrica, dopo più di tre anni di interruzione, è necessario fare un breve giro d'orizzonte e chiedersi almeno il senso generale della situazione. Il dopoguerra è finito da tanto e oggi sappiamo che si distingue dal primo per un'accentuata mancanza di ribellione e di rivoluzione: finito il tempo dell'esistenzialismo, subiti i contraccolpi della cosiddetta letteratura di destra, le cose si sono ben presto normalizzate. La *Nouvelle Revue Française* ha ripreso a condurre il giuoco, anche se con meno autorità e con interessi più larghi ma naturalmente meno intensi. Si capisce che mancano i caposcuola, che i maestri del periodo fra le due guerre non hanno lasciato nessun vero erede e che quegli scrittori che dieci anni fa sembravano fatti a posta per riscattare la tradizione non hanno risposto all'invito e sono rimasti nell'ombra. Alludo soprattutto a Jouhandeau che verso il cinquanta veniva indicato come una specie di delfino, ebbene Jouhandeau non ha accettato l'incarico: ha, sì, continuato a pubblicare molti libri e alcuni bellissimi come i recenti *Carnets de l'écrivain* (ed. Gallimard) ma nessuno potrebbe pensare di acclamarlo come guida. Forse è finito il tempo delle guide, dei maestri e l'arte dello scrivere appare sempre di più come un esercizio privato, ad ogni modo a noi non resta che dare il quadro esatto della situazione. Ciò nonostante, Jouhandeau, specialmente con l'ultimo libro, illumina una lunga storia dello scrittore e dell'uomo: soprattutto nei « ritratti » si riesce a capire il grado della sua umanità, il grado della sua partecipazione e la forza dei suoi interessi intellettuali, tutte cose

che prima si potevano sospettare, indovinare ma mai accertare con qualche sicurezza.

Jouhandeau appartiene intanto a un gruppo di scrittori già definiti, per cui si possono aspettare delle correzioni ma difficilmente si immaginano delle svolte, delle rivoluzioni. Per trovare notizie del genere, conviene scendere a scrittori più giovani, anche se la loro gioventù ha da tanto superato il limite dei « meno di quaranta », e come nel caso di Roger Vailland, tocca tranquillamente i cinquanta anni. A Vailland è andato quest'anno il Goncourt e nessuno vorrà dire che il premio non sia stato ben dato: per conto nostro, diremmo che da tanti anni non era stato così ben dato. Il suo romanzo *La loi* di ambiente pugliese è un romanzo che per buona parte riflette le condizioni del romanzo classico: vale a dire che è un romanzo con dei fatti, con dei personaggi e infine con dentro un'atmosfera. Intorno al libro è nata una lunga polemica, a nostro avviso inutile: si trattava, cioè, di stabilire se l'Italia del Vailland corrispondeva realmente all'Italia così come la conosciamo noi. Una questione troppo sottile, soprattutto troppo esterna perchè la si possa discutere serenamente: è chiaro che nessuno andrà a cercare nel quadro di quelle Puglie l'immagine vera della regione meridionale, il libro vale per altre ragioni. Non si dimentichi che è un romanzo e che pertanto va giudicato in base ai risultati poetici e non in base alla documentazione e alla informazione. Non importa se il Vailland ha calcolato la mano in certi punti, se altrove ha generalizzato, quello che conta è che il paesaggio del

Gargano respiri liberamente e profondamente nelle sue pagine e che certi tratti del carattere meridionale siano perfettamente restituiti (penso al « disinteresse » di don Cesare). Il libro è stato soprattutto criticato dai comunisti e c'è una ragione: il Vailland per molti anni è stato iscritto al partito e sopportato nonostante il suo spirito d'indipendenza (come si sa, l'educazione dello scrittore è avvenuta nell'ambito del Settecento), al tempo dei fatti d'Ungheria il suo distacco è apparso netto e irriducibile, di qui le riserve e le critiche.

Ci sono altri due premi da commentare, sia pure brevemente. Il più importante è toccato a Camus, Nobel 1957 per la letteratura. Molti ancora si chiedono perchè i giudici dell'Accademia Svedese abbiano fermato la loro attenzione su Camus, piuttosto che su Malraux o Saint-John Perse (che, secondo molte voci, erano molto favoriti), altri invece allargano la questione e dicono: perchè ancora un francese e a pochi anni di distanza da Mauriac? È chiaro che a domande del genere non ci sono risposte, tutt'al più uno può divertirsi a indovinare. Ad ogni modo è indubitabile che quei giudici abbiano voluto indicare in Camus non tanto uno scrittore nato in Algeria quanto un moralista, anzi un inventore che da molti anni tende a riportare la sua fantasia nel fermento morale. Questo, d'altronde, potrebbe sembrare leggermente contraddittorio se si tenga presente l'ultima evoluzione del Camus e le sue dichiarazioni rilasciate in occasione del Nobel e riguardanti il dramma algerino. Camus ha paura che la sua parola sia sfruttata e per questo preferisce tacere. Non tace invece quella che da due anni è diventata la grande coscienza della Francia, Mauriac. La sua rubrica settimanale sull'*Express* è seguita da tutto il paese e noi possiamo aggiungere da tutta la parte viva dell'Europa. Il caso di Mauriac è molto più significativo e vivo di quello un po' spento, un po' grigio del giovane Camus. Mauriac non ha paura di dichiarare che da romanziere si è fatto giornalista. Un vero prodigio per un uomo che ha passato la settantina e sembrava fatto a posta per una posizione distaccata, di amare e profonde considerazioni. Mauriac ha gettato die-

tro di sé una bella carriera di romanziere, ha accettato di intervenire nella politica e le sue parole potranno fare sanguinare il cuore dei suoi amici (si veda la recente polemica avuta con il ministro Robert Schuman, autore di un libretto vivace sul *Vrai malaise des intellectuels de gauche*) ma non vale nascondersi che rappresentano la capacità di indignazione e quindi la capacità di reazione della Francia. La voce di Mauriac è tanto più sorprendente per la mancanza, a cui si accennava sopra, dei maestri. Non che con lui si ritorni ai metodi di un Barrès (come si sa, il Barrès è stato una delle guide del giovane Mauriac) e neppure al modo d'intervento del Gide del trentacinque, il Gide della febbre russa, no, Mauriac fa qualcosa di più: non rappresenta una parte come faceva Barrès e neppure rappresenta il partito di una certa intelligenza come faceva Gide, no, è un cristiano che non ha paura di scendere in campo a battersi per quella che egli crede sia la causa giusta. Ritornando a quello che si diceva in principio, il fatto più importante degli ultimi tre anni è forse questo che ci viene offerto da Mauriac: non so che effetto faranno i *Blok-Notes* raccolti in volume, se verranno raccolti, penso però che nonostante le inevitabili frane, le inevitabili erosioni del tempo non si perderà quella fiamma che brucia la sua fantasia di cristiano nel mondo.

L'altro premio a cui alludevamo è il Renaudot per la *Modification* di Michel Butor (ed. de Minuit). Il romanzo di Butor (siamo ancora per buona parte in Italia, il nostro paese è diventato di moda, notiamo di sfuggita che si tratta di una moda più seria, più responsabile del solito: c'è in tutti la volontà di vederci come siamo e non come siamo fatti nella loro memoria) è riuscito, almeno nelle linee generali ma converrà aspettare lo scrittore su altre prove, specialmente converrà vedere se il suo mondo sopporta amplificazioni, sventramenti, approfondimenti o se al contrario esige in qualche modo la ripetizione. Sempre nel campo del romanzo non si dimentichino i tentativi di Robbe-Grillet e di Nathalie Sarraute. Il romanzo è vivo in Francia, ecco un punto da non trascurare.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Il « caso » Nietzsche

A dir la verità, oggi come oggi, non parrebbe possibile che la figura di Federico Nietzsche, esaltata ed anche umiliata in molti modi dopo la morte del filosofo, fosse suscettibile di sollevare, almeno per quel che riguarda la sua opera scritta, discussioni così animate da parer violente, come si stanno svolgendo, da diversi mesi nelle riviste letterarie tedesche. Ed è stata proprio l'opera di un filologo che, nella sua apparente modestia, ha voluto solo proporre un problema, a rimuover le acque stagnanti della critica nietzschiana e a dar quasi l'impressione che oggi, a tanta distanza di tempo dal « caso Wagner », si stia per delineare una specie di « caso Nietzsche ». Veramente la formulazione è sbagliata; sarebbe più esatto dire: il « caso di Elisabetta Förster-Nietzsche », a cui si deve la più ampia biografia del fratello, un libro sull'amicizia tra Wagner e Nietzsche, la pubblicazione della maggior parte degli inediti e di una grande quantità di lettere, come, del resto, sa chiunque si sia un poco occupato dell'opera di Nietzsche in generale. La sorella del filosofo fondò a Weimar un Archivio nietzschiano, ove poi anche lei viveva, chiamò a dirigerlo, negli ultimi venti anni, un ufficiale a riposo, che poi era un diretto parente, il maggiore Max Oehler, in maniera che mai si potesse muovere un dito, sia nell'Istituto da lei creato, come nell'opera del fratello, per quanto restava in suo potere, senza il suo consenso. Questa manifestazione di « volontà di potenza » non mancò di suscitare critiche ed anche polemiche di una certa asprezza ai primi del secolo, quando di fronte alla tradizione weimariana si levò un'altra tradizione, che potremo chiamare svizzera, in quanto derivando da Franz Overbeck e Jakob Burckhardt, due amici e colleghi di Nietzsche assolutamente insospettabili, facevano capo allo studioso C. A. Bernoulli.

L'avvento di Hitler al potere portò dopo tanti

anni nuova esca alla polemica in quanto i nazisti si richiamavano al cantore di Zarathustra come a un profeta misconosciuto e dal campo opposto si mettevano in luce le atroci ironie di Nietzsche contro i tedeschi, il suo aperto filosemitismo. La sorella di Nietzsche, che, sposando Bernhard Förster, aveva fatto sue le idee del marito, diventando a sua volta antisemita, ebbe buon gioco in quel tempo, come si sa, e riuscì, prima di morire nel 1935, a dar l'avvio a una edizione storico-critica delle opere di Nietzsche, che poi non andò più innanzi. In quel periodo venne a Weimar, con un compito filologico ben preciso, un giovane studioso, Karl Schlechta. Ed è proprio lui che oggi, a più di venti anni di distanza, ha fornito l'avvio a una nuova discussione, stampando per la benemerita casa Carl Hanser di Monaco, cui si deve la ristampa di tanti classici tedeschi, una scelta molto oculata ed attenta delle opere di Nietzsche (*F. N. Werke in drei Bänden*). Nei primi due tomi dell'edizione di Schlechta sono raccolte le opere stampate direttamente da Nietzsche o destinate da lui alla pubblicazione; nel terzo tomo si trova un complesso di scritti autobiografici, di conferenze e di lettere, scelte e disposte secondo un criterio, di cui lo Schlechta dà ampiamente conto in una vasta Appendice (quasi 100 pagine di stampa minutissima!), che è la parte più polemica e interessante dell'edizione. La novità è costituita dal fatto che lo studioso afferma - e non c'è da dubitar sulla validità di questa sua affermazione - che la sorella di Nietzsche ha « falsato » parecchie lettere e mutato il senso di alcune affermazioni, in maniera da snaturare completamente il pensiero del filosofo. L'affermazione ha messo in subbuglio il campo degli studiosi, perché tocca una delle opere fondamentali di Nietzsche, precisamente quella intitolata *Volontà di potenza*, di cui lo Schlechta mette in dubbio perfino il titolo. Negli ultimi anni della sua vita cosciente, prima che la follia lo obnubilasse completamente, Nietzsche pensò seriamente a un'o-

pera sistematica, fatta naturalmente a modo suo, ma comunque in qualche modo organica e articolata secondo una struttura logica. Cominciò, secondo la sua abitudine, a prendere appunti su diversi quaderni, a fissare in aforismi le sue conclusioni, convinto di avere poi il tempo di elaborarle e coordinarle logicamente. Ma l'improvviso scoppio della follia, che lo colse, come si sa, a Torino nel 1889, impedì l'attuazione di questo grandioso progetto. La sorella di Nietzsche, a suo tempo, estrasse da tutti questi quaderni - e compì evidentemente una scelta, cui cercò di dare un senso - l'opera che poi venne letta, commentata e discussa appunto col titolo di *Volontà di potenza*. Lo Schlechta invece riproduce gli aforismi e appunti nietzschiani secondo un criterio strettamente cronologico, il risultato si può facilmente immaginare: la « volontà di potenza » sembra svanire all'orizzonte in qualcosa di incerto, che par precludere alla follia. È interessante notare come gli studiosi, anche di fama, abbiano reagito a questa « scoperta », dovuta proprio ad un procedimento di stretta pratica filologica. Nella bella rivista *Mercur* hanno preso la parola prima Edgar Salin (N. 112, pagg. 573-587) per approvare il procedimento di Schlechta e Rudolf Pannwitz (N. 117, pagg. 1073-1087) per condannarlo, pur senza negare l'arbitrio commesso dalla sorella di Nietzsche. Si tratta di due personalità ben note nel mondo della cultura; tra l'altro il primo ha scritto un bel libro sui rapporti appunto di Nietzsche con Burckhardt (Basilea, 1938) e il secondo è un esperto del nihilismo e di tutta l'eredità del decadentismo nietzschiano, di cui si è occupato anche di recente con un libro appunto sul *Nihilismo e il mondo futuro* (Norimberga, 1956). Hanno ambedue ragioni da vendere. Salin per esempio è perfettamente nel giusto quando protesta contro la maniera veramente arbitraria che Elisabeth Förster-Nietzsche usava nel pubblicare le lettere del fratello. Risulta che aveva preso l'abitudine di bruciare quelle missive, facendone però prima una copia che diceva « originale ». Non si può sapere se in quelle lettere che sono finite nel fuoco non ci fossero espressioni sgradite alla sorella o comunque accenni che avrebbero imposto una deter-

minazione meno perentoria della posizione di Federico Nietzsche dinanzi a certe questioni.

Una delle ragioni di profondo dissidio tra Elisabetta e Federico fu offerta dal fatto appunto che la prima si era sposata con Bernardo Förster, fedele del circolo wagneriano di Bayreuth, soprattutto per quel che riguardava il più stupido antisemitismo. Se un tempo, nella prima giovinezza, la giovane sorella era stata la confidente più sicura di Federico, dopo quell'avvenimento che condusse Elisabetta nell'America del Sud a fondare col marito una colonia di « puri » tedeschi, non ci fu più quella intimità che del resto era già stata compromessa prima, quando, in occasione della dolorosa avventura con Lou Salomè, era venuta in primo piano quella che Nietzsche ironicamente chiamava « la virtù di Naumburg », cioè i preconcetti borghesi della sua famiglia. Poiché Wagner li attaccava, Nietzsche si sentì in dovere di difendere gli ebrei, e questo naturalmente non garbava molto alla sorella, che si sentì in obbligo, specie nel periodo nazista, di togliere dagli appunti del fratello tutto quello che potesse apparire aperto filosemitismo. Una volta messasi su questa china non le fu più possibile fermarsi; eliminò dalle lettere anche gli accenni poco amichevoli che la riguardavano, intentò addirittura un processo per diffamazione al Bernoulli che aveva osato pubblicare senza il suo consenso alcune lettere di Nietzsche a Franz Overbeck, e ottenne che certi passi venissero cancellati dall'opera, infine giunse al colmo, quando per nascondere che la paralisi progressiva, di cui soffrì il fratello, era di origine sifilitica, affermò che la follia era dovuta ai sonniferi, che prendeva e alla tensione nervosa con cui scrisse le ultime opere. Poiché la tradizione antiweimariana stava guadagnando terreno, la vecchia signora era divenuta sempre più diffidente, e mi ricordo che quando nel 1929 a Weimar le chiesi di vedere i manoscritti musicali di Nietzsche, pur con grande gentilezza e manifestazioni di simpatia, non mi fece vedere quell'innocuo *Oratorio di Natale* che Federico Nietzsche aveva composto per farne omaggio alla nonna, quando era ancora un ragazzo.

Sin qui non si può dunque che concordare con

Edgar Salin e condannare i metodi, non certo molto filologici, della sorella del filosofo. Ma, si domanda con ragione il Pannwitz, si rende proprio un buon servizio a Federico Nietzsche, quando si riproduce in ordine cronologico (e anche qui nei limiti del possibile) quello che « certamente » doveva essere disposto in altro modo? La *Volontà di potenza*, così com'è, ha pure una certa unità sua, e sarebbe quasi creare una personalità davvero nuova ed eccezionale se si ammettesse che una simile opera fosse « falsata », sia pur dalla sorella. Se questa avesse addirittura scritto da sé quell'opera, bisognerebbe ammettere che anche lei era una persona geniale. In realtà occorre rendersi conto che, con tutti i suoi difetti e le sue debolezze, Elisabetta Förster-Nietzsche certo non da sola e anche se aiutata dall'unico discepolo vero di Federico, da Peter Gast, ha tentato di dare un certo ordine agli appunti, agli aforismi lasciati in tronco dal fratello, e ci è riuscita. Non si vuol dir con questo che si sia avuto davvero l'opera che Nietzsche aveva progettato, ma anche da un punto di vista strettamente filologico non è giusto disporre in ordine cronologico ciò che risale a una impressione o ispirazione di un momento. Che una disposizione ancora più sistematica di quella imposta, per non dir proposta, dalla sorella di Nietzsche, fosse possibile, lo ha dimostrato, parecchi anni fa, Friedrich Würzbach, in un'opera che non è stata in Italia ancora considerata come forse meriterebbe, proprio sotto questo aspetto (v. *Das Vermächtnis Friedrich Nietzsches*, A. Pustet, Salisburgo - Lipsia, 1940). E si può concludere la discussione sul « caso Nietzsche » proprio con le parole che un altro studioso, uno dei direttori della rivista *Neue Deutsche Hefte* (N. 35, pag. 250, C. Bertelsmann Gütersloh, giugno 1957) Joachim Günther ha dedicato all'argomento: « Il problema rappresentato dalla figura di Nietzsche non si lascia attenuare, per fortuna o per disgrazia, in nessun modo dalla parte più o meno grande ed importante, che la sorella vi ha avuto. Il suo influsso insomma non è stato mai così grande, anche se questa donna eccezionale era certamente più interessante e meri-

tevole di quel che il giudizio dei contemporanei sul suo lavoro e la sua personalità lascino sospettare ».

L'ultimo romanzo di L. Rinser

In questo dopoguerra, in Germania, si è notato un fenomeno esattamente contrario a quello dell'altro periodo post-bellico, quello, per intenderci, succeduto alla guerra del 1914-18. Movimenti rivoluzionari, lotte, crisi economiche, anche violente, non impedirono che allora, nel campo artistico, si affermassero personalità di grande rilievo, il che parrebbe contraddire apertamente all'affermazione che poesia, pittura, musica e architettura possano svilupparsi solo in un clima di prosperità generale. Oggi, a tredici anni quasi dall'armistizio, si attende ancora l'apparizione di una grande figura nel mondo artistico tedesco, che attiri su di sé l'attenzione internazionale. Il fenomeno non è unico, perché anche negli altri stati europei, anche in quelli che hanno vinto la guerra, non si può dire che siano tutte rose. Comunque in Germania, nonostante le possibilità di successo che possono aprirsi a un buon volume di poesie o a un bel romanzo, si stenta a trovare ancora un autore verso cui convergano i consensi della critica e del pubblico. I vecchi gloriosi, da Thomas Mann a Carossa, vanno scomparendo uno a uno. Ma sarebbe un eccessivo pessimismo affermare che in terra tedesca ci sia, dal punto di vista letterario, il deserto. La verità è che le nuove generazioni stentano ovunque a trovare la loro voce. Ma qualche apparizione nuova e valida c'è. Per esempio quella di Luise Rinser. Si dirà: un'altra donna. Ma occorre non dimenticare che esiste una antica tradizione letteraria femminile in Germania che vanta, anche ai nostri tempi, nomi illustri, da Ricarda Huch, ormai scomparsa da qualche anno, a Gertrud von Le Fort, a Ina Seidel, ad Agnes Miegel, a Ruth Schaumann, tutte viventi e più o meno ancora attive.

Sono diversi anni che seguo l'opera di Luise Rinser, sempre con un certo senso di attesa. Le sue creazioni - esclusivamente nel campo della narrativa - vanno continuamente affinandosi nella

tecnica e nella profondità dei motivi. La sua esperienza di scrittrice è abbastanza varia; ma non si è mai cimentata nella lirica o nel teatro. Si può dire di lei che è nata all'arte esclusivamente in questo dopoguerra. Aveva scritto, è vero, un racconto in prima persona che comparve nel 1941 *Die gläsernen Ringe* (Gli anelli di vetro) che le aveva meritato l'attenzione e l'approvazione di uno scrittore come Hermann Hesse. Ma nel tumulto della guerra il suo nome era stato dimenticato quasi completamente. Tornò di colpo in primo piano col *Diario di prigionia (Gefängnistagebuch, 1946)* in cui la scrittrice narrava la sua vita in una specie di penitenziario femminile, in cui era stata rinchiusa, ai tempi del nazismo, sotto l'accusa di « disfattismo ». Mi colpì a quel tempo la singolarità di questa testimonianza, tra le tante che il dopoguerra ci ha regalato e che, se non erro, nessuno ha ancora segnalato in Italia. Si conoscono infatti romanzi, pagine autobiografiche, anche famose, ricordi di uomini che furono in prigione, particolarmente nell'Ottocento, da Pellico a Dostojevski, su su fino ai nostri tempi. Ma documenti letterari sulle carceri femminili sono rarissimi, anche perché per molti secoli le donne non venivano chiuse in prigione; al più si bruciavano come streghe o si confinavano in un convento di rigida osservanza. Cosa possa essere, specie in tempi duri, una prigione, un penitenziario in cui non si incontra, dal direttore agli aguzzini, ai detenuti, altro che donne, un uomo difficilmente lo può immaginare. La Rinser, che c'è stata, ne ha lasciato un racconto vivo, pacato, preciso in cui caratteri e figure sono già disegnati con arte sicura e con una viva simpatia umana, due elementi che si ritrovano sempre nella sua opera successiva.

Le novelle, i racconti e i romanzi che ha scritto poi, hanno messo in sempre maggior evidenza un carattere della scrittrice che mi sembra veramente importante: quando si legge una sua opera si sente subito, ad apertura di pagina, che è una donna che scrive. Non sembri un piccolo merito. Le grandi figure femminili della letteratura di ogni tempo sono state create, con una prevalenza quasi assoluta, da uomini. Se dal punto di vista

artistico non c'è nessuna obiezione da fare, se anche la critica è concorde nel riconoscere la validità di questi profili (ma anche la critica è dominata da una tradizione virile), c'è da chiedersi se proprio una donna, che si sia conquistata possibilità artistiche creative, veda certi avvenimenti dell'esistenza umana nella stessa luce e colla stessa intensità di un uomo. Se depone insomma a favore della fantasia creatrice dello scrittore il fatto che nell'arcopago delle lettere circolino ammirate delle figure femminili che portano chiaro il loro sigillo – spirituale e morale oltre che fisico – di donne, è quanto mai interessante scoprire nelle scrittrici un contributo nuovo, che nel campo della psicologia e del sentimento solo loro possono dare. Invece di cercare di imitare anche qui, dei modelli maschili – e ci sono anche oggi delle donne che rivelano nella loro arte qualcosa di virile – le scrittrici che più dovrebbero interessare son quelle che si dimostrano più intimamente, più schiettamente femminili; più forse di quel che siano state finora.

Sarà bene a questo punto, a scanso di malintesi, dire che non si vuol così indulgere a certe sdolcinate, lungaggini, mollezze e intenerimenti, che sono, qualche volta, i caratteri per me deteriori della letteratura femminile. Ma sono convinto che proprio ricorrendo a quel tesoro di impressioni immediate, al giuoco tra sensibilità e sentimento, che sono proprie della donna e solo di lei, una scrittrice abbia la possibilità di dire qualcosa di nuovo, indipendentemente, in certo senso, dall'argomento che tratta. Non importa dunque tanto una trama, una vicenda, ma il modo con cui questa viene sentita e rappresentata. Il punto di vista è « sempre » diverso a seconda che si tratti di un uomo o di una donna, dinanzi a certe esperienze della vita, come per esempio, quella dell'amore. Comprendere questo e trasferire il mondo della sensibilità femminile nell'arte narrativa: ecco il merito di una scrittrice moderna. Alla Rinser va riconosciuto senz'altro, e questo, come s'è detto sopra, al di là del suo stesso stile, che è piuttosto semplice, ma severo e in certi momenti sa essere anche duro, senza scadere mai nell'aridità.

Le qualità per essere una scrittrice di prim'or-

dine Luise Rinser dunque le aveva; particolarmente quella più preziosa, ai nostri occhi. Ma sinora le sue prove nel romanzo, per quanto convincenti, non avevano dato la sensazione di aver toccato il livello di un autentico capolavoro. Il suo primo romanzo *Mitte des Lebens* (*Nel mezzo della vita*, come suona il titolo, tradotto un po' liberamente in italiano, Milano, Mondadori, 1955) presentava una strana figura femminile, Nina, che seguiva solo i suoi impulsi più profondi e, pur diffondendo intorno a sé un senso di libertà, di liberazione da qualsiasi conformismo, non riusciva mai a imboccare la via giusta, quella che doveva condurla alla felicità. Ma Nina non è perseguitata dal destino, è piuttosto sottoposta ai suoi umori e amori; è una figura interessante ma non sempre convincente nelle sue reazioni agli eventi. Venne poi *Daniela* (1953) un romanzo socialmente più impegnato, ove risulta stupenda la descrizione del triste ambiente dei cavaatori di torba, in cui una giovane insegnante, piena di ideali e quasi votata ad una missione, lentamente si avvilisce e infine cede dinanzi alla disperazione del giovane parroco, missionario sconsolato come lei tra gente che vive nel peccato perché quasi non ne può fare a meno. Ed è quasi per sentirsi più vicini a quella gente che i due «puri» si macchiano di una colpa, che in fondo è dovuta solo a un attimo di tenerezza, di abbandono. Poi apparve un romanzo strano *Il capro espiatorio* (*Der Sündenbock*, 1955) che oscilla tra la tragedia di coscienza e il giallo. Tecnicamente perfetto, ha un tono così staccato che ha dato a pensare perfino a una certa freddezza, che è invece solo volontà di obiettività, di eliminazione di ogni elemento discorsivo. Da pochi mesi è uscito un altro romanzo che, pur rappresentando il seguito di *Nel mezzo della vita*, si può leggere a sé e resta legato alla prima opera di vaste proporzioni e di ampio respiro, attraverso la figura ambigua e pur attraente di Nina. Il titolo è molto eloquente: *Avventura della virtù* (*Abenteuer der Tugend*, S. Fischer, Francoforte sul Meno, 1957). La forma è talmente antica che risulta nuova: quella del romanzo epistolare, che pochissimi scrittori hanno oggi osato affrontare. La trama, come s'è già accennato, non ha grande importanza.

Nina, dopo molte incertezze, dopo esser fuggita un'ultima volta, si lega in matrimonio con un uomo che certamente ama, anche perché si attacca a lei come ad un'ancora di salvezza, mentre sta in procinto di naufragare. Il marito è un cantante, una natura demonica, che è stato trascinato da amici senza scrupolo verso gli stupefacenti. Nina lo toglie da quell'ambiente malsano, ma deve lottare sia col mondo esterno che colla natura, decisamente malata, del marito.

Su questa vicenda coniugale, che non rappresenta poi una grande novità, s'innesta un'altra «esperienza» molto più profonda e interessante. L'amico più sicuro, più stimato di Nina a un certo momento si chiude in un convento di benedettini. La donna, che non sa di essere intimamente più religiosa di quello che crede, dapprima resta delusa e incerta, poi, dietro i discreti, quasi silenziosi suggerimenti che vengono di là da quella soglia, ove il brillante scrittore si è trasformato in un monaco, anche Nina si accorge che il cammino suo è analogo a quello: è appunto l'avventura della virtù, che è tanto più rara e difficile di quella del vizio. Naturalmente non ci sono soltanto lettere amichevoli e affettuose. La Rinser ha saputo variare con grande arte il tono di queste missive, che costituiscono quasi tanti piccoli capitoli del suo romanzo. E proprio per contrasto, accanto all'amico che diventa frate, c'è un altro uomo, religioso a suo modo, di quelli che non hanno mai provato un dubbio e quindi non sono nelle condizioni migliori per comprendere i peccatori e gli incerti. Contro di lui l'animo di Nina prorompe in accenti duri: la religiosità che spira da questo volume è profonda e sincera, ma non è di quelle che si soddisfano in piccole devozioni, pratiche pie e preghiere quotidiane. Questa è una novità del romanzo, accanto alle altre. E forse non si rischia troppo a dire che con questa sua ultima opera Luise Rinser è finalmente giunta a quel capolavoro narrativo che ci si poteva attendere da lei. Non sono soltanto io a far questa specie di profezia. Già prima di questo libro uomini come Hermann Hesse (a cui si è già accennato) e Carl Zuckmayer, cioè due tra le più autorevoli voci non tanto della critica, ma della letteratura

tedesca, avevano riconosciuto nella Rinser un talento schietto e sicuro. Questo si avverte anche nella conclusione del romanzo; il marito di Nina, dopo esser ricaduto per un attimo nell'uso degli stupefacenti, finalmente si avvia a una vita placata e serena, quando d'improvviso viene travolto da un auto per la strada e muore sul colpo. È una conclusione un po' brusca, ma non del tutto inaspettata: Nina era ormai pacificata con sè, colla sua anima, col mondo. La confidenza epistolare toglie all'evento quel che può avere di duro, quasi

di meccanico. Il ritmo del racconto, in cui appaiono diversi personaggi disegnati con innegabile bravura, è sempre teso verso pause di silenzio, che danno un respiro ampio alla narrazione. E gli ultimi tre versi del *Paradiso* dantesco, che appaiono in italiano in testa al volume, sembrano davvero una epigrafe critica per questo *Bildungsroman* a sfondo religioso, che si può considerare ormai senza timore la prova migliore della Rinser nel romanzo, e un'opera cui poche nel mondo tedesco attuale possono confrontarsi.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Nei *cantares* epici la Spagna seppe per la prima volta esprimere la sua anima; e ritrovarla poi, nel corso dei secoli. All'orizzonte dei *cantares* risplendeva l'ideale della *reconquista*, foggato da una ispirazione religiosa e guerriera e dall'incipiente senso nazionale; ma vi dominava, quasi concreta, la memoria - la leggenda - di contrasti dinastici, di eroismi e affetti e crudeltà d'una classe nobiliare in fase di assestamento interno ed esterno. Temi validi nel XIII come nel XV secolo, pur mutando il gusto dei narratori, che al tono solenne e ieraticamente uniforme dei primi testi sostituiscono infine l'intensità lirica dei *romances*: lampi di luce gettati, all'improvviso, su un punto drammaticamente emblematico di una vicenda nota.

L'antologia del Guerrieri Crocetti (1) raggruppa secondo i principali cicli epici i brani, tradotti, di *cantares*, cronache e testi latini (la versione del *Cid* è completa) e, talora riportando i versi del Berchet, i più belli dei *romances* che ne germogliarono. Ogni gruppo è preceduto da una presentazione storico-letteraria, e ampiamente annotato.

Nell'Introduzione, che naturalmente contiene le notizie necessarie per un inquadramento storico

e culturale dei testi, il Guerrieri Crocetti riprende con nuovi argomenti le tesi già esposte nel volume *L'epica spagnola* e in alcuni articoli.

Come il Rajna aveva creduto di scorgere in trasparenza, dietro alle cronache medievali, la sagoma di perduti poemi germanici, così studiosi spagnoli, e sopra tutti il Menéndez Pidal, hanno ricostruito, accanto al *Cid*, al *Fernán Gonzales* e a pochi altri cantari o frammenti giunti a noi nella veste genuina, una serie assai nutrita di poemi che sarebbero stati trasfusi dai cronisti nelle loro compilazioni. È una tesi, in verità, molto più solida di quella del Rajna: perchè di numerosi cantari è ben attestata l'esistenza, spesso proprio dai cronisti, e perchè dalle cronache pare spesso di poter estrarre qualcosa che sembra proprio una costruzione epica, e perchè del principale poema conservato, quello del *Cid*, le cronache riassumono appunto il contenuto.

Occorreva dunque molta industria per colpire la dimostrazione del Menéndez Pidal: come fa il Guerrieri Crocetti, applicando una sottile ermeneutica alle allusioni ai *cantares* fatte dai cronisti. Di molte di queste allusioni il Guerrieri Crocetti mette in rilievo il tono polemico, la sempre ribadita contrapposizione della realtà storica attestata da documenti e cronache vetustiori, alle favole e

(1) *Il Cid e i cantari di Spagna*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Firenze, Sansoni, 1957.

alle licenze narrative dei giullari. Inoltre l'autore nota che alle narrazioni leggendarie i cronisti affidano una funzione politico-religiosa; e ciò spiega la frequente vivezza di esposizione, che non è necessario attribuire a una precedente elaborazione poetica.

Anche degne di nota le pagine sui *romances*: non embrioni né fiori autunnali del ramo isterilito dell'epica; ma, secondo il Guerrieri Crocetti, creazioni poetiche da inserire nell'antica tradizione romanza di canti epico-lirici.

*

Il 44^o volumetto dei Testi e manuali dell'Istituto di Filologia romanza dell'Università di Roma è stato opportunamente dedicato al *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés (2). Scritto nel 1535 in Italia, esso rappresenta molto bene, proprio entro l'affinità strutturale con un genere letterario molto fortunato presso di noi (*Cortegiano*, *Prose della volgar lingua* ecc.), la differente problematica di una lingua come quella spagnola che, priva di modelli illustri (un Petrarca, un Boccaccio), stava per sistemare il suo assetto grammaticale e lessicale contemporaneamente alla affermazione di una egemonia politica. Mancavano dunque allo spagnolo il modo e l'opportunità di rifugiarsi sotto il manto dell'accademismo, quando anzi in sede letteraria stavano maturando grandiosi avvenimenti: fervida giovinezza della lingua e dell'arte.

Constatazioni, queste, ben chiare allo stesso Valdés. Che però ad accentuare, oltre alle definizioni differenziali, le affermazioni polemiche, era spinto dall'adesione alle dottrine erasmiane: dietro al formalismo italiano egli scorgeva situazioni politiche e religiose alle quali era avverso. La Terracini indica tracce di questo atteggiamento mentale anche nel carattere attribuito al protagonista del dialogo: col suo fastidio verso le minuzie grammaticali, con la sua predilezione per uno stile semplice e vivace, spesso colorato d'arguzia o illuminato di concisa saggezza con la citazione di proverbi e *coplas*.

(2) JUAN DE VALDÉS: *Diálogo de la lengua* (edizione ridotta), introduzione e commenti di L. TERRACINI, Modena, Società Tipografica Modenese, 1957.

I proverbi stanno dunque nel *Diálogo* a rappresentare la scelta di uno strato linguistico meno aristocratico di quello cui in Italia era attribuita funzione letteraria. D'altra parte gli ideali valdesiani di «decoro», di fronte ai quali i testi medievali o del primo umanesimo apparivano lontani dalla realtà e malcerti nell'espressione, escludevano una indiscriminata apertura verso il linguaggio popolare. Né è difficile tradurre l'amore del Valdés per i proverbi nella rivalutazione di un'altra nobiltà: la nobiltà d'antiche fonti dalle quali sgorgava quella vena sotterranea di forme espressive più limpida dei rivi regolati, sulla superficie, dagli scrittori. Quella vena alla quale stava per attingere Lope, e che non avrebbe cessato di emergere fresca nella letteratura spagnola.

In definitiva il «decoro» del Valdés, pur se diversamente orientato rispetto al gusto italiano, corrisponde bene alle tendenze della cultura rinascimentale; e si conforma alla coscienza imperialistica degli spagnoli nel '500, anche nel campo della lingua. Ciò appare nell'andamento del dialogo (il protagonista che illustra la storia e le caratteristiche della sua lingua a un interlocutore italiano e ad uno inesperto di grammatica; il suo tono non iattante ma pieno di dignità) e, come nota la Terracini, nella rivendicazione di latinità dello spagnolo, che «insieme alla coscienza di autonomia della propria lingua nei confronti del latino, si manifesta in modo particolare nell'aspirazione a raccogliere il retaggio di universalità della lingua madre». Così lo spagnolo del Valdés è lingua di nobile origine e lingua capace di dar forma alla vita intellettuale del tempo; lingua, infine, pronta ad assimilare dalle altre ciò che la renda più comprensibile e ampiamente valida (di qui «la preferenza data [dal Valdés] alla forma più vicina all'italiano, si tratti di particolari ortografici o di scelte lessicali»). Sono tutti motivi (presenti ai paladini delle singole lingue romanze nel '500) che a loro volta possono essere riportati, seguendo i suggerimenti della Terracini, alle esigenze di vitalità di ogni lingua colta.

*

I *lai* di Maria di Francia costituiscono, nella letteratura del Medio Evo, un fenomeno singolare

e affascinante; presto diffusi in Italia, ebbero da loro rielaboratori popolari un'accentuazione dell'elemento fiabesco, un ampliamento della misura avventurosa. Su questo episodio minore, ma attraente della nostra letteratura tre e quattrocentesca si soffermò a lungo E. Levi, preparando un'edizione dei principali cantari leggendari e studiandone la diffusione in una bella monografia (3).

Ritorna su questa materia il Varanini, nell'introduzione alla *Ponzela gaia* (4), il cui interesse principale sta però per noi nelle novità dell'edizione. Lo scopritore del cantare, il Rajna (5), aveva ridotto il linguaggio del testo, ricco di elementi veneti, a un puro toscano, talora con interventi troppo audaci. Il Varanini ritiene invece improbabile che l'originale del cantare sia stato compilato in Toscana, e preferisce pensare (indotto anche da uno studio delle rime, che risultano più coerenti se si legge il cantare nella sua forma toscovo-veneta), a un verseggiatore veneto che cerca di sollevare il suo linguaggio accogliendo forme della lingua letteraria.

Il Varanini riproduce pertanto il manoscritto nella sua forma attuale utilizzando una trascrizione diplomatica del Rajna, dato che il codice, di proprietà privata, è risultato irreperibile.

Il volumetto è completato da un accurato glossario.

*

Lo studio del Ghinassi (6) fa onore all'autore e alla scuola da cui proviene, quella di Firenze (si tratta di una tesi di laurea). Si divide in tre ampi capitoli, dedicati a fonetica e morfologia, sintassi e ritmo, lessico delle *Stanze* polizianee.

Il fiorentino del '400 è una lingua estremamente variegata, sia per il già sensibile divario tra il

linguaggio del '300 assunto a dignità letteraria e quello della conversazione quotidiana; sia per i riflessi di un diverso assetto sociale, con l'apporto idiomatologico di classi rimaste prima meno attive; sia infine per un maggiore infusso dei dialetti circovicini: ragioni tutte di instabilità e varietà, se si tien conto che in questo momento non si era ancora del tutto assestata una civiltà certo fulgida di promesse.

L'analisi del Ghinassi inserisce ogni caratteristica fonetica e morfologica delle *Stanze* entro la gamma offerta dal linguaggio del tempo o testimoniata da poeti vicini al Poliziano. Il linguaggio delle *Stanze* ne risulta localizzato al di sopra di quello popolare che usava non solo il Pulci, ma lo stesso Poliziano nelle Rime minori; e più o meno al livello di controllo idiomatologico mantenuto dal poeta nelle sue lettere. Maggiori oscillazioni, sia verso la regione popolare, sia verso quella letteraria, si riscontrano in rima.

Più vicini ad una caratterizzazione di poesia sono i risultati del capitolo su *Sintassi e ritmo*. Numerose particolarità (l'aggettivo usato come epitetto libero, quasi fosse un complemento predicativo; il predominio del presente; la presenza di serie di imperfetti senza prospettiva di tempo) dipendono dalla propensione del Poliziano per «descrizioni immobili e contemplate», e dalla conseguente tendenza a «sciogliersi da vincoli narrativi per trasferire le azioni da lui descritte su un piano di contemplazione atemporale». Contemplazione sognante, estasi si esplicano talora in aperture con *vedere, parere*, e trovano un vistoso segno espressivo negli infiniti esclamativi di tradizione folgoriana, che assumono però un valore non ottativo, ma ammirativo. Le stesse tendenze si riscontrano nella costruzione dell'ottava, che non rappresenta nelle *Stanze* un momento di narrazione, né un quadro ben incorniciato: basta al poeta lo schema più elementare che seziona l'ottava in quattro coppie di versi. È lo schema dello strambotto popolare, che semmai il Poliziano rielabora cesellandone con gli *enjambements* i legami binari.

Il lessico è naturalmente il settore nel quale più si rivela la cultura umanistica del Poliziano.

(3) *Fiore di leggende*, a cura di E. Levi, Bari, Laterza, 1914: *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, Torino, Loescher, 1914 *Suppl.*, n. 16 del *Giorn. stor. di lett. ital.*

(4) *Ponzela gaia*, a cura di G. Varanini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1957 (*Scelta di curiosità lett. ined. o rare*, CCLII).

(5) *Pulzella gaia, cantare cavalleresco*, per nozze Cassin-D'Ancona Firenze, 1893.

(6) G. GHINASSI: *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957 (Pubbl. Univ. di Studi di Firenze, Fac. Lettere e Filos., ser. IV, vol. IV).

Ma ancora nella sintassi l'autore nota costruzioni di stampo latino (aggettivi con funzione avverbale; *risonare* e simili usati transitivamente; *minacciare* col dativo ecc.), impiegate con la stessa discrezione e sensibilità dimostrate dal Poliziano nei riguardi dei costrutti popolari. Molto più proclive a latinismi è il Poliziano nel campo lessicale; e il Ghinassi rileva opportunamente il gusto per la parola rara, la tendenza a ornare con preziose tessere verbali il discorso delle *Stanze*. Venivano qui in aiuto al Ghinassi le numerose

ricerche sulle fonti del Poliziano, che oltre ad indicare gli elementi di raffronto avevano già permesso di constatare la relativa preminenza dei tardi poeti latini su quelli dei periodi aureo ed argenteo; chiara conseguenza dell'alessandrismo poliziano. Il Ghinassi divide opportunamente i latinismi più rari, dei quali è possibile individuare la fonte, dai latinismi generici; ed elenca in séguito i termini di tradizione volgare: gli stilnovismi, i dantismi, i petrarchismi. Utilissima è la concordanza finale delle *Stanze*.

CESARE SEGRE

TEATRO

«L'impresario delle Smirne»

La tendenza che sempre più Luchino Visconti, in questi ultimi tempi, sembra oramai prediligere (e a mano a mano che l'esame critico delle sue regie consente di mettere meglio a punto un giudizio, sarà agevole scorgere, in fondo, un costante sviluppo unitario) è proprio la ricerca di un romanticismo esasperato attraverso cui filtrare le azioni dei personaggi, e rendere le loro tragedie, anche raggiungendo, nella messinscena dei classici, a volte, significati che vanno alquanto al di là del testo. Coerente a questa sua ricerca e più fedele allo spirito stesso degli autori, nel repertorio contemporaneo Visconti preferisce il teatro di Tennessee Williams e di Arthur Miller, proprio per questo ritrovare in loro lo stesso modo di sentire nei riflessi individuali e sociali e la stessa romantica disperazione.

Anche nei suoi film tale tendenza, che potremmo definire «neoromantica», va sempre più delineandosi e in questa direzione — anche se rischia di perdere in ampiezza di gesto e, quindi, di significato poetico — Visconti allunga meglio l'ombra del suo sentimento romantico, esasperato in una solitudine spesso impotente. Al di là della rovina morale del suo bianco cavaliere nel film *Senso*,

non c'è che l'inutile esistenza di Mario ne *Le notti bianche*, personaggio ricavato dal sognatore di Dostojevskij.

Questo muoversi continuo verso un'unica direzione, permetterà, forse, in seguito, un ritratto più unitario di questo regista che è riuscito a trovare una costante poetica, quasi lottando contro se stesso, in una ricerca di varietà a volte spietata.

Tralasciando qui l'esame dei suoi film — *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima...* — pensiamo per un momento alle sole sue regie teatrali, ad *Adamo* di Achard, a *Porte chiuse* di Sartre, a *Come vi pare* di Shakespeare, a *Le nozze di Figaro* di Beaumarchais, a *La locandiera* di Goldoni, a *Le tre sorelle* di Cecov. Abbiamo così ricordato alcune tra le sue migliori realizzazioni sceniche, per gusto, per chiarezza interpretativa e per lettura critica. Ma anche in questa varietà di soggetti e di opere, ecco riaffiorare — sempre più avvertibile — proprio quell'estrema sensibilità di un romanticismo moderno, che lo ha portato ad avvicinarsi alle inquietudini dei personaggi di Tennessee Williams, alla solitaria amarezza di quelli di Miller.

Ci diceva Sharoff, parlando della messinscena di Visconti delle *Tre sorelle*, che in troppi punti era stato alterato lo spirito di Cecov. Noi allora contestammo quell'affermazione troppo decisa ma,

forse, quel dialogare così rassegnato dei personaggi, quel « filosofeggiare », quel clima disperato in certi passaggi, amareggiato e crudele, spesso, erano proprio l'interpretazione particolare di Visconti, quella sua capacità di calare il suo mondo anche tra personaggi, con i quali solo vagamente sente affinità. Ma la sua interpretazione si mantiene sempre nell'ambito di un esemplare rigore scenico, per cui è difficile parlare di completa sovrapposizione. Talvolta, come nello *Zio Vania*, questo suo gusto, questo nitore figurativo, questa sua capacità di mettere a fuoco un ambiente ed un mondo, è restato marginale attorno alla figura del protagonista, non perfettamente centrato. Ma è un caso. Si pensi per un momento alla sua *Locandiera*, così estremamente lineare e riuscita, e con la quale seppe rompere proprio quella gaia filastrocca del Goldoni cantilenato caro al Simoni, indurendo la sua prosa e mettendo, finalmente, l'accento sulla realtà del Settecento che non era solo il secolo incipriato dei manichini della tradizione. I personaggi divennero, per la prima volta, più silenziosi e si potè dire di loro che un po' giocavano e un po' si perdevano appresso ai ricordi, come personaggi moderni.

Con questa sua recente messinscena goldoniana de *L'impresario delle Smirne*, senza essere di fronte ad una regia altrettanto esemplare, il rinnovamento della scena goldoniana continua. E se si avverte nell'insieme qualche incertezza, il motivo è da ricercarsi se mai nella non finitura del testo, cioè nella frammentarietà di questo « scherzo » in versi, scelto più che altro per una conclusione spettacolare di un festival goldoniano che l'estate scorsa a Venezia vide impegnati sul tema registi ed attori jugoslavi, tedeschi, francesi, polacchi, rumeni e italiani. Diciamo questo perchè la validità di una regia come quella di Visconti, così personale e poco improvvisata, nel senso più esteso che si dà all'aggettivo, trova la sua giustificazione appunto nel testo, la sua validità, la sua efficacia. *L'impresario delle Smirne*, invece anche se sempre lucido di intelligenza, è un testo che difetta spesso di compattezza. Goldoni, usando da maestro la lingua toscana e bolognese, si era divertito a mettere in scena il mondo dei commedianti,

il povero mondo dove realtà e apparenza si alternano tra capricci, smanie, sorrisi e isterismi. Il gioco del verso gli ha però preso la mano, e così pure la caricatura del turco impresario che, a contatto per la prima volta con tale gente, non sa resistere e fugge, nonostante i suoi impegni. Ma la pungente efficacia con la quale ha saputo descrivere il carattere delle tre « virtuose », e del castrato, allora primo amoroso soprano, le loro speranze deluse, la particolare rivalità quando è in gioco la scelta delle parti, è persino esemplare. Nel personaggio di Annina, « virtuosa » bolognese, Rina Morelli ha saputo mettere tutta la delicatezza di cui è capace, facendone una figurina patetica, dolce, smarrita, proprio quel personaggio caro a Visconti e che ritorna sempre, come una costante drammatica, nelle sue regie. È su di lei che il regista ha imperniato lo spettacolo, giocando sulle sue ansie, sulle sue timide speranze, sui suoi battibecchi improvvisi, fatti con la forza della disperazione e, in ultimo, sulla sua delusione. Ed è dal suo piangere desolato, quando il conte Lasca comunicherà a tutti la fuga dell'impresario, che prende forza la conclusione del terzo atto, l'attento restare di tutta quella gente ammassata nel cortile della locanda, con cani, capre, galline e bagagli pronti per essere imbarcati in crociera. Scena questa davvero stupenda in cui Visconti scenografo ha saputo trattenere i segni in una compostezza figurativa chiara e precisa: il risvegliarsi del giorno, le sedie e i tavoli ammucchiati, i teloni, le arcate, le scale; e quel vento, su nell'altana a muovere i panni messi a stendere, che accende una commozione viva e profonda.

Peccato che l'insufficienza del testo, con i troppi vuoti e le troppe pause, abbia dato motivo in qualche scena a Visconti di tirare per le lunghe talune situazioni.

Stoppa è stato un impresario magnifico così conciato nel suo abito inverosimile: a vedersi, prima le beghe tra le virtuose e poi, sciorinare sotto i suoi occhi tutti i personaggi indispensabili in una compagnia, dal direttore ai macchinisti, agli scenografi, agli operai, con tutto il loro armamentario, si sente perduto. Visconti s'è quasi troppo divertito con lui e ne ha accentuato la

caricatura. Comunque, anche nell'*Impresario delle Smirne*, è avvertibile quell'impegno per un rinnovamento della tradizione goldoniana, che s'è notato a proposito della *Locandiera*. La risoluzione cooperativistica che l'autore ha messo a conclusione della commedia come unico rimedio contro i capricci degli impresari, ma, soprattutto, quel continuo muoversi su schemi realistici, sono stati sottolineati con la dovuta chiarezza e sempre nella direzione antimanageristica e nella lezione critica, intesa a sfrondare la retorica delle sovrastrutture ottocentesche.

« Uno sguardo dal ponte »

Con *Uno sguardo dal ponte* la ricerca di situazioni e di personaggi chiusi in una disperazione, spesso impotente, raggiunge il culmine della preziosità. Miller, ubbidendo a ragioni squisitamente intellettualistiche — che hanno però sempre un sottofondo poetico e un sentimento affettivo per i fatti e i personaggi rappresentati — ha inquadrato questa « tragedia sociale » tra gli emigranti italiani di Red Hook, sotto il Ponte di Brooklyn; incomprensioni, speranze, delusioni e miserie, dunque, della *Piccola Italia*, di questa gente chiusa nel ricordo nostalgico di un amore lontano, venuta nell'Eden americano a trovare lavoro. Ambiente preciso, storico, si potrebbe dire, e reale sino alla minuzia di rendere le sfumature del loro linguaggio acre, aspro, ancora attaccato al dialetto natio. In mezzo a questi personaggi giungono due clandestini, Marco e Rodolfo, bisognosi di lavoro e di solidarietà. Il loro modo di parlare li rende subito « diversi » dagli altri, è ancora un parlare schietto da siciliani non uniformati nel dialetto italo-americano. Eddy Carbone li accoglie da amico: mette loro a disposizione tutto quello che ha; poi, per ragioni di gelosia, cercherà di rovinarli denunciando la loro presenza illegale all'Ufficio di Immigrazione: e per vendetta Marco lo uccide.

La tragedia, a grandi linee, potrebbe essere tutta qui e sarebbe una cruda storia di ambiente reale se non ci fosse quel certo compiacimento

letterario che riscopre nel romanticismo esasperato la nuova realtà del dramma moderno. Miller, infatti, subisce in questo dramma il fascino della figura di Eddy e gli costruisce tutt'intorno una problematica istintiva, giocata di riflessi e di compiacimenti, di amore e di odio. Eddy è innamorato di una nipote diciottenne che ha tirato su come una figlia. E tiene questo amore segreto e nascosto sia perchè lo sente illegale, sia perchè ha una moglie con la quale finge e dissimula. Ma questo suo impossibile amore è tanto profondo da trasformarlo sin nelle radici, tanto esclusivo da mutargli il sentimento di solidarietà per i compagni, in odio e gelosia.

Rodolfo è il giovane allegro, spensierato, contento: è Liolà, potremmo dire, e il suo amore per la nipote di Eddy sembra chiaro e sincero. Nel descriverci questo personaggio però Miller è stato assai ambiguo: in certi tratti è sin troppo manierato ed efebico, un siciliano più di Peyrefitte che reale e sincero. E allora potrebbe anche essere vero il sospetto di Eddy, che lo accusa di pederastia e di fare la corte alla nipote solo per sposarla e mettersi in regola con le leggi sulla immigrazione. Improvvisamente, nel tessuto connettivo del dramma, finora mantenuto su un piano realistico, entra, compiaciuto, il tarlo del dubbio, dell'equivoco, rendendo, questi eroi veri, personaggi del mito. La gelosia di Eddy diviene gelosia sottile, morbosa. Egli accusa Rodolfo tentando di gettare discredito sul suo modo di comportarsi; poi ricorre alle leggi e denuncia i due, come emigranti clandestini. E difende così il suo amore illegittimo facendo ricorso alle leggi.

Azioni e reazioni esasperate creano irrisolti problemi e irrisolti giudizi. Morendo, dopo un rusticano duello con Marco che si vendica così della bassa azione compiuta, Eddy esclama pietoso: « Perchè?... » e alla sua morte l'avvocato dirà, ricordandolo con brevi parole: « Seppe essere sempre interamente sè stesso. ». Visconti ha sottolineato questa inquieta problematica: angoscia e solitudine, realtà e apparenza sono state rese con una messinscena preziosa e carica di chiaroscuri, di invenzioni poetiche, di morbide dissolvenze.

La scena realizzata da Garbuglia ci è parsa stupenda, persino troppo scoperti i significati allusivi di drammatica angoscia. I personaggi si muovono tutti in questa prospettiva realistica nelle parole ma non nelle intenzioni. Sono continuamente come trasportati tra realtà e inquietudine; sono troppo compiaciute le reazioni di questi operai, troppo scoperte e sensibili le loro incertezze e sottili i loro pensieri.

Paolo Stoppa è stato un Eddy molto bravo, chiuso, duro nella caparbia tenacia, nella solitu-

dine del suo amore romantico e innaturale. Rina Morelli nella parte della moglie è stata magnifica, con una recitazione tutta contenuta e sofferta. Acerba e scolastica la Occhini in quella della nipote. Forse, Corrado Pani ha troppo assecondato il regista nel rendere effeminato il suo personaggio di Rodolfo. Ma nell'insieme ogni cosa, nello spettacolo, è stata risolta in una efficace prospettiva drammatica. Come nella tradizione rigorosa di Luchino Visconti.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

«L'Armonia del mondo» di Paul Hindemith

Da molti anni Hindemith parlava di quest'opera: da circa venti anni, subito dopo la prima del *Mathis der Maler*; ne parlava come di opera che avrebbe portato sulla scena un altro conflitto fra la luce della creazione e il buio della incomprendimento: prima Cardillac che uccide per conservare presso di sé la sua opera, e nessuno comprende quanto imperiosa cotesta necessità; poi Mathis in lotta contro la cecità del mondo che lo circonda, ora Keplero contro il quale si affannano le forze della magia e della superstizione. È una scala che porta sempre più in alto: dal crudo materialistico egoismo di Cardillac, all'amore tenace per la propria creazione di Mathis, alla imposizione dei concetti e dei teoremi dai quali deriva l'armonia dell'universo; e qui siamo a Keplero.

Il forgiatore, il creatore, il pensatore sono uomini, e nella lotta si comportano come tutti gli uomini: uccidono, si adattano ai compromessi, si immiseriscono in esistenze scialbe e penose; sono duramente sconfitti nella vita, sono vincitori imperiosi al di là della vita. È l'amaro proverbio del *nemo propheta in patria*, e nella parola patria comprendiamo anche l'epoca nella quale il profeta

vive: nessuno è profeta in patria e nel suo tempo.

Con questa *Armonia del mondo* quello che a noi sembra il trittico hindemithiano della gloria postuma è definito e completo: dalla fucina di Cardillac siamo passati alla bottega di pittura di Matteo Grünewald ed infine alla terrazza di Keplero aperta alla contemplazione dei cieli: anche nella costruzione, le tre opere, partendo dal crudo verismo della rivolta del popolo contro Cardillac per arrivare alla simbolica esposizione dell'armonia celeste, perdono man mano qualsiasi rapporto con la materia: diventano più trasparenti e leggere per tentare il volo verso la rarefatta stratosfera dove solo ai concetti è dato di respirare. Con l'ultima opera siamo arrivati alla stratosfera anche se l'apparenza vorrebbe convincerci del contrario: l'apparenza è il libretto, la sostanza è la musica. Il libretto, pur servendosi di un linguaggio ricercato e sovrabbondante di immagini poetiche, mostra, sul piano di un realismo piuttosto crudo, gli episodi più importanti della vita di Keplero, sicché ci accompagnano nello spettacolo: personaggi storici degli imperatori Rodolfo II e Ferdinando II, del principe Wallenstein, ecc. tra gli echi della guerra dei trent'anni che arrivano anche essi sulla scena carichi di paurosi ricordi scolastici. Shakespeare, Schiller, Goethe amaron anch'essi rinverdire di

lauro poetico i personaggi della storia, e la ricchezza della loro fantasia, le argomentazioni della loro morale, la ricchezza delle immagini sopravanzarono di molto le cronache e i fatti codificati, fino a farceli dimenticare del tutto: qui si vorrebbe arrivare allo stesso risultato con il trionfo dei concetti di Keplero, con l'esaltazione della sua armonia, con lo sprofondamento della magia e della superstizione nell'abisso. Si vorrebbe, ma il libretto altro non offre di comprensibile e di afferrabile se non i fatti che la vita di Keplero ha allineato per i redattori delle biografie. Il libretto cioè non riesce a prendere quota sulla realtà, assai di rado raggiunge la tenerezza (è solo il personaggio di Susanna, la seconda moglie di Keplero, che sa piegarsi ad espressioni teneramente poetiche), non sa darci la grandezza e il pensiero di Keplero. L'apparenza è tutta terrestre, episodica, priva di una morale che dia unità e significato ai fatti isolati; ma la musica è un'altra cosa; la sostanza della musica è ben diversa dall'apparenza del libretto: essa a noi sembra più vicina ai principi, ai concetti, alla morale di Keplero, di quel che non siano le parole. Sappiamo benissimo che alla musica non si può chiedere di svolgere funzioni non sue: è già difficile che essa riesca a descrivere e a raccontare, figurarsi se le si chiede addirittura di filosofare. Infatti in questa opera la musica è al di sopra delle parole; la tematica, ascetica e priva di cedimenti alla piacevolezza, crea il clima nel quale è possibile immaginare la vita dei concetti e dei teoremi, il loro imporsi all'empirismo della magia, la loro capacità di interpretare l'universo in una armonia superiore. Ed è qui il pregio dell'opera; nel carattere che la musica riesce a dare allo spettacolo; quando familiarizziamo con essa e riusciamo a seguirne il cammino noi avvertiamo l'amarezza della lotta, l'affermazione graduale dei principi, sostenuti, il trionfo su tutto e malgrado tutto: noi sentiamo nella morte di Keplero la vibrazione della grande speranza. Ed è proprio in quella pagina dove il declamato è puro e nudo che a noi sembra sia raccolto il senso musicale di tutta l'opera. La tecnica e i procedimenti sono i soliti di Hindemith eppure il tono è diverso; dal *Car-*

dillac, attraverso *Mathis*, siamo arrivati davvero all'atmosfera rarefatta dei concetti. Peccato che il finale dia fiato alle trombe della retorica; peccato perché se il sipario calasse sulla morte di Keplero tutto risulterebbe più armonico e felice. Non è nuova nel teatro lirico tedesco la tendenza a personalizzare i concetti e a dare figurazioni umane ai termini della morale: Hindemith ha seguito la strada iniziata da Mozart con il *Flauto magico* e scavata a fondo da Wagner le cui divinità se qualche volta sono percorse da sangue umano, corrono spesso su e giù dal Walhalla agli abissi del Reno per imporre i concetti di una morale extraumana. Questa nuova opera di Hindemith, perciò, è opera tipicamente della Germania e frutto delle condizioni che colà vengono fatte alla musica.

Altra osservazione che si impone è la fedeltà di Hindemith al suo stile e al suo linguaggio. I procedimenti sono quelli suoi tipici e il contrappunto vi domina con il suo tessuto di fitta trama; però, di tanto in tanto, senti la voce sollevarsi sola, sulla base di una semplice nota tenuta, di un ritmo rivelatore di stato d'animo, e siamo anche qui a procedimenti che Hindemith ha già usati. E purtuttavia quest'opera sta a sé: senti che i teoremi kepleriani correnti nella sua partitura le hanno dato un che di aereo e di astratto: sicché anche gli episodi umani, privi di sangue e di carne, diventano pedine inutili della lotta che si svolge negli alti cieli della speculazione filosofica.

Di fronte a quest'opera ci sentiamo perciò come quando contempliamo il cielo notturno; nasce in noi lo stupore dell'impenetrabile: conosciamo le leggi per le quali le stelle si illuminano e si spengono ai nostri occhi, ma la conoscenza non vince lo sbigottimento che nasce dalla contemplazione. E anche in questa opera tutto è chiaro e pure tu senti che qualche cosa di essa è rimasto indefinito nell'alto dei cieli; non si è incarnato, e senti perciò quanto essa sia ammirevole, ma ammirevole come cosa che non ti è dato di penetrare, con la quale non ti è dato di familiarizzarti. Varrà ad avvicinarlo, questo mondo creato da Hindemith, la finale invocazione al fatto umano della fede? Noi sentiamo in quest'opera il

sapore dell'apologo: le conclusioni possiamo trasferirle ai nostri giorni, applicarle a quanti hanno scoperto altre armonie, nella essenza dell'atomo, ad esempio, alle lotte che anche oggi gli altissimi speculatori debbono sostenere, alle vittorie che oggi più che mai coronano la genialità di certi uomini, ma anche ai vincitori di oggi possiamo applicare la desolazione ed il vuoto che seguono

alle vittorie, la disperazione intima e inconfessata dell'inutilità; e ci viene fatto di ricordare la terzina di Dante:

*State contenti, umana gente, al quia;
Ché, se possuto aveste veder tutto,
Mestier non era parturir Maria.*

MARIO LABROCA

CINEMA

Cinema e Letteratura

È legge comune che, quando le cose si mettono male, in qualsivoglia impresa, chi se ne trova impacciato - e anche quelli che stanno a guardare con una gran voglia di impacciarsene - muove cielo e terra per dare a intendere che lui ha individuato la causa dei guai e sa bene come metterci rimedio. Questa banalissima osservazione pare attagliarsi oggi ai casi della decadenza del cinema italiano, che non sappiamo darci pace come sia ridotto a mollichelle, dopo la gloria (ma fu vera gloria?) del neorealismo benedetto. Che si fa? dicono competenti e dilettranti. E in questo senso si sono agitati e hanno discusso a Roma i partecipanti al convegno della « Anica », ente che si propone d'intensificare i contatti fra scrittori e registi, per sanare, appunto, le piaghe del cinema nazionale. Gli interventi sono stati, pare, numerosissimi. E chi ha detto che il cinema manca di « idee », chi ha sostenuto, invece, che gli scrittori, di cinema non capiscono niente e che il cinema non è arte ma mestiere, chi ha dichiarato che non si farà nulla di buono se il cinema non diventa un fatto di cultura; eccetera, eccetera.

Il provinciale italiano che, non è una novità, è scettico di natura, ha preso cognizione di questo dibattito con una sua convinzione in testa; che, cioè, gli scrittori, con tutta la loro buona voglia, non potrebbero cambiare lo stato delle cose, e che la vera causa del male sta nei quattrini che mancano e in quelli che sarebbero necessari e desiderati

(tantissimi): un tempo facili a trovarsi e oggi irripetibili. Si tratterebbe, insomma, di una crisi industriale come tante altre. Senonché questa volta il provinciale, seguitando a ragionare a modo suo, conclude che, perbacco, divi, registi, produttori e simili erano male avvezzi e la bazza non poteva durare. Riflette inoltre che, dopotutto, qualche buon film resiste ancora allo squallore dei programmi, e dunque non vede perché ci sia da farne tragedie e da gettare grida di allarme. Anche prima della guerra il cinema italiano, dopo i successi antichi, era ridotto in pezzi: certi fenomeni si ripetono e sarebbe come piangere perché a ogni generazione non nasce un grande poeta, o perché il teatro italiano è sempre stato scarso. Peccato, questo sì, che le ottime nostre maestranze, i tecnici specializzati, gli operatori, gli elettricisti, vedan diminuite le occasioni di lavoro. Di questo, l'uomo della strada, scettico o no, sinceramente si duole: perché in un paese povero come il nostro le alte questioni economiche si riducono sempre alla ricerca del pane quotidiano.

Quanto poi a chi, per professione o per inclinazione, è portato a seguire con una certa continuità il corso dei rapporti finora intervenuti fra cinema e letteratura, l'accusa ai cineasti di « mancare di idee » e il conseguente rimprovero agli stessi di non ricorrere a testi vecchi e nuovi (soprattutto nuovi) che queste idee fornirebbero in abbondanza, gli paiono piuttosto sfasati e non del tutto innocenti. Qualcuno, anzi, potrebbe osservare che nella confezione attuale del film italiano,

il difetto non sta già nella carenza di idee, ma nella loro moltitudine e confusione, una confusione prodotta dal fatto che quando troppi galli cantano non fa mai giorno, soprattutto se i galli sono presuntuosi.

E lasciando la metafora e i proverbi: se si considerano i casi classici, con « battage » pubblicitario, di riduzioni filmiche da opere letterarie imponenti (che di idee, com'è naturale, bollono) cascano le braccia. Ecco, per restringerci agli esempi più illustri, stranieri e nazionali, *Guerra e Pace*, massacrata da cima a fondo, e donde, scomparse le « idee », e figuriamoci la poesia, di Tolstoj, nulla e nessuno le sostituisce; ecco l'elefantico *Moby Dick* che non regge il confronto con un Salgari ben congegnato; e infine *La terra trema* nero e sacrilego tradimento de *I Malavoglia*. Queste citazioni a caso vengono a proposito perchè i registi che le rappresentano sono di carattere diversissimo, ma tutti e tre di indiscutibile valore. Eppure, quasi a farlo apposta, i loro risultati hanno i medesimi difetti: cattiva lettura dei testi, inutile arbitrio, impermeabilità a quello che potremmo indifferentemente chiamare senso storico o senso poetico di una « fiction »: che è l'ostacolo insormontabile a rendere in immagini il segreto di un'opera letteraria. Per la verità, se combinano di questi disastri, gli uomini del cinema vanno anche compatiti: spinti all'impegno di cimentarsi con un grande soggetto (da chi, poi?) non possono sottrarsi a una qualche soggezione che esaspera il loro desiderio di originalità, di personalità: e succede quel che succede. Taglia di qui, ricuci di là, forse alla fine anche loro si accorgono che il risultato non valeva la spesa e le fatiche. Intanto i produttori reclamano i loro sacrosanti soldi, bisogna far presto e tenere alto il prestigio del nome. Il pubblico? Il pubblico beve grosso e quando ha bevuto senza protestare, ai pochi scontenti si risponde: cosa andate cercando? Il gusto del pubblico è questo e noi lavoriamo per lui.

Tanto più incongrua riesce dunque la protesta di coloro che – se i resoconti della stampa erano esatti – hanno lamentato l'indifferenza del cinema alla suggestione di romanzi come *Il pasticciaccio*

di Gadda o *I ragazzi di vita* di Pasolini: opere, specie la prima, di un carattere così strettamente affidato – se Dio vuole – alla pagina, da presagire i peggiori rischi. Ve lo figurate come resisterebbero, sullo schermo, i miracoli patetici e disperati dell'interrogatorio di Ines, della perquisizione al casello? Roba da far rizzare i capelli, tutto ridotto in chiave di « colore » e di folclore, carrellate di galline svolazzanti, di trenini col fumo, panoramiche dei Castelli, motti romaneschi; e la parucca nera del povero Ingravallo scoppiante di irriducibili soliloqui... Ha avuto ragione, ci sembra, Mario Soldati che, forte della duplice esperienza di scrittore e regista, e, per di più, uomo di cultura, ha osservato che dai capolavori letterari raramente nascono buoni films: i quali spesso hanno origine da romanzetti mediocri, magari rosa, romanzi, insomma, ancora da farsi. È questa, del resto, l'opinione di qualche narratore spregiudicato e non troppo affezionato alla pagina, per cui è indifferente raccontare colla penna o, direttamente, per immagini ottiche. Il caso riguarda, si capisce, scrittori familiari a questo modo di esprimersi e che sappiano usare gli effetti della camera e valersi del montaggio. Esistono, in altri termini, narratori-registi che non hanno nulla da invidiare ai loro colleghi in carta stampata e, nel campo del cinema, sono gli unici letterati che continuo. Il solo inconveniente del loro lavoro – ma forse si tratta di un pregio – sta nel fatto che esso riduce di molto (se non esclude) l'apporto dei collaboratori: togliendo così al film l'usato carattere di invenzione collettiva. Resta a vedere se i prodotti di quest'ultimo tipo, che sono i più, reggano il confronto con quelli di un Chaplin, soprattutto di un Clair, la cui « scrittura » figurata si ricorda e si assapora, pagina per pagina, inconfondibile anche nelle cose meno riuscite. A questi nomi di anziani altri se ne potrebbero aggiungere di ogni nazionalità e, fra gli italiani, almeno quello di Federico Fellini che, con tutte le riserve del suo caso non proprio limpido, anzi intorbidato da una poetica decadente, « scrive » in modo personale i suoi allucinanti racconti. Lo dimostra, se non altro, la piena riuscita di *Le notti di Cabiria*, un film eccellente che ha, per così dire, le qualità dei suoi difetti.

E a collaudare quanto siam venuti dicendo col l'esempio di films recentissimi e tuttora esposti al pubblico, paion fatti apposta *Le notti bianche* di Luchino Visconti e la *Porte des lilas* di René Clair: suggerito il primo da un insigne testo letterario e il secondo ricavato da un banale romanzo di consumo. Dopo l'esperimento felice di *Senso*, che partiva da uno scadentissimo racconto di Camillo Boito, ecco il Visconti prendere ancora una volta di petto la lettura di un'opera misteriosa di stile e di ritmo: una di quelle che, a toccarle, c'è da credere di aver incontrato un fantasma. Così è avvenuto che *Le notti bianche* di Dostoevski sian diventate le notti e i giorni tetri di una contrada imprecisa, di un pittoresco artificioso e monotono, dove le impalpabili vicende del testo battono il capo nei muri di cartone. Non occorre scomodare Dostoevski, infatti, per immaginare l'incontro fra due ragazzi di oggi, lui sentimentale ma normalissimo, lei una noiosona nordica non del tutto normale: che un po' provano a recitare la commedia dell'amicizia fraterna, un po' fanno all'amore, ma coll'inibizione eccitante di una passione tutta cerebrale della fanciulla per un sublime sconosciuto. Questi due girano l'intera notte e ogni notte, imbattendosi nei medesimi pezzenti, nelle medesime prostitute, e scambiandosi confidenze lacrimose (lei), proteste vigorose (lui), qualche bacetto, coll'intervento provvidenziale ed incongruo di bravissimi ballerini di « rock and roll » e di certi teppisti scazzottatori. E che diamine! Siamo noi così diseredati di fantasia da non poter inventare una trama più coerente, anche se altrettanto romantica, sulle contraddizioni sentimentali di due giovani moderni? Liberissimo poi il Visconti d'ispirarsi, secondo le sue preferenze, al clima sognante del grande russo: ma senza dichiararlo, chè tanto nessuno se ne accorgeva. Ma non c'è rimedio, certi intellettuali son destinati a voler spiegare quel che è già stato spiegato, a voler rifare quel che è già stato fatto: e a violentare i modelli sublimi coll'illusione di amarli e renderli popolari. Quel che avran faticato riduttori e sceneggiatori per assecondare le sue (d'altronde nobilissime) intenzioni! E oggi la trovata dei canali e dei ponticelli. E domani una bella nevicata

farfallona che in pochi minuti permette ai due ragazzi di fare a palle di neve. Ma dove siamo? si chiede lo spettatore: e bisogna rispondere che siamo nella cartapesta. Un altro, che ha gustato l'episodio della ragazza cucita per la sottana con uno spillo da balia ai panni della nonna sospettosa, non si raccapezza a vederla girare a quel modo di notte e finisce per allarmarsi: ma l'ha ammazzata la vecchia?

Naturalmente il film ha i suoi pezzi di bravura e le sue riuscite: ma, vedi caso, essi nascono là dove la suggestione di Dostoevski cessa di agire e dove il regista, con uno strappo, se ne libera. Sono il già citato « rock and roll »-balletto, tutto primi piani stupendi, alla vecchia maniera di Dreyer, la stanza dove la ragazza lavora ai tappeti, il clima della pensione dove il giovane alloggia; senza dire che gli attori, specie il Mastrojanni, hanno fatto miracoli. Ma le « idee » di Dostoevski sono rimaste nel libro e quelle di Visconti son state sacrificate su un impassibile altare.

Come non intendere, dopo risultati simili, l'eccellenza del sistema che nella *Porte des lilas* René Clair séguita a usare, distillando a modo suo un fatto che nel racconto stampato non pesa più di un'informazione di cronaca? L'avventura tutta credibile dei due poveracci, un « chansonnier » di sobborgo e un ubriacone di buon cuore, obbligati a dover nascondere, curare, nutrire un cinico bandito, un po' per paura e molto per generosa lealtà, non era più « letteraria » della realtà stessa: quella per esempio, che, patrimonio comune di ogni italiano nel '44, trovò voce in *Roma città aperta* o in *Paisà*. Clair l'ha raccolta come dalla strada e ha capito che faceva per lui, che ne sarebbe nata l'occasione di un suo testo. I protagonisti non ebbe bisogno di cercarli, essi erano prefigurati e riconoscibili nelle persone del gran « chansonnier » George Brassens, tardo discendente di Villon, e di un attore eccezionale, Pierre Brasseur. Non occorre a Clair che raccontare la storia, coi suoi occhi, innamorati degli eroi dei luoghi e dei fatterelli di cronaca: il bistrò dell'angolo, i ragazzini che giocano ai banditi, il poliziotto francese che non crede alla sagacia dei cani; e via di questo passo sino al delitto involontario del « poivrot »

che non sopporta di vedere abbandonata la ragazza del suo cuore e uccide il bandito vigliacco alla cui amicizia si era votato. Ecco il tipo di letterato che può elevare il tono del cinema e inserirlo in un movimento di cultura e di poesia. Soltanto, è difficile incontrarlo: a meno che l'« Anica » non istituisca corsi di allenamento cinematografico per quegli scrittori che siano stanchi di esprimersi colla penna. Se ne vedrebbero delle belle, d'accordo, ma ci sarebbe, chissà, qualche sorpresa.

E del resto l'opera di classe raramente ottiene un successo clamoroso: *Porte des lilas* si è veduto pochissimo ed è passato subito ai locali di terza visione.

«Pranzo di nozze»

Raramente accade che la visione di un film americano assai ben fatto, ma di consumo corrente e senza molte (almeno evidenti) pretese, induca a riflessioni portanti sul nostro cinema in crisi, come quel *Pranzo di nozze* diretto dal Brooks che è stato presentato in Italia con favorevole esito. Esso sembra realizzare, infatti, quel tipo di film a basso costo che, a giudizio dei tecnici, potrebbe salvare la nostra industria. Girato in ambienti di comune impiego, l'unico suo lusso è costituito dalla presenza di due interpreti di eccezione, Bette Davis e Borgnine: gli altri attori, giovani e meno giovani, non fanno spicco e recitano con quella attenzione e precisione che quasi cancella i tratti e le fisionomie per meglio farli aderire ai caratteri degli anonimi in cui debbono calarsi. L'intrigo poi è dei più semplici, proprio un'irrelevante vicenda di tutti i giorni. In una famiglia di piccolissima borghesia, irlandese di origine e cattolica, ma dove i giovani vivono con americana scioltezza, la figliola annunzia il suo imminente matrimonio che desidera celebrare senza cerimonie nè inviti. Contenti gli sposi, contenti tutti. Ma la madre della ragazza ci ripensa e le nasce in cuore la smania di festeggiare l'avvenimento e di procurare alla figlia il ricordo luminoso dell'abito bianco, del velo, del convito pomposo. «Non abbiamo mai fatto niente per lei» non si stanca di ripetere al marito, autista

di piazza, che vorrebbe invece impiegare i suoi risparmi nell'acquisto di una vettura che accrescerebbe i suoi guadagni: e mentre espone le sue ragioni materne, scopre la sua antica mortificazione di ragazza povera, sposata col vestito di tutti i giorni, in un clima di ordinaria amministrazione. Il suo sogno sembra doversi realizzare e prevalere, ma la macchina delle piccole vanità messa in moto finisce per diventare così minacciosa che la rinuncia si rende necessaria: non prima che con un lungo solitario pianto la madre abbia sfogato e placato la sorda amarezza di una grigia vita di sacrifici, che troverà compenso in un tardivo affettuoso accordo col taciturno consorte.

Tutto qui. E, riconoscendo la universalità di un tema che il pubblico (di periferia) mostrava di comprendere e gradire, ci venne in mente se fosse possibile « tradurre », e con che mezzi, nel costume e nell'ambiente italiano, un soggetto analogo, da svolgersi senza personaggi sgargianti e troppo spiritosi, restando fedeli alle abitudini e alle reazioni dell'italiano-medio tipo: ammesso che esso esista.

Ebbene, dobbiamo confessare che dopo qualche esercizio dell'immaginazione finimmo a malincuore per concludere che oggi in Italia (e forse anche ieri) un film come *Pranzo di nozze* non sarebbe facilmente realizzabile. Non che da noi si manchi di registi sottili, di attori capaci. Ma applicando allo scarno concreto motivo di quella patetica vicenda i volti e gesti nostrani avemmo l'impressione di correre un rischio e persino di urtare contro una impossibilità. Ecco, al posto del serio e un po' ottuso volto di Borgnine, quello, che so, di Aldo Fabrizi, di Memmo Carotenuto, di Riento: tutte facce fin troppo espressive e che difficilmente potranno attenersi al carattere senza dare nel caratteristico: per non parlare della interpretazione senza necessità scavata e tortuosa che fornirebbe un Eduardo de Filippo. Quel che si dice per il Borgnine-autista (e per la Davis-casalinga) vale per tutti. E la sposa sarà troppo bella e procace, lo sposo non porterà gli occhiali dell'impiegato ma avrà la disinvoltura di un simpatico sportivo che se ne infischia dei vecchi, e lo dimostra in ogni occasione. Quanto al regista, c'è

da prevedere che oscillerà fra due partiti; o premere sugli effetti sentimentali e lacrimosi alla De Amicis; o (e a questo non dubitiamo finirà per risolversi) caricare i personaggi, renderne comiche o addirittura grottesche le debolezze: par di sapere già quel che diranno e faranno, ad esempio, i genitori dello sposo, borghesi un po' risaliti e pretenziosi che il Brooks ha disegnato con estrema discrezione. Comunque, c'è da scommettere che Jane, la ragazza, finirà per non dover rinunciare all'abito bianco perchè regista e sceneggiatori decideranno che il nostro pubblico ama le soluzioni rosee e vuol vedere tutti contenti.

In ogni modo, come si vede, l'assunto che il regista americano ha portato innanzi così decorosamente (e che il pubblico ha accettato) sarebbe tradito. I casi, allora, sono due: o i tecnici del cinema si sbagliano, o l'italiano medio non sopporta di veder rispecchiati in modo vetitiero e senza commenti i propri minimi problemi quotidiani, preferendo di risolverli per procura, attraverso l'operaio, l'impiegato, la casalinga americani che mangiano le ova fritte a colazione invece del caffelatte. Non occorre dire che noi desidereremmo credere alla prima di queste supposizioni. L'equivoco in cui cadono i registi, secondo noi, è appunto quello di temere questa supposta intolleranza del pubblico di fronte a un realismo « minore » e cioè non tutto arredato di capanne, disoccupati, ragazze-madri e simili, ma di stanzucce squallidamente decenti e di gente che rispetta, senza fanatismi o evasioni, il proprio stato. Questo genere richiede senza dubbio indagini e mezzi più sottili e un « etos » più civilmente consapevole di quelli che ispirano la vita delle baracche e i drammi del fatto di cronaca: ma non merita meno attenzione e offrirebbe spunti più ricchi e meno sfruttati, da convincere persino le gran bestie nere della censura e dei produttori.

Senonchè una terza alternativa, del tutto pessimistica, insidia le nostre riflessioni: quella per cui si dimostrasse la non esistenza, da noi, di una classe proletaria-piccolo borghese ben definita, con

chiari principi, norma di costume, dignità collettiva e individuale. A questo punto, come in ogni problema, non rimarrebbe che impostare storicamente l'indagine, ricercando se e in qual tempo questa classe in Italia abbia dato prova di sè, e con quali caratteri: tentando poi di ravvisare il momento e le cause che ne avessero malauguratamente provocato la dissoluzione. Non è davvero questo il luogo per simili esami e ragionamenti, ma ci sembra che una sommaria ricapitolazione di ricordi d'infanzia, per chi abbia passato i quarant'anni, sia sufficiente a testimoniare che almeno sino al '20 una tale classe era esistita ed esisteva, composta di gente che possedeva libretti di risparmio postale, poco frequentava il cinema, pochissimo viaggiava, faceva durare anni e anni il vestito delle feste, ma portava volentieri il cappello. Nelle loro case non c'era stanza da bagno, si faceva il pediluvio in cucina e si conservavano vecchi soprammobili e tappetini ricamati dalle nonne. Fu proprio su questi elementi, già ambigualmente accarezzati dalla moda crepuscolare, che pascolò certo umorismo nostrano, saccheggiatore di piegabaffi, cappelli duri, colletti inamidati e stivaletti coll'elastico. Il gioco piacque: ma i piccoli borghesi italiani, più sensibili al ridicolo dei francesi o tedeschi, si vergognarono. Se cesura ci fu nel costume dell'italiano medio, dovette verificarsi proprio in quegli anni.

Troppe scosse, dopo di allora, subirono le radici della piccola borghesia: la doppia e contrastante presenza di una crisi massiccia di lavoro e del crescente livello di vita richiesto dalle categorie medie contribuì a indebolirle. L'esempio del terzo stato, intanto, si risolveva in vanità intellettualistiche o aristocratiche, mentre un sottoproletariato senza pane nè tetto oscillava fra la disperazione e proterve ambizioni voluttuarie. Rintracciare fra queste tempeste l'arca della famiglia-tipo cui possano applicarsi vicende simili a quella di *Pranzo di nozze* può sembrare arduo. Ma varrebbe la pena di tentarlo.

ANNA BANTI

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 Torino

LA SPIGA

Collana di capolavori teatrali di ogni paese e di ogni tempo. Ogni volume è presentato in edizione di lusso per amatore con numerose tavole fuori testo

TEATRO TEDESCO DELL'ETÀ ROMANTICA

Presentazione di **BONAVENTURA TECCHI**

L. 7500

E. G. Lessing: *Minna von Barnhelm* - W. Goethe: *Goetz von Berlichingen* - L. Tieck: *Il cavalier Barbablù*
F. Schiller: *La morte di Wallenstein, Demetrius* - H. von Kleist: *Il principe di Homburg, Roberto il Guiscardo* - G. Büchner: *La morte di Danton* - F. Grillparzer: *L'ebrea di Toledo* - G. F. Hebbel: *Maria Maddalena*.

TEATRO SPAGNOLO DEL SECOLO D'ORO

Presentazione di **ANGELO MONTEVERDI**

L. 8000

opere:

M. de Cervantes: *L'assedio di Numanzia* - F. Lope de Vega C.: *Peribañez e il Commendatore di Ocaña*
Tirso de Molina: *Il condannato per disperazione* - J. Ruiz de Alarcón: *La verità sospetta* - A. Moreto y Cabaña: *Disdegno per disdegno* - P. Calderón de la Barca: *La vita è sogno, Il gran teatro del mondo*

intermezzi:

M. de Cervantes: *L'antro di Salamanca, Il giudice dei divorzi, L'elezione degli alcaldi di Daganzo* - L. de Rueda: *I servi, La terra di Cuccagna, Cornuto e contento* - J. de Timoneda: *I ciechi e il garzone* - L. Quiñones de Benavente: *La nenia funebre* - G. Barrionuevo: *Il trionfo delle carrozze* - F. de Quevedo: *La rigattiera* - P. Calderón de la Barca: *La morte*.

In vendita in tutte le librerie. - Per richieste dirette:

EDIZIONI RADIO ITALIANA - Via Arsenale, 21 - Torino

G. B. ANGIOLETTI e PIERO BIGONGIARI

TESTIMONE IN EGITTO

A proposito di *Testimone in Grecia* scrisse, fra i tanti, Francesco Gabrieli: «E' insieme un eccezionale documento fotografico e un commento e itinerario meditato, sottile, rifuggente con marcato distacco dal luogo comune... Una riposata meditazione che in più di una pagina è degna di rimanere e rimarrà». E' imminente adesso l'uscita del secondo volume di quel *Viaggio in Oriente* che i due scrittori compirono, memorabile, tra il 1953 e il 1954: è di cui la RAI trasmise i cicli, in varie puntate. Le Edizioni «Il Fiorino» di Firenze sono liete di annunciare, in uguale veste di lusso, il secondo *Testimone*: che nella mente degli autori fa parte di quel ciclo sulle origini della civiltà mediterranea di cui essi intendono provare, nella diversità dei contributi, la sostanziale unità, il calore felice che questo mare interno, come un crogiuolo, ha sprigionato sulle sue rive, stabilendo la temperie per il fondersi e stabilirsi di condizioni da cui nascerà un giorno, filiale o ribelle, l'Europa. E questo secondo volume del ciclo è di una importanza fondamentale: oggi l'Egitto è all'ordine del giorno, sia l'Egitto dei Faraoni, sia l'Egitto d'oggi. I due autori si sono divisi il compito: Bigongiari si è occupato dell'antico Egitto, Angioletti dell'Egitto d'oggi. Ma essi soprattutto nel viaggio hanno sentito fremiti di gioventù percorrerli quanto più scendevano negli antichi meandri di una stagione del mondo lontana com'è lontana una stella la cui luce si rifletta oggi interrogativa sul nostro cielo.

Il volume, di circa 320 pagine, del formato 24 x 33, è illustrato da 12 tavole fuori testo a colori e da 217 tavole in nero su rotocalco, tratte da fotografie originali di Elena Bigongiari, ed è solidamente rilegato, con sovracoperta plastificata.

EDIZIONI "IL FIORINO"

VIA DI NOVOLI, 42 - FIRENZE