

L' APPRODO LETTERARIO

4

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 4 Anno IV, ottobre - Dicembre 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. 4 (nuova serie) - Anno IV - Ottobre - Dicembre 1958

ROBERTO LONGHI	<i>Una Mostra a Verona</i>	pag. 3
ENRICO PEA	<i>Nozze d'oro</i> (racconto)	» 12
ANNA BANTI	<i>Ricordo di Pea</i>	» 15
ATTILIO BERTOLUCCI	<i>Poesie</i>	» 18
GIORGIO CAPRONI	<i>Pescatori di Boccadasse</i> (Uomini e paesi sul mare)	» 23
CARLO BERNARI	<i>La sciabica vuota</i> » » »	» 25
LUIGI FALLACARA	<i>La riva pugliese</i> » » »	» 30
EMILIO CECCHI	« Giornate fiorentine » di Barfucci	» 33
RICCARDO BACCHELLI	<i>Poesie</i>	» 37
ADRIANO SERONI	<i>Bacchelli e l'intelligenza dell'Ariosto</i>	» 41
GIANNA MANZINI	<i>Per favore</i> (racconto)	» 50
MARIO LUZI	<i>Boris Pasternak Premio Nobel per la letteratura</i>	» 57
ELÉMIRE ZOLLA	<i>Il passaggio di Pasternak dall'avanguardia alla tradizione</i>	» 59
ANDREA ZANZOTTO	<i>Poesie</i>	» 69
MARIO LUZI	<i>La città di Dino Compagni</i>	» 74

LE IDEE CONTEMPORANEE

GINO DORIA	<i>Il congresso di Napoli</i>	pag. 93
ADRIANO SERONI	<i>Dove va la poesia?</i>	» 96
LEONE PICCIONI	<i>L'inflazione letteraria</i>	» 98

RASSEGNE

CESARE GARBOLI	<i>Letteratura italiana - Poesia</i>	pag. 103
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 106
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 109
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 111
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 115
MARIO LABRÓCA	<i>Musica</i>	» 118
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 120

Illustrazioni da la Mostra di Verona «da Altichiero al Pisanello»

UNA MOSTRA A VERONA

(Altichiero Stefano Pisanello)

di

Roberto Longhi

Non so dove mai il Leopardi, che fu del resto, fra i letterati, uno dei più impazienti dell'arte figurativa, pescasse l'idea « che le opere riguardevoli di pittura, scultura ed architettura sarebbero godute assai meglio se fossero distribuite per le province, nelle città mediocri e piccole ». Un'idea che, in ogni caso, non ebbe seguito, e meno che mai oggi, quando anzi, se una mostra si apre in città che non abbiano rango di capitale, il grosso pubblico se ne tiene a distanza, quasi sospettandola di boria provinciale.

Ove così fosse stato anche per la recentissima e importante mostra di Verona, intitolata « da Altichiero al Pisanello », da chiamar provinciale sarà piuttosto la renitenza del pubblico; per altro ampiamente scusabile, se nessuno l'ha mai educato a riconoscere che l'Italia ebbe tante mai capitali artistiche da esser fatica rammentarle tutte; e che, nella fattispecie, Verona non fu certamente in coda.

Non ho statistiche precise in proposito; ma se è credibile il referto approssimativo che la proporzione tra gli ingressi paganti alla mostra veronese e quelli della mostra milanese di Modigliani sia, a mal agguagliare, di uno a cento, la sorpresa potrà colorarsi di umor nero, per chi sappia che, decadentismo per decadentismo, a Verona c'era da incantarsi sui « colli lunghi » di Stefano, anche più autorevoli di quelli dell'elegante pittor livornese.

E poi non c'era Stefano soltanto. Già il titolo « da Altichiero al Pisa-

nello » (altri due nomi di gran levatura) indicava che la mostra volesse correre sui fastigi di Verona capitale; mentre poi, visitandola, veniva a rilevarsi come, sotto la guida dello stimatissimo direttore dei Musei Civici, Magagnato, avesse inteso allargarsi anche alla presentazione di fatti limitrofi, in qualche modo tangenti alla cultura artistica locale. Tommaso da Modena, presente, presagiva Altichiero; il lombardo Michelino da Besozzo porgeva la mano a Stefano; Gentile da Fabriano all'amico Pisanello; un drappello di Veneziani, da Jacobello al Giambono, si legavano, assieme agli amici veronesi, nella cornice d'intaglio fitto e brulicante del cosiddetto « gotico internazionale »: in altre parole, di quel ricco e svariante « tramonto del Medio Evo » che fu il più affascinante « decadentismo » in tutto il corso dell'arte occidentale; anche a compararlo agli spiritati « manieristi » del Cinquecento o a quelli degli anni parigini della « Revue Blanche » e dei « Nabis ».

Iniziatosi nel nord di Europa circa un secolo fa, era difficile che il recupero critico di quel singolare aspetto dell'arte non mostrasse qualche vizio d'origine, qualche inclinazione nazionalistica, e così non tenesse in secondo piano la parte degli Italiani, che, quanto a riflessi critici, eran troppo fieri del loro « rinascimento » per accudire ad altro. « Internazionalismo » sì, dunque, dal Courajod allo Schlosser; ma purchè lo si vedesse muovere dalla Borgogna o dalla Fiandra, o, magari, dalla Boemia. E fu soltanto al principio di questo secolo che un grande storico italiano, il Toesca, ne ritrovò radici più fonde nella vecchia Lombardia trecentesca: in quelle sue strenue ricerche che, soltanto da poco, han trovato un riconoscimento più largo nella meditata mostra milanese di quest'anno, dedicata all'« Arte lombarda dai Visconti agli Sforza ».

Per non perder la veduta d'assieme, non è dubbio che la mostra di Verona avrebbe profittato dall'insistere sulla connessione, mentre ne presentava un così degno corollario; e il Magagnato, infatti, dà segno qua e là, tra le righe del suo catalogo, di averne avuto coscienza. Duole però che, per altri lati, si sia preferito gravitare troppo sull'accento locale: se la bella prefazione del Fiocco, principe del foro dell'arte veneta, raccolta l'impresa sotto la sua ala ombrosa, tira a costringerne anche più il titolo in un'« Arte Scaligera » il cui maggior merito toccherebbe a Cangrande; non tanto perchè amico

di Dante e di Giotto, ma perchè, fra tutti, «il più ardito “tiranno” nostrano».

A Milano si era camminato più guardinghi intitolando l'impresa all'«Arte lombarda» e provvedendo a che i forse meno arditi (ma «narrasi che Bernabò», anche lui, non scherzasse) tiranni lombardi servissero soltanto come «ordinate» della lunga parabola cronologica. Si è che i tiranni non fanno di necessità buon concime sociologico e che le cose dell'arte se le sbrigarono meglio fra di loro gli stessi artisti. Stolto sarebbe perciò ritorcere l'argomento con la speciosa allegazione che, proprio mentre Giovannino de' Grassi e Michelino fondavano in Lombardia la poetica, più tardi diletteissima a Stefano da Verona, la città di San Zeno non era affatto in «tirannia scaligera», ma, per l'appunto, «viscontea». E non sarò dunque io a lamentare che il catalogo serbi il silenzio sulla fortuita contingenza che, tutt'al più, avrà potuto offrire a Michelino il comodo di poter entrare a Verona senza passaporto...

Cosa conta tutto questo per l'arte veronese? Aver messo al mondo nello spazio di ottant'anni (dal 1370 circa alla metà del '400) un grande romanziere naturalista come Altichiero, due grandi, sottili poeti come Stefano e il Pisanello, è un merito, una gloria che nessuno vorrà mai ritogliere a Verona. Ed è pregio della mostra aver puntato decisamente su questi tre nomi che, ai tempi loro, furono fra i maggiori in un'Europa sempre più «internazionale» e «cosmopolitana».

Nella resurrezione romantica del culto per i «primitivi», Altichiero fu uno dei primi a risollevarsi. Ancora al principio di questo secolo era detto comune che, in tutto il Trecento padano, altri non ci fosse da guardare all'infuori di lui. Oggi il quadro d'insieme si è di molto arricchito con il recupero di altre capitali artistiche della «gran valle»: Milano, Bologna, Modena, ecc. Ma ciò non ha punto inciso sull'ammirazione per Altichiero, per la sua cordiale adesione alle cose, agli avvenimenti del leggendario narrati con una evidenza vicina, con un'ombrosa e conclusiva attenzione che ai suoi giorni non hanno pari in Italia, né fuori.

Come però codesta sua forza di racconto potesse raffigurarsi in una mostra, era più seria faccenda. Poco versato, al pari dei lombardi, nella speciale

istituzione tecnica delle tavole, o polittici, per altari, la sua attività è di grande narratore murale in affreschi; e gli affreschi, per definizione non carreggiabili, il pubblico più avvertito sarà dovuto andare a vederseli a Sant'Anastasia, dove i nobili signori Cavalli ottengono di ospitare confidenzialmente la Vergine in casa loro (*figura 1*); o nei celebri esempi padovani.

Alla mostra invece, il polittico di Boi (un'eccezione tecnica) e qualche altro frammento non potevano rendere dell'artista che un'idea fortemente diminuita da collaboratori magari fedelissimi, ma senza volo; ciò che può far giustizia sommaria anche dell'annoso e ozioso problema che, soprattutto negli affreschi padovani, verte sulla distinzione fra il palese Altichiero e lo sfuggente Avanzo. Un problema privo di vera sostanza storica se non sa esercitarsi che sul divario di esecuzione tra questo e quel brano, non su una cesura effettiva fra qualità di due diverse persone. Alla periodica, vana risorgenza del problema da parte di critici che han tempo da perdere vien voglia di reagire al modo del compianto Friedländer che, ogni qual volta un giovinotto zelante veniva a sottoporgli la soluzione definitiva del problema « Hubert-Jan van Eyck », soleva chiedere candidamente: « Kennen Sie Hubert? » (Ah! Lei conosce Hubert...).

« Kennen Sie Avanzo? »... Ma lasciamo andare. Già diminuito (e soltanto diminuito) da lui e dagli altri aiuti più stretti, tradito poi dalla generazione successiva (e che forse non valeva la pena di esporre alla mostra) di Martino da Verona e di Battista da Vicenza, il grande Altichiero scompare prima che in città si faccia luce la nuova idea che culminerà nella « gaja scienza », nella poetica « neo-provenzale » di Stefano.

Ma anche sull'opera di Stefano, che lunga vicenda di mala sorte, ed oggi di rimpianti! Verona che, non più di trent'anni fa, metteva a contribuzione le sue più illustri famiglie perchè aiutassero a « restaurare » in un gusto da « Ristorante Montecchi e Capuleti » le sale di Castelvechio (oggi invece, e proprio in occasione della mostra, ridotte a più rispondente modestia dalle cure dello specialista in materia Carlo Scarpa), non curava punto che, nel contempo, le opere murali di Stefano, e persino quelle ammirate da Donatello e dal Vasari, andassero rapidamente in rovina. È stato or ora merito

del Paccagnini e del Magagnato averne salvato l'ancora salvabile con quelle operazioni di « stacco » che vanno sempre più rivelandosi compito e obbligo fondamentali dei nostri uffici; ma è pur triste immaginare quanto poco il pubblico comune avrà potuto intendere dai resti nebulosi di quei capolavori che certamente furono il « Sant'Agostino » dal portale di Sant'Eufemia e la « Madonna col Donatore » tratta dai SS. Cosma e Damiano.

Molto più è dato leggere nel famoso « coro degli Angeli » (di una « Natività » sicuramente) disimpegnato in tempo dalla parete di San Fermo; sempre un miracolo nella « storia della linea ». Tra lembi di vesti e rivoli di cartigli, una condiscendenza di ritmi che, dopo la prima invenzione di Simone e il più recente recupero in chiave senese di Michelino, non s'era più vista.

Ed è un punto su cui giova insistere, perchè, lungi dal prendere abbrivi dall'alto Adige, dalla Boemia o non so che altra contrada nordica (deviazione critica che tarda a insabbiarsi e a cui persino il catalogo un poco indulge esponendo un povero dipinto di Novacella che se fa torto al bel maestro boemo di Wittingau non fa alcun lume al grande poeta veronese), Stefano è anzi di aspetto più pienamente italiano che non fosse il suo primo ispiratore lombardo; a tal punto, anzi, da non trovare riscontri più adatti che nella versione fiorentina del « decadentismo internazionale », nei ritmi vegetanti di un Lorenzo Monaco e più ancora nella cedevolezza atticizzante di un Ghiberti, agli anni della sua prima porta.

Qui potrebbe essere un'ipotesi di lavoro che la mostra di Verona avrà, magari senza volerlo, stimolata. Non è un caso, per portare un esempio, che certi disegni degli Uffizi, del resto attribuiti anche a Stefano, e a Verona invece accostati allo stiriano Hans von Judenburg e detti in rapporto con gli affreschi di Torre Aquila a Trento, siano stati da tempo meglio istradati sul gruppo degli « internazionalisti » allora operosi a Firenze e che fan capo al brillante « Maestro del Bambino Vispo » o a quello « della Crocifissione Griggs ». Non è un caso che altri disegni, anche più affini a quelli di Stefano (tanto anzi da aver fatto lungamente permutare i due nomi), siano quelli floridi e spampanati del « neosenese » e ghibertiano Parri, figlio di Spinello Aretino. Non è un caso che verso il 1430, portando da Verona formulazioni ben accette e diffuse anche in Toscana, operi a Siena, accanto al Sassetta e

a Giovanni di Paolo, quel Cecchino da Verona (alias « Maestro del Giudizio di Paride » del Bargello) il cui tardo altarolo del 1447, venuto da Trento alla mostra, potrà, sì, indicare una certa involuzione montanina, ma non al punto da meritarsi gli acerbi rimproveri che il catalogo gli infligge.

Sta il fatto che, quando si parla della Firenze artistica nel primo trentennio del Quattrocento, è, comunemente, in termini, troppo anticipati, di rivoluzione masacesca e donatelliana; dimenticando affatto che, anche a Firenze, l'aspetto dominante, e più apprezzato, di quegli anni, fu invece quello pittoresco e florido del « decadentismo cosmopolitano ». Anche a parte l'officina, aperta e risonante per quasi tutto il primo venticinquennio, della prima porta del Ghiberti, tutte le principali commissioni pubbliche di altari dipinti sono nelle mani degli « internazionalisti »; da Lorenzo Monaco che insiste con la sua flora d'inverno conventuale in toni di lichene; al « Maestro del Bambino Vispo » che, nel 1422, ottiene un rilevante incarico addirittura per il Duomo; a Gentile da Fabriano che, scortato dai suoi nordici aiutanti, pubblica nel '23 e nel '25 i due esemplari famosissimi di Santa Trinita e di San Niccolò Oltrarno; anche senza contare il Maestro « Griggs » che attende frattanto ai suoi incantevoli « cassoni » di feste campestri.

Ma per l'argomento, appena delibato, dell'inclinazione fiorentina di Stefano, è forse ancora più importante rammentare che è quasi soltanto quando le prime parole degli « uomini nuovi » vengono pronunciate, quando cioè cominciano i lavori della cupola brunelleschiana, e Donatello svolta rapidamente e Masaccio entra nella cappella del Carmine, è soltanto allora che anche gli scultori cresciuti nell'aura decadente della prima porta abbandonano il campo e si rifugiano nel grembo « feudale » e « cavalleresco » del Nord, e specialmente a Verona; ed ecco Nanni di Bartolo attendere al monumento Brenzoni, accordandosi per il commento pittorico col giovane Pisanello; ecco il popolare ma delicato, a' suoi momenti, Michele da Firenze, operoso anche lui accanto a Pisanello nella cappella Pellegrini in Sant'Anastasia; che son fatti di un tempo quando Stefano è ancor vivo e vege, e dà anzi — o ha dato appena — i suoi più grandi capolavori: dalla « Madonna del Roseto » alla « Madonna » di casa Colonna, all'« Adorazione dei Magi » di Brera, che è cosa sul '35. Rivedere a Verona almeno



Pisanello: Ritratto di gentildonna - Parigi, Museo del Louvre

due di quei supremi dipinti è stata un'occasione irripetibile; e che ognuno, perciò, avrà mandato a memoria.

La « Madonna del Roseto » (*figura 2*) che, per gioia degli iconografi stretti, non è poi che un travestimento della povera, severa Madonna della Umiltà, cara ai trecentisti, ne capovolge però il senso al punto da renderlo, con grave disappunto degli stessi iconografi, cosa tutt'opposta e d'evocazione profana, simile a quei « jeux floraux » con cui la Francia meridionale, già nel Trecento, aveva tentato di recuperare la più squisita tradizione occitanica. Il giardino, posto di sbieco sul fondo d'oro, scivola sul piano come un tappeto d'oriente, e le figure vi si posano trasognando a guisa di pavoni assopiti, come su un foglio di erbario, rianimato dalla fitta partitura ritmica di quei tanti neumi vegetali. La lunga pergola di vimini si svela intanto voliera libera per gli angeli minuscoli che ne sfrecciano fievolmente, con ali volteggianti a ritroso, quasi archetti di violino.

A quei giorni, forse fra il ventesimo e il trentesimo anno del '400, non so che pittore nordico, ad Amburgo o a Colonia, in Borgogna o a Parigi, saprebbe piegare i suoi strumenti e le sue voci a un concento così tenue ma così legato, così mozartiano. Di fronte a questo madrigale di Stefano, Maestro Franke e Vinrico, Malouel, Broederlam e Lochner, stanno a guardare.

Fosse venuta alla mostra, altrettanto memorabile sarebbe apparsa a tutti anche la « Madonna » Colonna (*figura 3*), siliqua azzurra e viola fra gli angeli violinisti, accordati al canto degli uccelli vicinissimi entro la siepe fitta che ha il fortore degli agrumi del Garda « wo die Zitronen blühen ».

Quanto all'« Adorazione dei Magi » (*figura 4*), ho colto nel pubblico qualche dissenso che non mi par motivato, se, pure nella più stringente esigenza episodica dell'argomento, Stefano sa librarne il ritmo, partendo, dal basso, con quell'ineffabile « contrasto fra il garofano e la violetta » e poi, dai tre lembi riuniti dei mantelli regali, serpeggiando in alto fin dove, a lume di luna, « danzan le lepri ».

Forse di quindici o vent'anni più giovane di Stefano, il Pisanello, mezzo veronese, mezzo pisano, non rifiuta certo il precedente di quella diletta e stremata poetica. Anche a parte i suoi ripetuti rapporti con Gentile da

Fabrizio (ben chiari nelle giovanili « Storie di San Benedetto »), l'Angelo avventante di San Fermo (*figura 5*) dai capelli che fiottano su dalla nuca accesa non mostra altre preferenze; semmai (nella Vergine) ne presagisce una imminente sclerosi. Ultimo guardarobiere di corte, inventarista di costumi, di acconciature, di selle e di finimenti; di rarità botaniche nei broli, e animalistiche nelle riserve di caccia, il Pisanello finisce per usare lo stesso metro, che non è certo umanistico, anche nel « taccuino degli uomini ». Grande artista, ma come intimidito da istituzioni tecniche che non eran per lui, liberissimo nelle prime idee che poi intristisce nei tanti tratteggi, nei graffi di penna a non finire dei suoi disegni, poco intende dell'affresco, essendo difficile non imputare a lui direttamente lo sfallo di avere issato troppo in alto, sull'arco della cappella Pellegrini, e appuntandolo con gli spilli, quel « San Giorgio e la principessa » (che il catalogo, non so perchè, chiama « Trebisonda »), a guisa di una micrografia da studiarsi « in vitro », come una cultura di bacilli letali.

La stella del suo genio sacrificato brillò invece altissima quando, da circa il 1440, i tanti « condottieri » che scorrazzavano in Valpadana — e fra i quali egli non mancò di parteggiare fino a buscarsi arresti ed esili — lo assoldano per le famose medaglie memorative. E qui la critica a rincarare che, posto il chiaro precedente classicistico di quella specialità, nessuno potrà mai trovarsi di più « rinascimentale » del Pisanello medaglista.

Questo sì che è andar decisamente giù di strada! Già il fatto che l'artista usasse firmare quei suoi dischetti bronzei « Opus Pisani pictoris », e non già « sculptoris » o « caelatoris », poteva metter sul buon avviso. E a guardarli poi senza preconconcetto, soprattutto nei mirabili rovesci figurati, c'è piuttosto da chiedersi se, invece che alle monete antiche o a quelle pre-umanistiche dei Carraresi, egli non s'ispirasse agli avorì profani e cavallereschi di Francia, che avevano spesso amato di comporre in tondo.

Più certo è che il materiale duttile e sensibilissimo della cera rivelò Pisanello a se stesso, fu il limite tecnico che gli suggerì una sua più vera libertà. La luce di tramonto sul Malatesta Novello (*figura 6*), abbracciato al Crocifisso come un colono di Romagna al tronco dell'olmo ferito; la luce di luna che colma la valle melanconica con la fanciulla e l'unicorno, nel verso

della medaglia per Cecilia Gonzaga; i cavallacci riottosi e vaganti del Paleologo (*figura 6^a*) e di Filippo Maria Visconti (*figura 6^b*) sono invenzioni così solute ed ariose che, ove non lo sapessimo per riscontri certi, non ci si arrenderebbe tanto facilmente a credere si parli ancora del miniatore fuori misura dell'affresco di Sant'Anastasia, o dell'autor di ritratti su tavola dove lo « zográfos » (come il Pisanello greicamente si sottoscrive nella medaglia del Paleologo) non è più « delineatore della vita » nel senso greco, ma proprio « zoografo », e cioè pittor d'animali, nel senso alterato che la parola ebbe più tardi.

Nel dipinto di Bergamo, il profilo di Lionello d'Este è di più chiara, se anche subconscia, assimilazione equina che non nella medaglia; e sul ritratto squisito del Louvre (*tav. a colori*), con la principessa estense o mantovana, il meglio che si possa dire, senza freddura, è che si tratti di una... gentil-donnola: profilo, infatti, da rosicante di verzura, accanto alle farfalle funeree che suggono le aquilegie...

Scrutatore a freddo, perduto a lungo fra i taccuini interminabili della corrotta natura; grande pittore il Pisanello fu soprattutto e letteralmente, o mi sbaglio, nel « rovescio della medaglia ».

NOZZE D'ORO

di

Enrico Pea

Appressandosi l'anniversario delle mie nozze d'oro, mi sentivo venire una gran voglia di rigirovagare per le strade, come ai bei giorni della tenera età.

« È rimpianto di gioventù » dissi a mia moglie. E lei mi parve annuisse. « Cinquant'anni! » sospirai. « Appena ieri. E quanta storia è passata sotto i miei occhi, sì che adesso non credo nemmeno sia salata l'acqua del mare. Adesso non riderei più, come allora risi e derisi quel deputato ignorantello, che eletto nella sua regione, in un lontano dietroterra, venendo a comiziare a Viareggio, incredulo, si bagnò le scarpe sulla battima, per tuffare un dito nell'acqua del mare, e portarsela alle labbra per accertarsi, nel timore che i compagni l'imbrogliassero. Cinquant'anni fa credevo poco in Dio. Quelli erano i tempi che andavano di moda le dottrine materialistiche, facili ad entrare in corpo anche agl'indotti come me. E come me avvogliati di dare l'arrembaggio agli averi dei padroni. Credevo poco in Dio. Ma, le lusinghe del diavolo mi facevano credulone in tante altre bagattelle. Il tempo non ha mantenuto poi le promesse: sulla scherzosa burla della solidarietà umana ci sarebbe troppo da dire. I rivolgimenti, le stampigliature di leggi a cui ho assistito in cinquant'anni tendenti a scardinare il troppo del singolo, per una distribuzione di beni più umanamente intesa, non è amore di prossimo, ma paura di peggio. Cani sono rimasti i miei simili: tanto quelli che

han dato quanto quelli che han ricevuto. L'anima è quella che era. E Cristo, dopo duemila anni, è ancora in fasce».

« Considerazioni, queste, piuttosto scettiche alla vigilia delle nostre nozze d'oro », disse mia moglie. Come fan volentieri le donne anche quelle che ti son devote. E aspettavo che capovolgesse il mio pessimismo in altrettanto ottimismo. Ma non fu capace. Anzi, dopo un poco, mi rattristò e fu lei a ricordare uno specifico amaro venirle dalla stessa sua figliolanza, in coincidenza con i cinquant'anni di nozze. E mentre lei, madre dolorosa, come tutte le madri, snocciolava le cinquanta poste ideali: tappe di una corona di anni, quanti sono quelli delle nostre nozze, io contavo, di quel rosario, le poche palline rosa tenere come piccoli ghiomi di stame, quasi creature, che erano state gaudiose in gioventù. E ora mi parevano sgomente, colpevoli di qualcosa di grave, lì, fitte, in mezzo ai molti piccoli neri simboli armati e a trattenerle prigionie. E intanto che lei si asciugava le lacrime, io, sposo inaridito, padre accusato di disamore, rivedevo la strada maestra di quel tempo quando ancora non usava l'asfalto.

E disse: « Che te ne faresti? A che ti servirebbe, dunque, tra qualche giorno, qui, la presenza inevitabile dei consanguinei, annoiati dopo le prime parole d'uso? Dopo l'amabile formalità degli auguri, a voce commossa in falsetto? ».

E così ci siamo messi in cammino per le spiagge deserte della Versilia. Il mare, anticipando la primavera, che verrà il 21, aveva invitato i gabbiani a bilanciare le ali color dell'acciaio sulle onde lunghe, che oggi non rompevano la spuma. Subito febbraio si allargò nel mio cuore smemorato e peggio. Ingrato anche: un tempo, febbraio, a Pietrasanta, con la fiera di San Biagio mi aveva consolato.

Richiamato da questo rimorso, e meravigliato di essere ancora capace di sentire rimorsi, stamani, lasciata la sposa come me settantenne, nel rinnovato letto nuziale all'albergo del Quarto Platano, dello zoppo Balderi, prima che si levasse il sole, percorrevo la via che dal mare conduce alle balze del monte.

Pietrasanta ancora dormiva. E dormiva il sindaco della città, la cui moglie, desta dalla mia levataccia, si è fatta sull'uscio a scusarlo. Ma dormivano

anche le guardie. Mattiniero l'antico caffè della Bice. E qualche spazzino, che ramazzava svogliatamente le « strade di mezzo » davanti alla chiesetta di San Biagio, la cui porta era socchiusa. Ma, entrato, non vidi anima viva. Forse aspettando i ritardatari, nel tempietto di sopra all'altare lo spirito del Santo vegliava l'ampolla che ieri, accostata dal ministro sotto la gola dei credenti, fu taumaturga a migliaia di mali.

Anch'io, ritardatario alla festa, ho trovato la città di Pietrasanta un campo affastellato dopo la battaglia. Sono stato, molti anni fa, soldato volontario a questo genere di guerre, ma non avevo veduto allora un campo così bello, all'indomani della fiera, in apparente disordine. Mi ci son subito ritrovato. Dall'imponente silenzio, dalle tracce per terra ho immaginato quale burrasca d'allegria si sia scatenata ieri su queste piazze. E cancellato il rammarico della diserzione, ho ripreso possesso di un mondo girovago che amo. La pratica dei « mestieri » da fiera mi assisteva la mente, sì che sotto i copertoni d'incerato marrone vedevo gli attrezzi del tiro a segno, i giuochi meravigliosi, le giostre rammodernate dalle meccaniche. Sco-perchiavo con l'idea i baracconi, entravo nei loro meandri, e andavo al sicuro di « novità », di fenomeni della natura, di animali feroci mansuefatti dall'incantatore, di indovinelli curiosi, con la voluttà del giovane innamorato che spoglia con la fantasia la sua bella.

Ed ero anch'io giovane: anzi un ragazzo che scalceggia i gusci delle noci per terra, e gode al Chi! Chi! Chi! di rimbalzo sulle pietre, beato di veder la stagnola tra il giallo delle banane, l'acceso arancio, il ghiacciato involucro dei dolciumi: una selva che fioriva il selciato. E che brillare d'oro e d'argento, quando è apparso il primo raggio di sole!

(Questo inedito di Pea è stato concesso all'Approdo da Giuseppe De Robertis, il quale, per incarico della famiglia Pea, curerà un volume, appunto, di inediti dello scrittore lucchese).

RICORDO DI PEA

di

Anna Banti

Quando, nell'estate del '56, Enrico Pea smise di frequentare, al Forte, quel Caffè Roma che, per merito suo, era divenuto il luogo di convegno della, per dir così, letteratura villeggiante, un lieve rammaricato imbarazzo si diffuse per quei tavolini. Cosa era successo? Si favoleggiava di una suscettibilità dello scrittore, di un suo leggero dissenso con qualcuno dei sodali e non si dubitava che, di lì a poco, il Pea sarebbe ritornato all'ovile più cordiale e più calorosamente accolto da chi gli voleva bene e cioè dalla unanimità dei colleghi ed ammiratori. Ma Pea tenne il punto. Lo si vide, per un paio di settimane, seduto a un piccolo bar della piazza del mercato: poi prese l'abitudine di frequentare un caffè vicinissimo alla sua abitazione, poco discosto da Vittoria Apuana. Levando il capo dai suoi fogli e fogliolini (tutti sanno che, come Barilli, Pea ha sempre lavorato al caffè), spiegava che quel luogo gli era più comodo perchè gli risparmiava il percorso non breve da casa sua al Forte: un tragitto che, fino all'anno innanzi, egli faceva in bicicletta. Ci fu chi interpretò la spiegazione come una scusa, un pretesto, tanto poco si credeva che all'alacre scrittore, così giovanile malgrado la civetteria della barba bianca, rincrescesse quel poco di strada. A torto. Pea, infatti, cominciava a non star bene, non era più quello di prima.

Gli amici, si capisce, non lo lasciarono solo e, a gruppi o isolatamente, si fermavano al bar Riviera a tenergli compagnia. Ma qualcosa era mutato

e io credo che, senza darlo a vedere, Pea ne soffrisse. Erano anni, d'altronde, che la sua amabile irrequietezza (quel levarsi all'improvviso dal tavolino congedandosi con un « addio addio ») pareva difendere qualcosa di amaro, di penoso che gli offuscasse all'improvviso l'animo. Era una pena — se di pena si trattò — che non avrebbe confessato a nessuno, da saggio che era ed esperto delle cose umane. Forse, chi gli avesse accennato d'indovinarla, lo avrebbe trovato evasivo e magari burbero. Pea era un uomo estremamente pudico.

Si dice comunemente che il plauso frenetico, le manifestazioni di fanatismo che coronano l'ascesa di un grande attore, di un gran cantante siano un compenso alla fatale brevità e al carattere effimero della loro carriera. La fama, invece, degli artisti, degli scrittori, dei poeti, li accompagna fino ed oltre la morte: il consenso che suscitano le loro opere, affidate a testimonianze meno labili, è più discreto ma più costante e duraturo. Essi non hanno, insomma, a temere di esser dimenticati mentre ancora vivono.

Questa regola soffre qualche eccezione: che si verifica quando un improvviso mutar di mode, il sorgere di una nuova poetica, li priva, per qualche anno o per qualche decennio, della luce dei primi piani. L'artista in quei casi ha un bel dirsi che i posteri gli faranno giustizia: i posteri non hanno viso né voce e se l'uomo non è superbo, se patisce il rodimento del dubbio interiore, fa presto a disperare di sé.

Enrico Pea fu, prima della guerra, uno scrittore estremamente ammirato, la critica lo teneva in palmo di mano, lo studiava, ne analizzava lo stile, dedicava a ogni suo nuovo libro lunghi ed attenti esami. *Moscardino*, *Il trenino dei sassi* (per citare due delle sue opere più famose) funzionavano come testi esemplari. Il tempo favoriva gli isolati e Pea, geniale autodidatta, era un isolato. La ricchezza un po' bizzarra delle sue immagini, dei suoi personaggi, servita da una lingua freschissima, popolarmente preziosa, faceva scintillare la sua pagina. Dal '30 in su, egli figurò come il temperamento di eccezione della narrativa italiana, e tale rimase fino alla guerra ed oltre. Fu soltanto dopo i primi esperimenti di tendenze postbelliche che inclinavano alla letteratura di gruppo — neorealismo e affini — che la sua voce, non affievolita, sembrò un poco dispersa nel frastuono di una narrativa con-

citata, coalizzata e, vorremmo dire, militante. Si dimostrò allora più chiara che negli anni trascorsi, la sua posizione di isolato, di caposcuola senza seguaci. Il fatto poi di abitare in provincia — Lucca, la Versilia — mentre nutriva la sua schietta vena di favolista e moralista sentenzioso contribuì a renderlo meno spiccante e presente. Non che Pea fosse giudicato scaduto o comunque diminuito: ma si sa come vanno queste cose, in un'età come la nostra, quando il saggio e il resoconto letterario, espulsi o quasi dalle terze pagine, si rifugiano nelle riviste di cultura, di vita difficile e poco diffuse. Inoltre i giovani premono, ansiosi, frettolosi, più disperati dei vecchi. E forse hanno ragione.

Non ci sembra dubbio che Pea soffrisse, almeno un poco, per questo apparente eclissi della sua stella, già tanto brillante: e forse — ma questa è una nostra congettura — quella sua iniziativa di appartarsi dal sodalizio consueto fu generata, oltre che dalla vacillante salute, dal crescere in lui di un melanconico ripiegamento su se stesso, dal desiderio di un muto soliloquio. La sua antica passione per il teatro rifioriva nell'interesse per i « Maggi », spettacoli popolari di una rustica maestà. Gli piacevano i concorsi che premiavano poeti non professionali, gente semplice, dei suoi paesi. Di letteratura contemporanea parlava rarissimamente.

Avessimo osato dirlo, a Pea, che non aveva ragione di dubitare del consenso degli amici, di amareggiarsi! Ora che il tempo è tutto suo, che le impazienze mortali non lo toccano più, par di scorgere quel suo viso asciutto di orientale d'adozione, scintillante di arguta saggezza: come se distinguesse al di là delle nostre spalle (stringendo un poco gli occhi e salutando al suo modo sbrigativo) il volto e la voce dei posterì che faranno leale e duratura giustizia al suo lavoro terreno.

POESIE

di

Attilio Bertolucci

DA UN ROMANZO IN VERSI

II

*Dolce, dolce pianura del Po, lascia
Le tue donne intrigare mischiando
Il sangue e il seme delle classi, lasciale
Uscire dalle chiese al mattutino
Solicello dei sagrati feriali
Portandosi l'assoluzione come un mazzo
Di viole fresche sulla seta del petto.
Qui la terra è molle per canali, ricca,
Strade agevoli la corrono tutta
All'infinito, il secolo la anima
Di traffici e di guerre, spaziose
Piazze di borghi l'interrompono, tele
Stampate a fiori sventolando ai banchi,
Rami fulvi e ferramenta bruniti
Lustrando sugli acciottolati al canto
Delle nuove romanze da quei portici
Ove l'ombra protegge il cantastorie.*

*Il rosmarino profuma la soglia
Di mattone poroso, è un'estate*

*O un'altra, nel lento affermarsi
Della famiglia non importa, già
Il rustico e il casello, la stalla
E lo stabbio, il fienile e la porta
Morta, l'aratro l'erpice ed i carri
Sono proibiti al piede del fanciullo
Che di qua, dove mangia svogliato
Pane e burro (vorrebbe pane e lardo
Pestato col prezzemolo) adocchia
Una bambina su una scala, intenta
A un gioco che la mette in pericolo
Ogni istante, ogni istante la salva
Come la brezza che si leva afferra
E lascia un nastro lento sui capelli.*

*Non sono che le dieci, la giornata
Sarà lunghissima e splendida, chiusa
Entro la forma rutilante del cielo
Tutto azzurro la terra tutta verde
A lento fuoco maturando al fine
Che questa nuova borghesia agraria
Ricavi sempre più alti profitti,
Si nutra e vesta, e allevi figli belli
E forti sì che possano resistere
Nell'afa dei gerani e delle dalie
Mentre una scala, una compagna intrepida
E una cuccia di erba fresca, metà
All'ombra metà al sole, si offrono
Con innocente impudicizia cui
Le nonne ora guardano e riprovano
Dalle persiane socchiuse, gelando
Nel calore del mezzogiorno estivo,
Un tempo care, ardenti fondatrici*

*Della fortuna familiare, tutta
Per un maschio tentato oggi anzi tempo.*

*Ma tu dovevi, G. R., spuntare
Una morbida barba sopra il bruno
Rosato della pelle per scoprire
Il dolce che si nasconde nel grembo
D'una serva, d'una figlia di quegli
Umili uomini, i bergamini terrei,
Che una calvizie precoce sfigura
Per stare ore e ore, giorni e giorni,
Anni e anni, la testa puntata
Sul fianco delle vacche da mungere.
Altro tempo è passato, le nonne
S'accontentano di fiori di carta
Nei cimiteri della bassa, da scarsa
Pietà, da venti aridi, da polvere
E brume interminabili r avvolte.
Non è più estate ma ottobre ai giorni
Dell'aratura, con un sole debole
Che brilla appena alla parete dove
Un pittore di scene da teatro
Ha finto un pergolato, uccelli beccano
Un'uva che mai non si vendemmia su
Le rive d'un mare meridionale:
Le ore del mattino hanno l'oro in bocca
Come questa ragazza così presto
Sveglia e lavata tiene un pettinino
Per i capelli che già legò un nastro.*

*Il sole non ha resistito, folate
D'umida nebbia coprono la terra,
Hanno inghiottito buoi uomini aratro*

*E il garzone portafiaschi ed il cane
Allegro, avanti e indietro, sui solchi
Aperti e lustri, e il padrone appartato
A valutare se convenga questo
O quel seme nel giro ampio degli anni.
Anche le voci si sono perdute
Nel primo attacco dell'inverno, quasi
Tutti fossero morti e obliati
Per sempre quelli che già si vedevano
Distanti ma nettissimi nel lento
Svolgersi delle fasi alterne in cui
L'aratura si compie con fatica
Di bestie e di cristiani, ritmata
Dal grido del bifolco il giorno intero.
Ma qui, dove si sfasciano gli attrezzi
Inutili, le botti malandate, le sedie
Rotte, e fermenta una paglia rimasta
Dalle ore della trebbiatura ultima, qui
Ci fa caldo ancora e caldi sono
I corpi che si stringono giovani,
La prima volta dandosi una gioia
Che le rondini stridule ed inquiete
Non turbano dall'alta trave, vertigine
Presto sparita agli occhi che si chiudono.*

*Il tuo sangue è già ricco, non ti serve
Quello che splende sulla paglia marcia,
Versato inutilmente, il tuo sangue
Deve unirsi con altro più vecchio.
L'inverno viene perchè tu dimentichi
E lei, raccolti piangendo i capelli,
Pensi a un marito: la corte ha bisogno
Di un cavallaro, i cavallari sono*

*I più fieri degli uomini, vicino
Ai padroni la loro famiglia
Fa fortuna prestissimo, è un compenso
Cui tu non pensavi, G. R., portato
Dal padre all'improvviso per le valli
Dove pastura la bruna alpina e commercia
Il fiore dei mercanti, un compenso
Che già tua madre valuta e soppesa,
Più che giusto, contratto conveniente
Per la casa, con molte ore da chiedere
Alla sposa che dal rustico passa
All'ombra del palazzo e v'ingrassa.*

I racconti de «L'Approdo»

UOMINI E PAESI SUL MARE

PESCATORI DI BOCCADASSE

È il mare a svegliare ogni giorno, e all'ora giusta, il pescatore di Boccadasse. Il mare non con la sua musica ma col suo silenzio, o per dir meglio il mare col suo penetrante odore, che alle prime luci dell'alba è irresistibile e che, filtrando sfatto nelle stanze a mescolarsi con quello delle lenzuola e del sonno, sveglierebbe anche un sasso.

Quando il mare odora così, d'acqua piena di semi e di vita viva come un cocomero aperto, è segno ch'è tempo di metter mano al remo, e di andare a ritirar sul gozzo la rete da fondo calata la sera. È segno ch'è ora, per il pescatore di Boccadasse, d'andare a ritirar gli spiccioli di liquido argento marino (pochi o meno pochi, a seconda della fortuna) maturati nottetempo nella Banca di Nettuno, o più semplicemente, e a dispetto del proverbio, il pesce da lui preso dormendo.

Tutte le sere il pescatore di Boccadasse vara il gozzo e cala la rete, dando vela alla speranza, e tutte le mattine la ritira, facendo il debito sconto su questa. E la sua giornata è regolata sul pendolo delle due arcaiche operazioni fondamentali, ripetute da chissà quante generazioni, mentre ogni altra ora libera può esser da lui dedicata a rammagliar le reti, ossia a nettarle dei carnicci e delle alghe tra un pittar di galline, o a rinfrescar la vernice delle barche, o semplicemente a bere un gotto o a fumar la pipa, senz'alcun'altra pena, parrebbe, per il proprio oggi e il proprio domani.

Così, si dirà, accade a tutti i piccoli pescatori di tutt'intero il mondo, padroni d'una barca e d'una vita pur sempre giocata d'azzardo, anche se di regola non drammatica, specie quando il mare monta di notte come il latte nel bricco, e all'alba spumeggia e trabocca

bianco da tutte le parti, e pur bisogna andar lo stesso a salvare ad ogni costo rete e retata. Ma non si capisce perchè così debba accadere ancora ai pescatori di Boccadasse, e anzi non si capisce perchè a Boccadasse, sia pure ridotti a poche decine e quasi tutti anziani o vecchi, debbano esservi ancora dei pescatori. Addirittura non si capisce perchè a Genova debba esservi ancora Boccadasse.

Intanto, il nome stesso di Boccadasse è una dolce violenza o forzatura.

Stando a un barcaiolo, che però aveva un risolino nell'impartirmi la lezione d'etimologia, il nome di Boccadasse, da tutti i genovesi pronunciato con la sola e dolce esse di rosa, verrebbe pari pari dalla cattiva traslazione in lingua di *bocca d'ase* (1), che in dialetto vuol dir bocca d'asino. D'un asino — è facile inventar la fola — precipitato in fondo alla scogliera, e rimastovi a bocca aperta, lasciando che a suo piacimento il mare, entrandovi o uscendone, dia refrigerio alle fauci prosciugate dalla morte.

Come similitudine potrebbe anche andare, specie quando il tramonto dà un umido color di corallo al palato ch'è il cielo e alla lingua ch'è l'acqua, e le onde di riporto si sfrangiano, bianchicce e striate di giallo come una dentatura equina, contro le strette pareti ad U del porticciolo; che, incassato com'è tra il Capo di Santa Chiara, la collina d'Albàio e l'alto termine di Corso Italia, appare sempre inopinato in quell'ormai lussuosa e mondana, e transitatissima, zona della grande città industriale e commerciale.

Ma all'alba, allorchè la manciata di case policrome ruzzolanti giù per la scogliera tra un ruscellar di ripide crose grigie e rosse prende iridescenze di madreperla nella verdolina urna di vetro dell'aria, la prima e più spontanea immagine che nasce è quella d'un'inaspettata conchiglia, indicibilmente fresca e ventilata negli occhi come nel profondo del cuore. Talchè si capisce di primo acchito l'attaccamento dei genovesi a quest'ultimo lembo della loro più antica e umile anima, difeso con le unghie dalla voracità del piano regolatore e della speculazione edilizia, e ormai rimasto incastonato, come un fossile, in una colata che non è di lava, ma di cemento e d'asfalto.

Una conchiglia. Un fossile. Una delicata, e fragile, conchiglia fossile, ecco forse cos'è Boccadasse. Ma con dentro una polpa, non si dimentichi, rimasta viva per virtù d'amore meglio che per miracolo o per incantamento, e per giunta una polpa felice e dolente insieme, essendo umana, rappresentata dai pochi pescatori che ancor oggi, ogni giorno, vanno ripetendo intatti gli antichi gesti d'un'antica saggezza in mezzo alle sirene portuali e metallurgiche della città modernissima, per nulla invaghiti da queste a prender la via grande del mare su un cargo o una nave di linea, o a indossare la tuta dell'operaio. Quasi essi sapessero come la città, che li assedia e li difende insieme, abbia bisogno dello specchio che le porgono, per ritrovarvi qualcosa del suo più antico e più concreto spirito,

1) *ase*: con la esse di *rosa*.

ogniqualevolta questo par più minacciato di totale dissipazione dal vertiginoso viver meccanico.

Soltanto pensando a quest'alleanza d'amore si capisce allora perchè a Genova debba ancora esistere, e tale e quale, Boccadasse, e perchè a Boccadasse debbano ancora esistere dei pescatori, e perchè questi debbano ripetere ancora — lì, e così — i loro magri gesti severi, identici, è vero, a quelli di tutti i pescatori sparsi per tutte le romite costiere d'Italia e del mondo, ma che per esser bagnati in un tempo che in quel luogo non è più il loro proprio, ma quello d'una metropoli d'oggi, prendono la diversissima tinta da cui deriva il loro primo, e imparagonabile, incanto. E ciò senza voler toglier pregio al solito pittoresco, reso a Boccadasse tanto più appariscente dal suo stare a gomito a gomito con la vita urbana e mondana, del resto facilmente dipingibile da qualsiasi dilettante: la vecchietta sull'uscio, il tacchino sulla prua del gozzo tirato a secco, i gatti, le osterie, i gerani, le nasse e le reti, i ragazzini scalzi a rincorrersi tra le barche, e Nando che all'imbrunire, appoggiato a un burchiello spaesato, fa la sua serena pipata, sorridendo con malizia ma senza albagia agli amatori di color locale che non si stancano di ripetergli, sinceri per superficialità: « Beato voi ».

GIORGIO CAPRONI

LA SCIABICA VUOTA

Non so dove abita Pascalino; ma se mi dice un vicolo del Pallonetto, o del Carmine, o della Torretta o della Vicaria, faccio presto a immaginare la sua casa, fra cento case uguali, dove il sonno non è mai sonno, ma appena un assopirsi di gridi, mentre le voci s'ispessiscono nel buio delle porte accostate. Dietro una di queste porte deve vivere Pascalino, superstite pescatore, o disoccupato che ha trovato un posto in una paranza del golfo.

Alle tre e mezzo di notte, quando il vicino stenta ancora a riprendere sonno su di un occhio solo, Pascalino sta già mollando la prima delle sei bracciate di palàmiti, dalla balaustrata di via Caracciolo al gozzo del padrone che si spinge sempre più al largo, fra Mergellina e Castel dell'Ovo. Alla fine Pascalino farà un bel fiocco col capo del palàmito attorno al ferro della balastra e, lasciato qualcuno di guardia alle sagole avanzate, alla botticella d'acqua, alle giacche dei compagni, salterà dagli scogli nel secondo gozzo col quale andrà a prendere l'altro capo della sagola a cui è assicurata la rete.

Verso le sei Napoli abbraccia ancora il suo mare con notturno stupore. Tutto il silenzio che cova nella città alta precipita alle scogliere sorprese dal sole: le mille persiane verdi e seppia, illuminate dal primo raggio rossigno, sembrano essersi chiuse per sempre su pietrificate estasi domestiche, mai turbate dall'assillo del cibo quotidiano. Forse non è così, ma pure com'è più viva la vita veduta dal mare e in quest'assorta quiete: e come sembra più spaziosa, quasi a ciascuno possa toccarne una porzione maggiore di quella che potrà spettargli più tardi, nella confusione e nel frastuono.

Lo specchio d'acqua che assedia la città da tutti i lati a quest'ora formicola di paranze che vigilano attorno alle reti, correggendo la deriva con lievi colpi di remo. La lontananza dalla costa è descritta dall'arco purissimo delle voci da una imbarcazione all'altra, da queste alla riva; su cui ogni due, ogni trecento metri, una vecchia o un garzone di dieci anni — tutt'avvolto nella sdrucita giacca del padre a rubarsi un ultimo palmo di sonno, — fanno la guardia agli attrezzi, intorno ad una caldana di legna che va smorzandosi in cenere. L'acqua è calma, con lievi increspature verdognole al largo delle scogliere; e dev'essere ghiaccia.

— Buona giornata.

— Anche a voi.

— Come va?

— Come Dio vo'!

È un'esclamazione amara, che sa di sonno e d'ironia, più che di speranza: la vecchia che l'ha pronunciata non solleva neppure lo sguardo dai suoi scarponi slabbrati che pesticiano la cenere alla ricerca di un residuo calore; e tace.

Fra il passante e i pescatori s'è stabilita una distanza che neppure le lusinghe dialettali riescono ad annullare. Gergo a parte, nella parlata di questa gente c'è un gutturale gorgoglio, che sa di grotte marine, quasi già offerte all'eco che rimbomba nelle abissali lontananze, come dovettero udirne i Greci dai Fenici, i Latini dai Greci.

Dopo pochi passi tento con Pascalino, tornato a riva con l'altro capo della sagola.

— Be', com'è andata?

— E chi lo sa. Speriamo.

— Ma pesce dovrebbe essercene. È il tempo suo.

— Diciamo sempre così. Ma la verità è che so' due giorni che tiriamo la sciabica per niente.

Tirare la sciabica nell'immaginosa parlata popolare designa non solo l'ingrata fatica della rete, ma ogni sorta di lavoro fetente, greve, mal retribuito.

Bisogna farsi amico Pascalino, più stracco che sospettoso a parlare, porgendogli qualche mancia.

— Come sarebbe? — ritrae la spalla, offeso. — Se era per una sigaretta l'accettavo.

— Pascali...i... — risuona una voce dal mare: è il momento buono per insistere:

— Non fumo. Vi ci comprate voi stesso le sigarette.

Pascalino chiude gli occhi come se stesse per buttarsi sugli scogli e volgendomi le spalle afferra gli spiccioli dal mio palmo:

— Mannaggia!... — sussurra, mentre i compagni lo attorniano.

Scalzi, coi pantaloni arrotolati fin sopra il ginocchio, gli stinchi neri ma ricoperti da una pellicola squamosa, le giacche rattoppate e scolorite dal sole e dalla salsedine, una sciarpa di canapa a tracolla ai cui pendagli attaccheranno le asole della rete per alleviarsi lo sforzo, tutti con strambe berrette calcate fin sopra gli occhi incispiti dal sole nascente, puntano i piedi per terra e curvano la schiena all'indietro: obliqui, in duplice fila, dalla balaustrata al margine estremo del marciapiede, sembrano animarsi da un quadro di Migliaro o di Pratella.

Cominciano così a tirare la sciabica e, via via che il peso aumenta, aumenta lo sforzo che si cerca nella gola una propria espressione verbale; finchè la parola non spunta come una fatua articolazione sonora che significa fatica.

— Oh iza...

— Oh venga...

— Oh tira...

— Che vène...

Le voci si armonizzano, ne nasce una canzone dalla cadenza precisa che ritma il tiro come una danza. Ultimo della cordata è Pascalino, che ora mi rivolge uno sguardo rapido, mentre sbottona il pendaglio della sciarpa dall'asola della rete. Si sente in colpa per il danaro accettato, o forse vuol darmi un « arrivederci » con quel fulmineo volgere degli occhi verso di me?

Eccolo già in cima alla cordata a puntare di nuovo i piedi nudi contro la base di granito della balaustra, e riprendere il tiro che durerà mezz'ora fra un altalenarsi di « Oh tira... », « Oh venga... »; mentre, più fortunati, i pescherecci che si sono spinti oltre le bocche del golfo, al largo di Procida, di Ischia o di Capri, accostano al pontile di Mergellina con le stive colme di pesci.

Della Mergellina d'un tempo avanza ora qualche spanna di sabbia fra molto cemento e scogliere che la difendono da ogni lato. Vano cercarvi l'aria arcadica delle *Piscatorie* del Sannazzaro o quella corrusca e sanguigna dei *Piscature* del verista Viviani. Da queste rozze baracche, che si contendono il poco spazio residuo fra le palafitte dei ristoranti a mare, non vedrai uscire nè Licone disperato per il tormentoso amore di Galatea, nè il vivianesco Dummineco che insidia l'onore della figliastra. Un'atmosfera di masticatoriò

— per dirla col nostro grande Basile — sovrasta ogni cosa, fra un grande stupore di luci al neon, che strepitano da un'insegna all'altra. La piccola cappella a S. Antonio se ne sta in disparte, come mortificata, sotto il terrazzo di un nuovo ristorante. La lapide dice: « Eretta nel 1890, restaurata nel 1945 a cura dell'Associazione Marinai di Mergellina ». Ma perchè mai S. Antonio e non S. Pietro, che è il naturale protettore dei pescatori? Intanto il pontile va animandosi: la guazzetta nera formatasi fra le sconnessure del cemento, tutta cosparsa di squame lievi come ali di farfalle, dev'essere di ghiaccio sotto le piante dei piedi nudi dei pescatori che ora corrono con tini colmi di acciughe sino alla stadera.

— Sotto un altro.

— Uno e tre, segna.

— Quest'è scarso.

— E l'arrotondiamo con questo, che è più di uno e due.

— Sotto un altro.

E le pesate si susseguono veloci; e i tini ad uno ad uno finiscono nei camioncini dei grossisti del Mercato Ittico, che contrattano il prezzo in disparte.

— Due e sei, se vuoi vendere, se no...

Il pescatore è rimasto basito; non contratta, fa il commediante con battute di spirito, ma il grossista non disarmo:

— Ti va bene due e sette?

Il pescatore esita ancora; fa ancora qualche tentativo recitando l'antica commedia della fame, quasi abbia vergogna a dare alla sua disperazione un contenuto di sofferta verità; ma il grossista taglia corto:

— Due e sette; se vuoi vendere...

Tanto sfoggio di amara comicità per cento lire a quintale, sembra una macabra farsa: eppure a « due e sette » i tini di acciughe partono per suddividersi al mercato in cento *spaselle* di « Alici, e che bell'alici! ».

Così le acciughe saliranno di vicolo in vicolo accompagnate dalla voce che le decanta:

— A tre lire o' kilò, alicè p'arròstere! — Che è un eufemismo per dire: a trecento lire le acciughe da friggere e mangiare, testa e coda comprese.

Tra le maglie delle reti, tra i rotoli delle sagole e dei palàmiti ora messi ad asciugare, i ragazzetti vanno raccogliendo quel che avanza delle alici e che i pescatori hanno rifiutato per provvedere al lavaggio dei ponti, delle murate e dei castelli del « S. Anna », del « S. Luigi », dell'« Alfonso I », coi piedi sguazzanti bianchissimi nell'acqua diaccia che a secchio a secchio viene sollevata dal mare. Sono taciturni, perchè quando c'è abbondanza di alici per la città per loro c'è miseria.

Torno alla paranza di Pascalino che ha finito di tirare la sciabica e lo trovo in grandaffare a raccogliere sagole e palàmiti sopra un carrettino spinto dal ragazzo, che prima dormiva, e dalla nonna.

— Che succede?

— È la terza giornata che andiamo a vuoto. Vi pare niente?

— Ci dev'essere una ragione.

— E c'è. Si è formata una muraglia, proprio là in mezzo.

— Com'è che s'è formata?

— Con le mareggiate. Allora il pesce, lo capite voi stesso, non entra. Dobbiamo uscire noi, ma i gozzi nostri non so' sicuri; e poi, chi ce la dà al padrone la rete adatta?

— Chi è il padrone?

— Quel giovane lì.

Mi indica un giovanotto di poco più di trent'anni: dalla spiaggia della vicina rotonda sta raggiungendo la scogliera con una lunga barca che Pascalino chiama « lancia »: sta in piedi a prora, è un bel giovane, di una bellezza selvaggia e furiosa, con una bocca tagliata larga, sembra fatta solo per gridare:

— Bastano sei rotoli. Solo sagole! Il palàmito me lo molli dopo.

— È uno, è due, è tre... — le sagole si sono imbrogliate.

— E non perdetevi tempo.

— Ecco, è fatto. E sono quattro, cinque...

Mentre la « lancia » si allontana col padrone a prua che continua a sbraitare, Pascalino molla il palàmito, e ne corregge la direzione, facendolo saltare come per gioco da uno scoglio all'altro. È chiaro, tentano di farcela con una nuova rete.

— Per forza — dice Pascalino —, se no come ci esce la giornata?

Lo raggiunge un compagno: se Pascalino è magro questo lo è tanto di più da potergli stare dentro comodamente; e per giunta ha tanto poco di marinaresco da sembrare ora ora tolto da un letto d'ospedale: pallidi ambedue come sa esserlo solo la gente dei vicoli senza sole — e ai quali essi riportano il sole come un ricordo e il mare come l'immagine di una officina in continua rivolta — mi guardano e tacciono.

— Ci sta da fumare? — chiede infine il compagno di Pascalino.

— Il signore non fuma — risponde Pascalino.

— Mi dispiace proprio — intervengo confuso. — Ma ora, appena aprono le tabaccherie, ripasso di qua.

— E qua ci trovate — dice il compagno di Pascalino, diffidente. — Almeno fino a mezzogiorno, qua ci trovate. — Ma è chiaro che non crede nel mio ritorno.

Infatti, solo verso mezzogiorno mi riesce di passare per via Caracciolo spremuto fra quattro file di automobili. Finalmente a pochi metri dal gruppetto, che ancora tira la

sciabica, Pascalino mi vede, mi viene incontro. Gli porgo dal finestrino il pacchetto di « Nazionali »; e — Come va? — gli chiedo. Egli fa una smorfia: — È troppo leggera — dice infine; e corre a riprendere il suo posto in cima alla cordata, mostrando il pacchetto ai suoi compagni che, a turno, mi rivolgono per saluto un lampo d'occhi; appena percettibile nell'ombra delle visiere calate sul naso.

CARLO BERNARI

LA RIVA PUGLIESE

Per i pugliesi, io penso che il mare sia soprattutto una riva, come lo è sempre per i fanciulli. I fanciulli sentono solo quella, vicina; gli orizzonti sono per i nostalgici, gli inquieti; la riva è un orlo, un gradino; i fanciulli amano specialmente giocare sui gradini.

Il gradino del mare è sempre quello e sempre diverso, vi si depositano cose umili ma vive, alghe, conchiglie, stelle marine, gamberetti trasparenti e furtivi. Tutto avviene lì a quel limite, vicino a casa, e il fanciullo sente che egli è padrone delle sue stesse meraviglie.

A volte poi ci sono, sparsi qua e là, veramente si direbbe disposti per saltarvi sopra senza bagnarsi, dei grossi sassi affioranti; allora addirittura ci si inoltra nel mare e, a un metro dalla riva, si è già lontani, circondati dall'acqua trasparente che lascia vedere il fondo sabbioso costellato di oscillanti occhi di sole entro cui passano frotte di pesciolini minutissimi che svoltano tutti insieme, in un guizzo di fuga, appena si immerge la mano nell'acqua.

Dico che il mare pugliese è fatto di rive più che di orizzonti; è un mare che continua nelle terre della sua stessa natura, sabbiose e giallastre come un fondo marino.

« Puglia piana », terre con all'orizzonte linee appena segnate di colline azzurre; terre di grano, di ulivi e di mandorli che, nelle lievi e prolungate ondulazioni, hanno sfumature digradanti dal verde marino alla diafanità della madreperla. Sì che è difficile distinguerle nelle lontananze, difficile dire dove finisce l'acqua e comincia la terra, tanto si compenetrano e si fondono, tanto la terra sembra che continui il mare e ne realizzi in forme ed in aspetti i liquidi colori.

Le città litoranee sono nate senza porti, con le mura a specchio dell'acqua e, sulle mura, le case rosce e bianche che hanno qualcosa di ingenuo e di inattuale come se

gli uomini, ogni alba, le costruissero per una festa marina che debba durare un sol giorno.

Perciò i marinai pugliesi conservano qualcosa della ingenuità della loro esperienza di fanciulli, dovuta al continuo contatto col mare, per cui non lo pensano mai come una forza misteriosa, immensa e violenta; è troppo loro familiare per proiettarlo fuori di sé e mitizzarlo. Il mare è per essi solo questo o quell'oggetto, la rete, il bugliolo, lo scalmò, la cima, cose reali, comuni, le sole che tutti conoscono, le sole fatte dall'uomo e per l'uomo.

Il marinaio pugliese le conosce, si può dire, da sempre. Per lui non c'è la dolorosa iniziazione che costringe a imparare a proprie spese, come per i mozzì di Melville.

Fin da fanciullo, all'ombra di una barca tirata in secco, ha ascoltato i vecchi che, mentre riparavano le reti, parlavano della vita sulle paranze e sui bastimenti, ed egli vedeva non l'orizzonte lontano, non le onde verdi che si crestavano spinte dal vento, nè i gabbiani e le nuvole, ma quegli oggetti, quelle realtà che erano il mare, il suo uso, il suo senso.

Niente avventure, dunque, per il marinaio pugliese; niente sogni; ma la semplice vita di pescatori che stanno nel mare e sul mare anche quando sono a terra.

Essi, i veri abitatori della terra nata dal mare.

Poichè tale è la Puglia, un paese emerso dalle acque, che conserva gli aspetti del fondo marino e la luce miracolosamente duratura d'una eterna alba primordiale.

Perciò le città marinare non si mescolano con l'attività del retroterra, rimangono un mondo a sé con la sua vita, le sue tradizioni, i suoi costumi.

Se andate a Bari, recatevi nella città vecchia, dove ancora potrete incontrare un marinaio con gli orecchini d'oro, i calzoni rimboccati fino al ginocchio, la camicia aperta sul petto, come nella statua di Masaniello.

La Basilica di San Nicola leva sempre la sua candidezza triangolare, come una vela latina, sulle umili case che hanno le soglie rese lisce dal passarvi su a piedi nudi. Nella cripta le colonne antiche sono corrose come se fossero state tutte strappate da misteriosi templi subacquei e rotolate dalla tempesta, simili a quella miracolosa che è difesa dalla cancellata di ferro.

Dopo aver visitato la Basilica di San Nicola, recatevi alla chiesetta di San Gregorio. Il sagrestano vi dirà che lì, in tempi lontani, era ancora mare; che lì approdò la nave recante le reliquie del Santo, portate da Mira attraverso tanti prodigi.

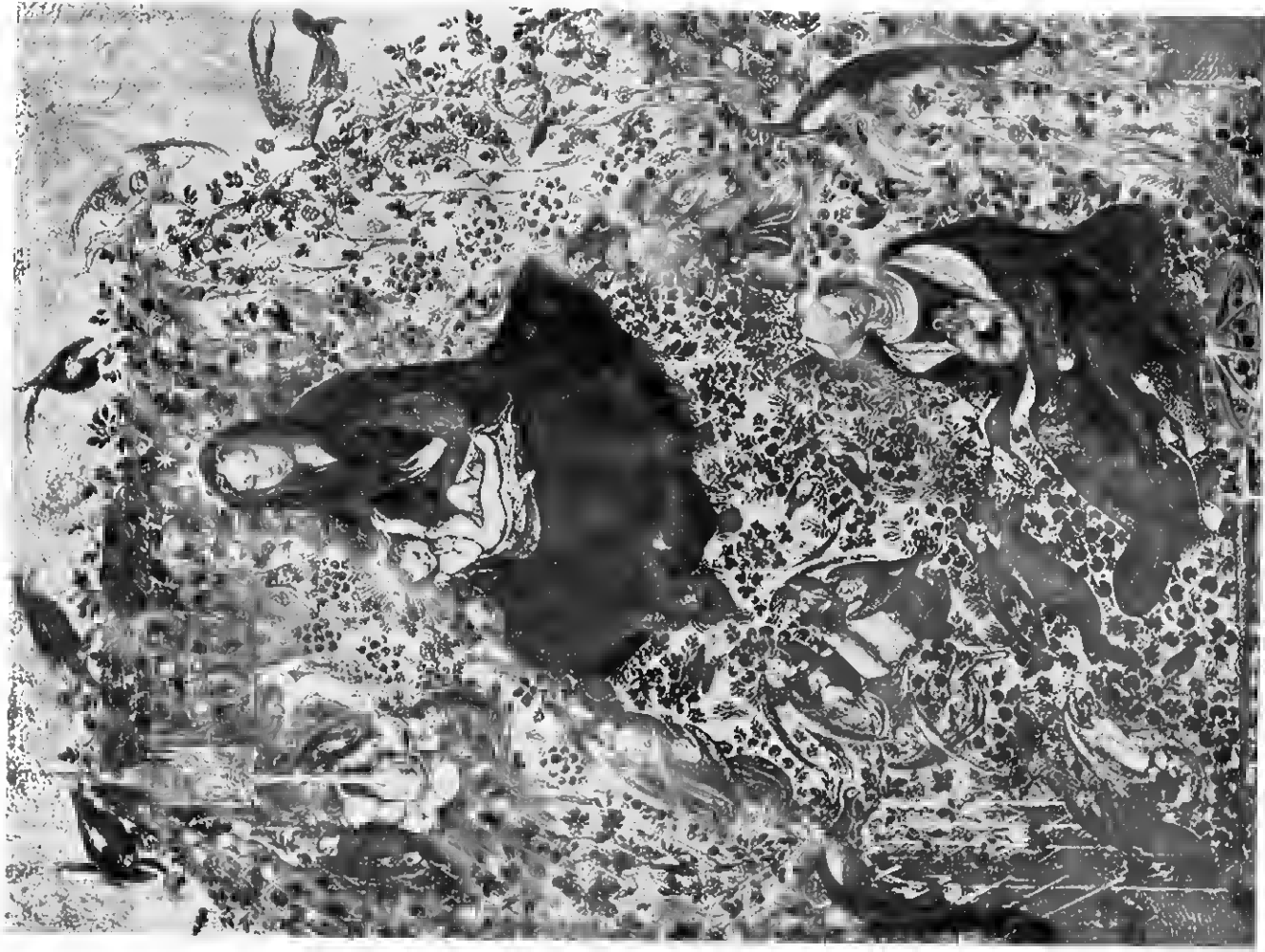
Chi non ha visitato questi luoghi, chi non porta con sé una ampolla piena di « Santamanna », dell'acqua che pullula dalle ossa del Santo e che, posata sui cassettoni, fiorisce col tempo di verdi alghe trasparenti, non comprenderà mai il segreto di questa terra nata dal mare e che ha, anche nella fede, il culto d'una santità marina.

La festa del marinaio barese è quindi una festa sul mare: quella che vede approdare ogni anno la paranza recante la statua di San Nicola circondata da centinaia di barche, mentre a riva scoppiano i mortaletti e si spandono le note degli ottoni clamorosi.

Egli ha bisogno proprio di questo ripetersi degli eventi, perchè essi solo scandiscono la sua vita e gli danno il senso della presenza costante della realtà anche nel mistero.

LUIGI FALLACARA





2 - Stefano da Verona: *Madonna del Roseto* (Verona - Museo Civico)

«GIORNATE FIORENTINE» DI BARFUCCI

di

Emilio Cecchi

Sul vecchio schema o modulo letterario del « viaggio », dell' « itinerario », o in termini più borghesi, della « passeggiata », che da Pausania al Ruskin si prestò utilmente ad una quantità di critici, storici e vari scrittori d'arte, Enrico Barfucci ha dato uno dei libri più cordiali e pieni di cose ed osservazioni che su Firenze si possano leggere: *Giornate fiorentine*, con 170 foto e disegni; Vallecchi editore, Firenze.

Non è qui il luogo di citare quanto, al di fuori della qualità di scrittore, il fiorentino Barfucci già fece per la sua città, a partire dal primo dopoguerra; ed illustrare ad una ad una le iniziative culturali ch'egli promosse, o di cui almeno fu *pars magna*. Per sommi capi: cominciando dall'*Ente per le Attività toscane* e dalla ventennale *Illustrazione toscana*, si verrebbe all'impresa editoriale del *Rinascimento del Libro* e all'*Istituto Nazionale degli Studi sul Rinascimento*, per giungere infine all'odierna *Unione fiorentina* e alla *Libera Cattedra di Storia della Civiltà di Firenze*. Ma anche ricordandolo così in blocco, tutto ciò sta a testimonianza di come la vita del Barfucci fu sempre strettamente legata a quella della sua città; e di come se ne penetrò intimamente durante decenni e decenni, nei quali la sua studiosa consuetudine con la storia, con i monumenti e le opere d'arte si riposava e ritemprava nella quotidiana familiarità dell'esperienza vissuta, del lavoro pratico e dei rapporti sociali.

Crediamo d'aver lasciato già intendere che il libro non è un inventario di chiese, palazzi e gallerie, come quelli del Bocchi, del Cinelli o del Fontani ed altri vecchi eruditi; anche se, d'altra parte, non è un trattato di estetica rinascimentale, e non è una sinossi di storia politica e civica. Ma è un po' queste cose tutte insieme, a seconda delle occasioni e degli incontri che stimolano la eloquenza della nostra guida in queste escursioni. E fra le altre cose, non dovremo dimenticare che nel libro sono sempre presenti ed attive le grandi figure dei fiorentini antichi, che della loro città fecero ciò ch'essa è ed è stata nei secoli. E con esse le figure dei grandi stranieri che, in ispecie negli ultimi duecento anni, giunti a Firenze se ne innamorarono, e lungamente vi risiedettero, talvolta per tutta la vita; o almeno fecero di Firenze la metà dei loro più appassionati pellegrinaggi.

Il fervore con cui il libro fu dettato ha riprova soprattutto in questo: che una materia celeberrima, come quella dell'arte e della storia fiorentina, le mille volte trattata da poeti e prosatori di tutte le letterature, e quasi diventata leggendaria, in queste pagine, non si sa come, di continuo riesce come nuova, inaspettata, e addirittura sorprendente. Lo stile del Barfucci ha una sua parlata confidenzialità, un tono di complicità affettuosa ch'è irresistibile. La suggestione di questo stile è completata da quella delle fotografie, di veramente rara bellezza, che vieppiù animano il libro. E il lettore può essere sicuro che le evocazioni, sia dell'autore sia dei fotografi, non restano mai inerti, non sono mai proposte a vuoto.

Non pretendo conoscere Firenze meglio di come la conoscono tanti altri. Ma credo che, anche per essi, come è stato per me, il libro non sarà avaro di indicazioni rivelatrici e vere e proprie scoperte. E di continuo dà voglia di portarselo dietro, per andare sul posto a verificare, a impadronirci d'una qualche novità, a constatare qualche singolarità o qualche bellezza rimasta inedita per noi, anche se antica di secoli. La parte più cospicua e vetusta della città, a nord del corso dell'Arno, è notoriamente la più folta di storia, di monumenti e di gloria. Il Barfucci vi ha trovato pane per i suoi denti. Senza voler calcare su certe nostre preferenze personali, ci sia permesso frattanto di ringraziarlo particolarmente per alcune speciali zone o sezioni del libro.

Mi limiterò a indicarne due. La prima è dedicata a quel piccolo mondo artigianale che vive intorno a piazza Pitti e via Maggio, e soprattutto nel quartiere di Santo Spirito: « Sono in questa zona Borgo San Jacopo, ricco di argentieri, orafi e pellettieri, Via Maggio, ricca di sorprendenti manipolatori di antichi e nuovi oggetti d'arte, e le quasi ermetiche Vie del Presto di San Martino, Via delle Caldaie, popolate in segreti abituri, vecchi e pieni di canti e odori dei riti del lavoro, da mobiliери, orafi, corniciai ed altri artefici oscuri. Accorati essi sono di essere smarriti nell'onda travolgente della standardizzazione e della industrializzazione, ovvero dello spengersi della schietta e libera arte artigiana; in essi troviamo l'antica polla dei grandi maestri, quando le botteghe e i bassifondi erano scuole e accademie ». Sulla quale nota, esatta quanto opportuna, s'impone e si svolge la rievocazione d'uno fra i più poetici quartieri di Firenze.

L'altra rievocazione, più ampia, si riferisce alla ariosa e collinosa regione d'Oltrarno, con i suoi popolosi declivi verso la città. Ed ha per oggetto, in particolare, quella che potrebbe chiamarsi la zona delle Coste; con la Costa Scarpuccia, la Costa San Giorgio, la Costa dei Magnoli, gli orti di via Canneto, la via San Leonardo, ecc. La quale zona, fra porta Romana e porta San Frediano, si chiude come sul suo ultimo bastione, dietro al poggio e alle ville di Bellosguardo. Con le sue famose bellezze paesistiche, e la dovizia delle memorie di nostri grandi quali il Galilei ed il Foscolo, e di tanti poeti ed artisti stranieri che l'abitarono, cotesto vasto settore del suburbio fiorentino non so dove meglio sia documentato che nei capitoli dedicatigli dal Barfucci, che più hanno da dire al comune lettore nella misura che questa zona è oggi comparativamente meno frequentata.

Il libro conclude appunto su questi capitoli, non senza lasciare un vago rammarico che l'autore, che pure non ha trascurato la pendice fiesolana e quella settignanese, non gli abbia dato, generalmente parlando, una più risoluta apertura anche verso tutta la campagna. Ci sarebbe piaciuto trovarci col Barfucci, e impararne chi sa quante cose, camminando con lui verso Monte Senario, o alle falde della Calvana o di Monte Morello. E questo potrebbe servire come « promemoria » per una nuova edizione che verrà di certo. Perchè, fra i volumi che sono stati scritti e tuttodì si scrivono

intorno a Firenze, è facile profezia che questo del Barfucci resterà uno dei più sentiti e più vitali. Non ha nessuna velleità o fumosità futilmente intellettualistica ed estetizzante. È uno schietto e compiuto atto d'amore, espresso con tanta felice spontaneità, con uno slancio tanto nutrito e sincero, che il lettore, fiorentino o non fiorentino, gli si associa di tutto cuore, e con la più viva gratitudine.

POESIE

di

Riccardo Bacchelli

SOGNO GRECO

*Son tornato, stanotte in sogno, in Grecia
A un sepolcreto antico non violato,
In un'isola forse o in terraferma;
Ma sconosciuto e di me stesso ignaro
Morto ero fuor di tempo da mill'anni.*

*Poi fu d'ignota doglia un ineffabile:
Sognavo infatti d'essermi presago
Che al tempo e al giorno e a non so che memoria
La tomba profanata avesse a rendermi,
Forse all'istante oppure fra mill'anni.*

*Io dico doglia, ma non ci fu tempo,
Mentre sognar che mi destava un sogno
Il silenzio e il segreto ebbe a violare
Intatti d'un sepolcro in terra greca,
Fuor di tempo un momento e mille anni.*

SERA INCANTATA

*Rivolta al sole, ti ha raggiunta in viso,
Nell'atto dell'ocaso:
Allora, gli hai sorriso.*

*Quieta è l'aria e l'acque liscie e brune;
Vengono l'ombre meno a poco a poco,
Poi che la sera tutte involge in una
Morbida e uguale.
Il crepuscolo fece un ciel di fuoco,
Fiammante di colori,
Ma il tramonto l'ha spenti
Sì che l'ultimo sole t'ha inviato
Limpido dall'ocaso quel suo lume
Gentile: e gli hai risposto.*

*Torna l'azzurro in cielo con la sera,
Ma non è buia: la luce diurna
Cangia in chiaror notturno.*

*Serban la luce andata, e questa nuova
Accolgono le nitide tue ciglia,
E le palpebre ombrate dolcemente,
E la chiara fermezza della fronte,
Le tenere tue tempie,
E l'incarnato luminosamente
Ambrato, dolce come la gardenia,
E della sua bellezza accorta e ignara
La bocca che sorride, mentre ancora
Lo sguardo intendi ov'ormai sparve il sole.*

*Ma le sparse bellezze e le dovizie
Del giorno tramontato,
Della notte incipiente,*

*Del sereno che andò, di quel che viene,
Doppia pace d'azzurro,
Il sorriso le aduma tutte in te,
Col quale tu accogliesti
E ricambi quell'ultimo suo lume
Che ti mandava il sole dall'ocaso.*

*Tutto adesso compone non so quale
Non transeunte immagine trascorsa
Di quando, con un'ombra, men che un'ombra
Di sospiro, levasti nel respiro
Incontro al sole il volto.*

*Ora lo chini, e la notte l'adombra,
Non lo nasconde. Il tempo in te s'incanta:
È come se l'istante non patisse,
Poi che si mira in te,
D'esser sostituito.*

*Ma la notte imbrunita, impreveduta
Consegna alla memoria innamorata
E gli indugi e gli incanti e il tuo semblante
E il fugace sorriso luminoso
Che scambiasti col sole sull'ocaso.*

ALTOCIELO

*O grande spirito, animo creativo,
Adesso che tu ti ritrai da me,
Intendo quel ch'è stato, a tempo mio,
Quando diuturno su me trascorrevi,
Come anzi l'alba e dopo sera segno
In terra e in mare levano di vento
Palpitando le stelle in altocielo.*

PIÙ CHE MAI

*Splende il giorno sul finire,
Perchè bello quanto mai?*

*Me ne vado, — sembra dire,
Quasi languido rancore
D'un che voglia esser compianto
Durar sole dodici ore:
— Me ne vado, te n'andrai. —*

*Forse chiede esser rimpianto,
Forse volle consolarci
Fuggitivamente inerte:
E riuscì ad indolenzirci
Di struggente nostalgia.*

*Ma già in notte si converte
Oramai, mentre s'avvia
A dar l'ultimo suo lume;
Langue, e fulge nel languire,
Nel fulgore si consuma:*

*Splende il giorno nel morire,
Perchè bello più che mai?*

BACCHELLI E L'INTELLIGENZA DELL'ARIOSTO

di

Adriano Seroni

Il primo abbozzo degli studi storico-critici che Riccardo Bacchelli ha dedicato all'Ariosto risale al giugno 1929, a quella singolare *Difesa di messer Ludovico*, pronunciata a Ferrara celebrandosi il quarto centenario della morte del poeta del *Furioso*. La *difesa* — è noto — era volta a liberare l'Ariosto dalla traccia di « viltà » e di « abiezione », che studiosi autorevoli gli avevano attribuito a causa di quella celebre egloga dedicata, per così dire, ad una interpretazione ufficiale (o più precisamente all'interpretazione del cardinale Ippolito d'Este) della congiura di don Giulio. La *difesa* era impostata su una interpretazione storica della posizione « politica » dell'Ariosto nello stato estense: i fatti venivano, sia pure nella costretta rapidità d'una conversazione, rievocati con la felice mano del Bacchelli narratore, la figura del cardinale Ippolito si precisava in un quadro di realismo storico; alla fine, attribuendo piena coscienza all'Ariosto dell'atto politico che egli compiva con la sua egloga, si toccavano due punti fondamentali, l'uno di carattere generale per una visione storica del Rinascimento (cui non era estranea certa base comune ai più autorevoli « rondisti »), l'altro più particolarmente attinente agli studi ariosteschi. E quest'ultimo veniva per la prima volta (ove si faccia, caso mai, eccezione per certi precedenti positivistici, esemplarmente rintracciabili nella trattazione dedicata all'Ariosto dal Canello nel vecchissimo *Cinquecento* vallardiano) in modo evidente ed esplicito a

sostituire alla tradizionale immagine dell'Ariosto ingenuo e pigro, quasi poveruomo di fronte ai grandi e drammatici fatti di un'epoca come il Rinascimento, l'altra immagine — oggi da ogni serio studioso fatta propria — di un Ariosto dotato non soltanto di eccezionale fantasia, ma anche di acuta intelligenza. Nasceva, insomma, con quella conferenza bacchelliana del '29, il primo germe vivo di una interpretazione moderna, anti-romantica, della personalità e dell'opera dell'Ariosto. Due anni dopo, in due rari volumi trevesiani, l'abbozzo del '29 si spiegava in un vasto quadro storico, sotto il titolo, ormai classico, *La congiura di don Giulio d'Este*; l'autore tornò a rivedere e ripubblicare il suo saggio nel '43, ma non chiuse qui il capitolo dei suoi studi ariosteschi: dopo la guerra, e dopo certi temi di fondo sviluppati nel saggio storico, la sua attenzione si rivolse in maniera più immediata allo studio dell'arte ariostesca, e ne derivarono i saggi *Orlando fatato e l'elmo di Mambrino*, *saggio di idee sul meraviglioso in Ariosto e per Cervantes*, del '46, *Arte e genio dell'Ariosto poeta della poesia*, del '56, *Codicillo ariostesco*, del '57. Il complesso di questi scritti il lettore può oggi trovare nell'edizione definitiva della *Congiura*, che costituisce il volume XV delle opere bacchelliane edite da Arnoldo Mondadori per le cure di Maurizio Vitale. Né si può affermare che con questa edizione « definitiva » si sia concluso il ciclo degli studi bacchelliani sull'Ariosto, la sua personalità e la sua opera, se anche recentemente (si veda il primo fascicolo della rivista *Historia*) il Bacchelli, tornando a riassumere per il gran pubblico la materia della *Congiura*, ha toccato, nell'ultima parte dell'articolo citato, nuovi ed interessanti elementi d'interpretazione. Tutto questo lavoro procede su una linea della quale gli antefatti, i primi segni, sono già evidenti nella « lettura » del 2 giugno '29, tenutasi in quegli stessi luoghi — il giardino di Giulio d'Este — che furono testimoni dei fatti sanguinosi, e riproposta oggi, quasi a riprova, in appendice alla citata edizione definitiva. (« Da quando — son parole del Bacchelli — molti anni sono, nell'assumere la “difesa” della sua *Egloga* politica contro giudizi invalsi e vacui, principiai a sospettare che la sua libertà e fantasia sian tanto più felici quanto più originano da un giudizio arduo e severo di vita e d'arte e di poesia e di pensiero; da allora, se m'è

venuto fatto di dire qualcosa di pertinente e, spero, di fecondo, è stato su cotesta direttiva critica » (pag. 651).

L'« indifferenza » di Ludovico era stato il tratto più debole del ritratto che dell'Ariosto tracciò il De Sanctis (1), tutto volto ad opporre la grandezza dell'artista alla mediocrità dell'uomo e del pensatore (ed era, com'è noto, un ritratto che si rifaceva alla visione pessimistica ed eticamente negativa che il grande critico sviluppò del Rinascimento); e calcava la mano, il De Sanctis, sulle piccinerie, i brontolii, gli sfoghi, le stizze ariostesche (ma il critico non conosceva le lettere che il Poeta dalla Garfagnana scriveva, quasi da pari a pari nel tono certe volte, ad Alfonso). Il Croce polemizzava con la proposta desanctisiana già nel celebre saggio — « appartato, ma non separato, non alieno, non indifferente », scriveva dell'Ariosto (2) — ma non entrava però nel vivo della indagine storica, scrivendo addirittura che « ha scarso interesse il notare (e può notarsi nello stesso *Furioso*) la varietà delle idee politiche dell'Ariosto, dapprima ostile agli Spagnuoli... e da ultimo avverso ai Francesi » e definendo la qualità della politica ariostesca nei termini ben noti: « la politica era per lui la morale, la privata morale, e una morale poco combattiva e molto idilliaca, quantunque non volgare, anzi disdegnosa del volgo di qualsiasi sorta, per fortunato e alto-lucato che fosse. Non era tale, dunque, da generare, come l'amore e l'umana pietà, figure e scene del poema, e le bastava incanalarsi qua e là nei letti delle ottave riflessive, esclamative ed oratorie » (3). Al giudizio del De Sanctis nuoceva il pregiudizio romantico della dispersione, e decadenza nella maturità, del Rinascimento, di fronte all'unità politica e morale del medioevo dantesco; al Croce faceva impedimento il suo stesso schema di distinzione fra poesia e oratoria. La critica moderna ha ormai, raccogliendo gli spunti e le analisi particolari altamente positive e del De Sanctis e del Croce, superato lo schema storico-ideologico dell'uno e lo schema teorico dell'altro: l'opposizione Ariosto-Machiavelli, tipica del momento critico sin qui accennato, è venuta meno, è passata anzi dal piano negativo a quello positivo;

(1) *Storia della letteratura italiana*, ed. Croce, vol. II, pag. 16.

(2) *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1950 (IV ed.), pag. 53.

(3) *Op. cit.*, pag. 36.

a capire la posizione ariostesca nella vita politica si è approfondito lo studio della città-stato degli Estensi. Si è compiuto, insomma, tutto un lavoro di ripensamento storico che, se pur svela qua e là certe ricadute nel positivismo, tende in sostanza ad una interpretazione storicamente più motivata della personalità e dell'opera dell'Ariosto.

L'indagine bacchelliana non muove direttamente contro le posizioni desanctisiane e crociane, si sviluppa se mai sulla polemica nei confronti di storiografi piuttosto che di critici (Hauvette, Bertoni); ma nell'essenza, almeno per noi lettori d'oggi, si rifà ai nomi citati, a quelle posizioni, proponendo, di contro ad una interpretazione staticamente psicologista (nella quale cadde pur il De Sanctis), una interpretazione dialetticamente storicistica, sia nell'indicare il rapporto fra l'Ariosto e la sua opera, sia nel far giustizia della pretesa indifferenza ariostesca per i fatti dell'epoca: « La conclusione generale di questo studio particolare e particolareggiato vorrebbe essere, secondo l'autore, che le risultanze d'esso, storiche e critiche e biografiche, concorrono a indicare nell'Ariosto una delle cime del Rinascimento, proprio in quanto il poeta della libera fantasia partecipa profondamente di quello spirito che, accettando "la verità effettuale della cosa", per dirla col Machiavelli, ossia la realtà del "mondo" con tutte le conseguenze più acri e più difficile, seppe, come appunto l'Ariosto fra gli altri splendidamente, superarla nei creati dello spirito, senza rifiutarla, quella verità e realtà, senza straniarsene cadendo in "barbarie della riflessione", per dirla col Vico, in "solitudine" filosofica e pratica dei "delicatissimi", » (pag. 13). A conclusioni di simil natura, pur sul filo di una diversa direzione d'indagine, giunge, alla fine, il più recente studioso dell'Ariosto, Lanfranco Caretti, il quale liquida definitivamente il mito di un Ariosto pigro, mediocre, indifferente, appartato: «...nella vita, solo apparentemente mediocre, si sforzava di trarre partito da qualsiasi situazione, propizia o avversa che fosse, per indagare più da vicino la natura degli uomini e la realtà del proprio tempo con spirito quanto mai penetrante ed acuto. L'Ariosto infatti sapeva, come il suo contemporaneo Machiavelli, che la conoscenza del mondo si può attuare dovunque la sorte ci collochi, tra i potenti come tra gli umili, nelle città come nelle campagne, nella corte come nei mercati, nei traffici

o negli ozi della pace come negli orrori o nelle violenze della guerra. Di qui quella sua forza d'adattamento che erroneamente è stata interpretata per acquiescenza morale (si pensi al soggiorno in Garfagnana e alla energia vigorosa di alcune lettere di quel periodo)... L'esistenza dell'Ariosto non dovrà perciò più apparirci rinunciataria e mediocre, ma piuttosto prudentemente calcolata e vigilata, difesa da ogni sorta di squilibri troppo violenti e non sventatamente dispersa, indirizzata anzi con volontà precisa ad alimentare e ad arricchire interiormente quel dono di umanità ricca e cordiale di cui la natura non era stata certo avara con il Poeta » (1).

Nella citata conversazione bacchelliana del '29 questa scoperta della « intelligenza » dell'Ariosto o di un Ariosto « moderno » avveniva con piglio e baldanza di forte rilievo, dato il punto di partenza particolare: « Ed è che sotto l'*Egloga*, e sotto quella storia antica di sangue e di furore, c'è un affare politico, la ragion di stato » (pag. 655); nel saggio, a rincalzo, si proponeva e allargava in un giudizio d'indole generale sull'arte politica e sulla natura del secolo: « ... di *pietas* poca ne conosce l'arte politica, stretta dalla necessità di far il male o di pochi o di tutti, di nessuno mai. E di questa necessità il Cinquecento italiano, epoca unica o rarissima per virtù di parola e popolare e colta, diede tali espressioni, che gli è toccato di essere la più calunniata delle epoche » (pag. 18).

Queste considerazioni di carattere generale (l'autore afferma di averne fatto uso con prudenza e per quelle che propone chiede perdono al lettore) son certo in gran parte il prodotto della notata impostazione polemica del saggio bacchelliano (e dicemmo già, legate a certi principii che la *Ronda* sviluppò sul carattere del Rinascimento: si ripensi a certi corollari cardarelliani o all'interpretazione cecchiana del Guicciardini); ma diventano ben altra cosa, essenziali, quando sono calate nella storia dei fatti e nella storia stessa dell'Ariosto: quando percorrono idealmente le pagine dedicate al rapporto fra lirica e biografia nell'Ariosto (cap. V) che costituiscono, fra l'altro, un ottimo ritratto « nuovo » del Poeta (e si veda in particolare — anche se qui il quadro si allarga ad una prima interpretazione delle *Satire* — il

1) L. A.: *Opere*, ed. Ricciardi, vol. II, pagg. XI-XII.

commento rivelatore alla celebre uscita « e di poeta cavallar mi feo », pagine 117-20). In effetti, le dimostrazioni e i principii generali vanno visti e considerati solo in questa funzione: ci pare che voler studiare il saggio bacchelliano come lo scritto di un teorico della « ragion di stato » sia un estendere eccessivamente i limiti di una applicazione *in re*. Può sembrare logico che nelle buone ragioni che il Bacchelli attribuisce agli Estensi nei fatti della rappresentazione della congiura vi siano elementi che, al di là della polemica difesa della diarchia estense, toccano i termini di una concezione politica bacchelliana. Ma non spingerei mai questa osservazione fino alla identificazione, nelle argomentazioni del Bacchelli, di una vera e propria concezione della giusta politica come « equilibrio di classe » legato alla funzione di una autorità unitario-monarchica (1).

Ma si diceva, all'inizio, di una linea di sviluppo che guida l'indagine bacchelliana: ad essa converrà che ci atteniamo per maggior chiarezza. Certo che tale linea non esclude ripensamenti e ritorni all'indietro, né chiari giudizi autocritici. Il saggio *Arte e genio*, ad esempio, prende avvio propriamente da una revisione di alcuni giudizi contenuti nel vecchio saggio sulla *Congiura*; in particolare ci sembra da notare il rigetto di una rapida annotazione apparsa in calce alla prefazione della *Congiura*: si osservava là come « nell'*Egloga* culmini e finisca una particolare partecipazione diretta del poeta alla politica attiva, che nel *Furioso* riuscirà trasferita, con tutto il resto, nella idealità della poesia, mentre nelle *Satire* si trova il momento del trapasso, l'animo poetico della liberazione » (pag. 13). E qui si corregge: « ... l'*Egloga* non termina, ma semmai inizia energicamente la partecipazione dell'Ariosto alla politica attiva. E questa continuò, anzi crebbe, e d'importanza e di grado e di peso, tutta la vita, salvo il breve ritiro degli ultimissimi anni, come partecipazione, non che riflessiva, anche attiva; anche d'ufficio: e anche poetica, per quella parte del poema che è di apologia, non

(1) Questo punto di vista è attribuito al Bacchelli nel saggio di A. PIROMALLI su *La cultura a Ferrara al tempo dell'Ariosto*, Firenze, 1953, pagg. 47-49. Ma ci pare che in questa valutazione influisca l'errata interpretazione della signoria ferrarese come un esempio di resistenza feudale: e forse qui giuoca nel Piromalli il peso di una indicazione di « classe popolare » astrattamente reversiva nel tempo, in modo non certo engelsiani.

solo d'ufficio e di assunto cortigiano, ma di impegnativa convinzione politica, delle ragioni e delle persone d'Alfonso e d'Ippolito » (pag. 556). Non sarà male notare come a questo punto preciso l'autore sia giunto attraverso uno sperimentalismo d'indagine, che rende più evidenti le osservazioni che facevamo dianzi sulla generale impostazione storico-politica (d'interpretazione d'un'epoca e d'una personalità, s'intenda): si comincia da un particolare, l'*Egloga*, che mette in movimento nell'interprete insieme idee generali e indagine minuziosa e ricerca di fonti storiche e cronachistiche; attraverso l'indagine, che porta evidentemente con sé una ricostruzione ambientale motivata e tutta dedotta dai fatti, certe idee generali, di colore polemico, vengono a cadere, altre, quelle più vive, diremmo effettuali, entrano a farsi sostanza dell'indagine. Quando, a distanza d'anni, l'interprete ritorna sul suo vecchio scritto, le idee generali polemicamente inscritte, quasi incise, non appaiono più, e solo s'accentua il tono di un giudizio già un tempo mitigato dal permanere nell'aria dei vecchi miti sull'Ariosto; fino — come s'è visto — a diventar vittorioso convincimento della grandezza anche intellettuale del personaggio Ariosto: solo a questo punto anche l'« appartato », già proposto dal Croce a temperare l'« indifferente » del De Sanctis, è pienamente superato e rigettato.

La conclusione, per quanto attiene al *Furioso*, è precisa e chiara, essendosi superata quella diffidenza per l'aggiunto « politica » a poesia, che nel vecchio saggio inceppa talora l'argomentazione: « Accadrà allora, anche, di discernere quanto travagliosa e difficile, in anni come quelli, fosse cotesta difesa, la difesa e l'esaltazione di quei due attivi e strenui e travagliati principii, difficile e travagliante, in ultimo, per la poesia, per la fantasia creativa del poeta. E allora la saggezza, la gnomica, la moralità del poema, così sature come sono di esperienza consumata, di machiavellesca verità effettuale, di riserbo e di segreto, di esperienze reali fatte capire senza dirle, risultano prodotte tanto dall'esperienza delle cose, quanto dall'intima difficoltà creativa, spiegando umanamente quel ch'è esteticamente sicuro: come esse concorrano potentemente e intimamente alla sovrana ma trascendentale unità di un poema, alla materia del quale non temono di contrastare con aperto sarcasmo e con ironica irrisione » (pag. 557). Questa

più matura e meditata conclusione non ci pare che discordi da quella cui si può, più generalmente, giungere: che cioè il centro vero, e se volete la stessa « materia » del poema ariostesco, sia da identificare nel mondo contemporaneo.

Il Bacchelli assume a segno organico stilistico di una simil concezione dell'opera ariostesca, atta ad unire non solo l'uomo Ariosto al suo tempo attivo, ma anche la poesia ariostesca alla storia, la formulazione « apologia encomiastica ed iperbolica », sotto cui rientrano ugualmente l'egloga per la congiura e il poema (segno distintivo fondamentale, s'intende, il diverso valore poetico): perciò appare difficile separare, staccare le più recenti risultanze dell'indagine bacchelliana sulla poesia ariostesca dall'esplorazione storica che, al di là e al di sopra del ristabilimento preciso dei fatti e dello sfatamento delle leggende, ci interessa in maniera tutta particolare per l'identificazione della diarchia Alfonso-Ippolito (fors'anche, per Bacchelli, invertibile per un certo maggiore attivismo del secondo) e del momento in cui vien meno; sì che vi si dichiara un Ariosto prima al servizio della diarchia, poi un superamento, quasi invecchiamento dell'azione politica del Cardinale (che è da vedersi in relazione alla politica papale nei confronti della corte di Ferrara); ed ecco che il distacco del Poeta da Ippolito non si intende più soltanto con le ragioni addotte in una celebre satira o col richiamo ad un generico scatto di liberazione, ma per vere e proprie ragioni politiche. (E qui concordiamo con le osservazioni recenti del Bacchelli sul giudizio che degli antichi fatti della congiura l'Ariosto dà rapidissimamente in fine del poema: posizione politica, ripensamento politico piuttosto che etico).

Sul filo di questa interpretazione, si chiariscono non solo le contraddizioni più volte rilevate nel *Furioso* (quelle stesse che inducevano il Croce, come s'è visto, a dichiarare di nessun interesse le posizioni politiche anche contrastanti che l'Ariosto manifesta lungo i quarantasei canti del *Furioso*), ma anche quelle « reticenze » che il Bacchelli ha con acume notato: i grandi silenzi dell'Ariosto, da quello principalissimo sul Boiardo a quello attorno ai pittori ferraresi. A questo proposito si dovrà propriamente insistere sulla coscienza che l'Ariosto ebbe di una svolta decisiva che si compiva lui vivente, quando il Rinascimento si faceva maturo e la spugna

della rivoluzione linguistica bembiana passava sulle precedenti esperienze provinciali (anche nel senso di « dialettali »), così come l'arte si appuntava ai nomi di un Tiziano o di un Michelangiolo. Il tempo della pace di Lodi era ormai lontano, la cosiddetta « politica di equilibrio » passava addirittura dalla fase regionale alla fase europea.

Se dunque discutibile e non ancor tutto spiegato ci appare il principio identificatore della « apologia encomiastica ed iperbolica », sotto il quale il Bacchelli vorrebbe trarre ad organica unità la sua vasta e multiforme indagine, già tutto spiegato ed evidente è invece il complesso disegno storico-critico che il Bacchelli ci propone, e che diverrà ancor più organicamente motivato quando l'autore vorrà sviluppare (e ci auguriamo che voglia farlo presto) l'accento alla interpretazione delle *Satire* nato dalle indagini e dal ripensamento più recenti in contrasto con la tesi accennata ad apertura della *Congiura*: « Quanto alle *Satire*, esse non sono espressione di poetica liberazione, ma di fastidio, d'umore sarcastico e sardonico, di stanchezza, semmai, anche del poetare; espressione di una poesia di proprio genere, così particolare all'Ariosto, da riuscirvi più unica che singolare. Nel loro profondo disincanto, esprimono implicitamente la stanchezza della difficoltà creativa innata nell'assunto poetico del *Furioso*. Ma tale difficoltà, che fu eroica, è da dimostrare e da descrivere » (pag. 557).

Come vedete, una impostazione del genere, un invito del genere diciamo, spostata d'assai le più vulgate tesi sulla natura delle *Satire* ariostesche e sulla qualità stessa dell'ironia, che certo nelle *Satire* non è più quella del *Furioso*. Un invito, un accenno di questo tipo, vorrebbe, noi pensiamo, come prima fase, un attento commento atto a porre continuamente la trasfigurazione poetica delle *Satire* a confronto con la realtà della storia o addirittura con i fatti positivi della cronaca. Ne risulterebbe sempre, anzi si approfondirebbe, quello che abbiamo visto apparirci il principio informatore delle indagini bacchelliane sul Nostro e che, giunti qui alla fine delle nostre brevi note, ci sembra ancora più giusto ed evidente sintetizzare nella già usata espressione: intelligenza dell'Ariosto.

PER FAVORE

Racconto di

Gianna Manzini

Negli addii, ormai sono maestro. Sapientemente, faccio economia di tutto: di tempo, di tristezza, di conseguenze, di rancori; passo oltre nel più spedito dei modi. Ma chi mi accusa di avarizia di cuore, sbaglia: che sperpero, che splendidi falò di sentimento riesco a fare, quando si tratti di raggiungere o di trattenere.

S'imparano certe cose? Forse uno le ha nel sangue.

Nel sangue; tuttavia un po' di buona volontà, un po' d'arte, magari una grande arte, strada facendo, l'ho aggiunta all'attitudine.

Nè arte, però, nè esperienza dovettero soccorrermi, quando salutai i miei che mi cacciavano in collegio. Avevo otto anni. Se fu difficile, Dio mio! Chi non ha provato non l'immagina. D'istinto mi sorressi, attaccandomi al ricordo di quando, due o tre sere prima, con un tamburo appeso al collo, passavo in su e in giù davanti a una bambina seduta sullo scalino della sua casa, uscì a uscì con la nostra, nel viale lungo mare. La mattina dopo, io e i miei dovevamo rientrare in città per i preparativi di quel maledetto collegio.

Preparativi fatti poi in mia presenza, contro ogni buon uso.

Secondo la sua mania, la mamma gonfiava l'ultima valigia di maglie e maglioni, e:

— Hai dimenticato nulla, Carlino? Alla nonna glielo dai un bacio?

Rispondevo con finta assennatezza, perchè disperazione e collera vaporavano nell'immagine resuscitata d'un me stesso quasi eroico, comunque importantissimo, che, dinanzi a quella bambina, faceva rullare le bacchette. Sempre meglio. Sorpassandola, e poi tornando indietro, alzavo esageratamente le gambe, scattoso come un galletto. Un'articolazione acquistata al momento scioglieva una goffaggine pietosamente sottomessa alla carne. Che forse abbondava davvero, fra l'inguine e il ginocchio. Ora mi ubbidivo del tutto. Ed era la disinvoltura.

Sì che aveva un bel volermi strappare l'anima, mia madre, dicendo, tutta miele:

— Dalli a me i giocattoli, ché te li conservo tanto bene.

Io mi tenevo al largo, giravo cioè intorno al mio ricordo.

Botte appropriate, scandivo sul tamburo, allontanandomi dalla bambina o movendole incontro; ma dinanzi a lei, una leggera sospensione nella andatura, e giù quella tempesta, quel ruzzolio, quel vibrare matto. Cui lei mesceva una risatina scintillante. Io, sempre con più ritmo, lei a secondarmi, mutando la sua cascatella di riso in uno scroscio che, infine, diventava quasi sguaiato. Era l'ebbrezza. La mia improvvisazione aveva qualcosa di inverosimile. E l'essere appunto inverosimile mi assicurava... contro che cosa? contro la regola, contro la noia; e al momento, contro la disperazione.

— No; dalla tata non andarci — aveva un ginocchio sulla valigia e la voce alterata dallo sforzo — altrimenti ricomincia a piangere.

Vigliacca: in ogni modo le provocava, le mie lacrime; senza dubbio le voleva.

In verità, quella sera, lungo mare, rapidamente imparavo a giocare con quelle bacchette; e forse intuivo che certo ridere delle bambine è una concessione, comunque una bella debolezza.

— Ecco Giorgio che viene a salutarti.

Decorato di rosso e oro, il tamburo; rosse, le bacchette. Con la schiena rigida e il mento in aria, era come se un pugno generoso mi premesse le reni, invigorendomi: toccavo qualcosa di estremo, forse un estremo di fortuna o di potere, d'un inverosimile potere: ha una prodigalità più sma-

gliante la gloria? Quand'ecco, sul viale odoroso di mare, si spalanca la finestra; e mia madre, con una vociaccia slentata:

— Smettila, bambolotto.

Bambolotto, disse; aggiungendo:

— Vieni a mangiare « la pappa ».

La bambina rise in un altro modo. E dunque: « che schifo di famiglia », potei sillabare sul punto di staccarmene. Spregiandola, diventava meno difficile lasciarmela alle spalle.

Quando, anni dopo, venni via dal collegio, mi rendevo ben conto che qualcosa finiva davvero. Inoltre mi ero affezionato parecchio al Preside. Non importa se erano di maniera, da attore consumato, quei « bambino mio » e, più tardi, « ragazzo mio » che compendiano, in un modo tanto elegante e persuasivo, esortazioni, rimproveri, speranze, lodi: accanto a lui respiravo una civiltà superiore che m'incantava come un lusso, al quale ambivo con tutto me stesso. Perchè a casa, invece: non parliamone: lì ha la meglio il più forte e il più screanzato.

Questo congedo non poteva essere per nessun verso spiccio: tenevo alla forma; volevo salvare me in lui, nel suo ricordo; e soprattutto dovevo levarmi dalla tagliola dei rimpianti, senza compiacenze, senza indugi; alla svelta: a differenza di mia madre che, in ogni circostanza penosa o appena commovente, pesticcia sulle proprie lacrime, ne fa un vischio. E si capisce che poi uscirne le costa caro.

Sì che, appena messo piede nello studio del Preside: « Non immagino davvero che lasciare per sempre queste mura sarebbe stato tanto più difficile che varcarle per entrarvi ». Che attacco! La certezza di essere troppo bravo, nauseandomi, avrebbe potuto bastare a vincere la commozione. Invece la sua mano, con tutte quelle vene fiacche e rilevate, tremante sul piano dello scrittoio, pescò in me una confusione come macchiata d'onta, che saliva, minacciandomi la voce.

Col capo per un momento basso, egli dibatteva fra le sopracciglia agrottate il sospetto della mia falsità. Allora una specie di follia della falsità s'impadronì del mio spirito; e, grazioso, composto, grave, tenero, dagli:

fino ad avere schifo di me. Il vecchio mi resisteva: rimaneva in bilico fra la diffidenza e il piacere della lusinga. Ma feci centro, quando lasciai cadere, come per inavvertenza, basso basso: « Ogni collegio è forse il ritratto del suo Preside. Non credo che dagli altri collegi i ragazzi durino poi tanta fatica a staccarsi ».

Si premette con la destra la mano che tremava, quasi quel ballettio lo distraesse o lo impoverisse; e mi fissò al di sopra degli occhiali. La sorpresa che lessi nel suo sguardo mi bastò per il saltino necessario: stavo già al di là della commozione. Realmente promosso. Promosso canaglia.

Quanto alle ragazzine di quegli anni, o degli anni immediatamente successivi, mi ero persuaso in anticipo che son tutte egualmente stonate nel muovere incontro alla loro giovinezza: quelle risatine falso-mondane, falso-intelligenti, quella sciatteria o quell'eccessiva cura di sé, quel farla talvolta da bambine sprezzanti...; e che non s'attentino a farla invece da innamorate sapute. Invadenti come sono: « meglio l'odio », ti costringono a gridare. Sicuro, ogni errore, ogni manchevolezza, diventava un'arma per rigettarle al momento opportuno oltre l'orbita dell'interesse o dell'amore. Amarle nella previsione del male che si può far loro, questo, magari, potrebbe diventare attrattiva e rischio: ma è mai possibile quando si sente che farebbero scadere il male stesso a vanità?

« Maestro d'addii »; mi calza a pennello. Perchè, anche di fronte alla morte, mi destreggio abbastanza. Per la licenza liceale, mio padre mi regalò un cavallino. Dio sa se gli ho voluto bene. Eppure, nemmeno il mio bel sauro, morendo, e morendo tragicamente in quel modo (un autotreno lo schiacciò contro un muro), mi costrinse in quella serie di ripensamenti, in quei mulinelli d'angoscia, dai quali si esce soltanto in virtù di qualcosa di brusco, forse di un altro dolore.

Bravissimo, insomma. Per cui mi sbalestra, addirittura diventa una sospensione di tutto me, lo smarrimento in cui sono caduto.

L'avevo incontrata in montagna, nel pulman, mentre tornavo all'albergo, verso l'una. Lei veniva dallo stadio del ghiaccio. Stavamo seduti nella stessa

fila, ma distanziati dalla corsia centrale. Nel piegarsi in avanti per parlare con un'amica, il blusotto le risalì dalla cintura dei calzoncini; e mise a nudo, sopra le reni, un po' di lanugine scura fra due fossette lievi: lo spazio giusto d'un palmo, il palmo della mia mano per una bottarella di sorpresa. Ma la sorpresa fu mia: il calore impunemente immaginato, mi divenne un piccolo inferno. Inghiottivo, e la gola era di lamiera.

Lei dovette sentire il mio sguardo: infatti, appoggiati i pattini, rincalzandosi con un gesto irritato la blusa, girò la faccia verso il vetro del finestrino.

Che non fosse una ragazzina, non veniva in mente, perchè una così grossa treccia, appuntata alla peggio sopra la testa, è, per lo meno, bambinesca.

Scese prima di me, svelta. La vidi, eretta con un certo puntiglio, tanto sottile da parere acerba, scomparire nell'ascensore. E, pochi minuti dopo, eccola in sala da pranzo, strette alla vita le pieghe del vestito rosa, trattenuti in un nodo sontuoso i capelli brillanti e ricciuti, e intorno al collo parecchi giri d'una collana orientale. Una regina che sacrifichi allo sport un briciolo della propria regalità. Pareva anche più alta.

Di quel viso senza velature di rossetto, né di cipria, bello non si poteva dire. Rasentava l'asprezza, tanto era severo. Di soave aveva soltanto la curva delle grandi palpebre lisce che risaliva verso la tempia, dando la misura d'un occhio al quale non bastava il breve arco del sopracciglio distante.

Ma nelle gambe, nelle braccia, sul collo, sul viso, una vibrazione fitta, forse il brio fisico degli sportivi, frantumava un sottofondo di luce. E riverberava una potenza di gioia, estranea al contegno e alla fisionomia stessa.

Quel che si dice un tipo. Un tipo col quale ci si poteva mettere d'accordo in partenza: dura quanto dura; e nel nostro caso, quanto il soggiorno in montagna; tanto più che la sua vita non era semplice.

Furono due mesi facili e felici. Al cinema si stava per mano come due ragazzini. Oh, se sussiste un filo di innocenza, per torbido e temerario che il gioco diventi, bontà e sorriso si salvano sempre.

Aveva la mano sottile, molto elegante. Quando il caldo o l'emozione la faceva sudare, la sgusciava dalla mia, se l'asciugava, e me la restituiva

con estrema naturalezza. Son cose da nulla: che le donne di solito non sanno fare.

Proroghe alla partenza ne aveva ottenute più d'una. Ora bisognava rassegnarsi. Non era tutto previsto? Non era nei patti? L'indomani se ne sarebbe andata. In quel pomeriggio, seguendo con la mia la sua macchina, la raggiungo in una strada che costeggia il fiume, un po' sotto il livello della via maestra, con belli alberi chiari, alcuni leggerissimi, intramezzati a gli abeti. Un arabesco che lasciava scorgere il greto, l'acqua e l'altro versante. Scendo e salgo poi accanto a lei che mi aspetta. La vedo addossata alla portiera, col capo reclinato, e le mani appoggiate sul volante. Così ammucchiata e disanimata, pareva persino piccina. Sfilato via l'orgoglio e la felicità che la sostenevano, era appena una cosa: da ripiegare come un organetto.

Aveva i calzoni lunghi, impeccabili, un golfe azzurro, e al collo un fazzoletto a fondo giallo con le cocche cacciate nella scollatura. Gli occhiali neri, grandi, coprivano quelle palpebre da idolo orientale, che, al primo vederla, mi incantarono.

Non si mosse. La sorpresa mi tolse ogni iniziativa. Finchè la sollecitai: «A pochi metri, c'è un prato». Nella macchina avevo qualche pacchetto per la merenda, e un regalo per lei. Faccio l'atto d'andare a prenderli. Ho una mano alla maniglia; e, sul punto di voltarmi, la vedo curvarsi in avanti e rimanere con la guancia appoggiata al palmo della mano. Una lacrima, una sola, grossa come un bottone, le cadde sulla borsetta.

Allora lei, senza muovere il capo, con l'indice la schiaccia, ne insegue adagio l'espandersi, a movimenti meticolosi, circolari, che nascondono un vago ribrezzo, finchè l'asciuga del tutto.

Poi, dalla solitudine d'una straziata pazienza, stanca e indulgente:

— Andiamo al cinema, sarà meglio.

Sarà meglio? Uno schiaffo non avrebbe potuto avvamparmi altrettanto. Disorientato, balbettai:

— Il prato è a pochi metri... — e devo avere aggiunto: — Per favore.

Per favore. Lo dico spesso, io, quasi per vezzo; ma quest'espressione abituale e insignificante fa ora un così ridicolo spicco nel mio ricordo.

Per favore: a una che sta chiedendo misericordia al proprio cuore, perchè non la divori. E tuttavia mi vedeva; mi riconosceva tanto da dovermi scostare da sé, persuasa che il dolore non potesse essere affar mio. Sottintendeva: « Ce l'hai fatta fino ad ora a cavartela senza ferite: lasciati risparmiare ». Ma lei non si risparmiava. Bruciantemente viva, mi dava l'impressione di non essere io del tutto vivo: di essere un minorato, o un disertore. Eppure, il desiderio di un'altra ora di felicità continuava ad abbagliarmi; per cui: « Per favore », insistevo, peggio di uno scolaro.

— Meglio il cinema, oggi; — e potè aggiungere — caro.

Non ignorava la distanza che, in tanti anni, mi ero ingegnato a mettere, ben lavorata, fra me e le lacrime.

In quel momento, aveva un viso stupendo, quantunque gli occhiali neri le coprissero quelle palpebre lisce e appena ricolme, certamente arrosate, che portano una linea nitida verso la tempia, dove si dissipa l'ombra delle ciglia. Fermata per incanto la vibrazione che in lei sempre frantuma una luce riposta e agitata, le traspariva sulle guance, sulla fronte, sul collo una pacata luminosità. Per quel diffuso e quieto splendore, ella mi appariva al riparo di non so quale superiore virtù; e resa quasi intangibile nel tempo senza misura dell'amore.

Anche la bocca trovò un disegno perfetto. Per la prima volta, si mise a rialzarne il colore con un rosso appena più ricco di quello suo naturale.

Passano mesi; mesi di lontananza e di silenzio, e io mi accorgo che non riesco ad allontanarmi da lei, nè lo desidero. Come se la compagnia di questo tormento mi dispensasse anche dal desiderio della gioia o della calma stessa.

(dal Terzo Programma)

BORIS PASTERNAK

PREMIO NOBEL PER LA LETTERATURA

di

Mario Luzi

Avremmo creduto di dover tenere tutt'altro discorso nell'occasione, fausta per tutti i sinceri lettori di poesia, del conferimento a Pasternak del premio Nobel 1958. Si trattava di rendere omaggio a un poeta ardito e severo, impegnato nella sua incessante ricerca di verità morale e artistica, senza vanità nè indulgenze, di una razza di cui pare perduto oggi anche il seme. Avevamo in questi anni imparato a conoscerlo più da vicino attraverso l'ampia scelta delle poesie curata da Ripellino, poi dal romanzo che ha dilatato la sua popolarità, infine dal saggio autobiografico, uscito nella traduzione francese; e sempre ci aveva colpito l'intensità del suo sentimento della vita non meno che l'intensità del suo linguaggio; dalle prime esperienze del periodo cosiddetto cubofuturista alle prove della sua sempre più solitaria e individuata creazione. I poemi di Pasternak vivono come costruzioni sonore animate dalle loro interne vibrazioni. Ma l'effetto che ne risulta è d'un flusso vitale, d'un movimento magmatico che tendono a consistere in aggregazioni fulminee e di nuovo a dissolversi nel loro ritmo incessante. Il rapporto dell'io distinto del poeta con quella continuità caotica è di natura drammatica come quella di due forze che vengono a collisione e si scindono di nuovo nell'universo della materia vivente e nell'universo umano. Ed è come se l'enigma di questo confronto non si dovesse mai spiegare altrimenti che con la sua capacità di riproporsi di continuo. Ciò ritroviamo, tale e quale, al fondo del Dottor Zivago quando si sia riconosciuta una più esplicita inserzione nel mondo della storia, e quale storia. Infatti il mondo pensato e il mondo sentito che hanno per oggetto un'esperienza storica così tremenda rifluiscono nella percezione ora angusta ora vertiginosa dell'esistente. E, quel che aveva splendidamente fatto la lirica, l'attenzione acuta e vivida al paesaggio nelle sue mutazioni ora sfumate ora grandi e violente e più ancora la capacità di farlo vivere come materia eloquente, come creazione continua, inseriscono il mondo morale e storico nell'universo fenomenico, dilatano il doloroso enigma dall'esistente all'essere. Il mondo della storia, che i marxisti concepiscono come universo indipendente da quello della natura, è qui immerso nella perennità dell'umano. Ma un elemento nuovo che sembra sorgere da una macerazione profonda

traluce, ed è questo: in codesta sintesi dell'umano, nella compresenza continua di tutta la storia umana che la coscienza di Zivago opera spontaneamente quanto quella degli altri è posseduta dal demone dell'ora, balena la misteriosa radiazione del Cristianesimo che alla storia umana dà significato, santifica il dolore.

Il dottor Zivago è un personaggio di questo dramma e lo vive consapevolmente. Impossibile vedere in lui, una volta che i fatti dell'uomo sono guardati da questo livello, un testimone positivo o negativo della rivoluzione. È un testimone, nel senso cristiano della parola. E l'opera è una testimonianza; concepita al di fuori e al di là del marxismo, ma non contro di esso. Essa non denigra, conferisce anzi grandezza, sia pure tragica grandezza, a quei fatti che gli zelatori hanno avvilito. Com'è possibile perseguitare un poeta perchè nei suoi alti e sofferti accenti ha trovato la consonanza di tanti spiriti e ha elevato la tragedia della Russia alla dignità di una tragedia universale dell'ordine misterioso e religioso della necessità? Eppure è la domanda che dobbiamo rivolgerci nella circostanza che avrebbe dovuto rallegrare insieme la vecchiaia di un nobile, coscenzioso, ostinato artista e la nazione che lo ha così intimamente espresso; e nello stesso tempo tutti gli spiriti disinteressati, liberi e capaci di ammirazione i quali vedono nella poesia un elemento di unità al di sopra delle frontiere politiche e ideologiche e tanto più sopra gli intrighi.

IL PASSAGGIO DI PASTERNAK DALL'AVANGUARDIA ALLA TRADIZIONE

di

Elémire Zolla

L'opera di Pasternak sta sotto il segno di uno sgomento che egli dovette lentamente spiegarsi e sciogliere: lo sgomento per la visione di Mosca, in particolare della Mosca in armi del 1905. *Anno 1905* è fra l'altro il titolo d'una sua raccolta di poesie. Non si tratta però soltanto di temi ricorrenti, ch  allora sarebbero minori rispetto a molti altri bens  di cause determinanti dello stile. Cos  Pasternak denuncia chiaramente il suo trauma alla visione di Mosca diventata citt  formicolante e tentacolare in una pagina del *Dottor Zivago*:

« L'enumerazione disordinata di cose e di concetti, in apparenza incompatibili, accostati in modo che sembra arbitrario, cos  come   nei simbolisti, in Blok, Verhaeren e Whitman, non   affatto un capriccio stilistico.   un nuovo ordine di impressioni, ricalcato sulla vita e sulla natura.

« Come nei loro versi si librano lunghe file di immagini, cos  la citt  corre e spinge avanti le sue folle, le sue carrozze, i suoi land , l'affaccendata strada cittadina del diciannovesimo secolo e al principio del successivo, le vetture e i suoi tram elettrici... il linguaggio vivo, colto sul vivo, che corrisponde allo spirito d'oggi,   il linguaggio dell'urbanesimo. Io abito in un popoloso crocevia della citt . Mosca estiva, abbagliata dal sole, arroventata negli asfalti dei suoi cortili, che getta riflessi dalle finestre dei piani superiori e respira la fioritura delle nuvole e delle vie, rotea intorno a me e mi fa

girare la testa, e vuole che a sua gloria io faccia girare la testa agli altri. A questo scopo essa mi ha educato e consegnato all'arte. La strada che rumoreggia senza tregua giorno e notte, è strettamente legata all'anima contemporanea... La città che fruscia e risuona senza requie, al dilà delle porte e delle finestre è per ciascuno di noi la grande *ouverture* sulla vita ».

In questo tumulto cittadino scoppia la rivoluzione del 1905, con tutti i caratteri delle moderne rivoluzioni dirette da comitati clandestini, preparate da scioperi dilaganti: moto di masse compatte tenute saldamente sotto controllo dai comitati, eppure intimamente disperse, capaci di scatti che possono deludere i calcoli meglio impostati.

Sono in gioco le passioni più nobili: il desiderio di libertà e di dignità, ma il principio di attuazione nel quale si dovrebbero riconoscere è un accozzo di frantumi, di gesti, di propositi disordinati, un mondo alienante. L'uomo sembra potersi fondere nelle moltitudini concordi (Lara s'inebria degli spari quanto il ferroviere Tiverzin), ma resta oggettivamente isolato. Ecco come Pasternak coglie questo stato ambiguo, parlando del ferroviere Tiverzin nel *Dottor Zivago*. Tiverzin si sente attraversato da fremiti d'ira mentre s'inoltra con passo veloce lungo la linea ferroviaria, lo accende il pensiero di un mondo « di infamia e di falsità dove una donnetta ingrassata osava guardare in quel modo la gente che lavorava, e dove un alcoolizzato vittima di quei sistemi provava gusto a perseguitare i suoi compagni di sventura, quel mondo gli era più odioso che mai... Quando dall'officina revisione locomotive, quasi dalla profondità dell'anima di Tiverzin, esplose un segnale roco, che gradatamente diventò più forte e più acuto, già, dal semaforo d'ingresso, una folla proveniente dal deposito e dalla stazione merci si muoveva verso la città mescolandosi ad un'altra folla, che, al fischio di Tiverzin, aveva abbandonato il lavoro nel reparto caldaie. Per molti anni Tiverzin fu convinto di essere stato lui solo quella notte a fermare il lavoro... La gente accorreva, chiedeva: "Perchè fischiano? Dove chiamano?". Dall'oscurità venivano le risposte: "Diamine, mica sei sordo. Non senti l'allarme? A spegnere un incendio...". La folla cresceva continuamente. La ferrovia entrava in sciopero ».

Tiverzin è nella realtà ed è allucinato nel contempo, vive l'irrealtà della realtà. Come lui l'uomo del secolo affronta un mondo dove sembra giganteschi ed annullarsi insieme, dove sembra un titano che finalmente prenda nelle mani il proprio destino e nel contempo un essere impotente di fronte ad una società che lo soverchia. Come mantenere la spontaneità umana senza cadere nell'illusorio titanismo e senza smarrirsi nel caos?

Le poesie di Pasternak sono un esercizio di rottura delle abitudini, una sorta di ginnastica spirituale che allena a mantenere intatta la percezione del vivo e la freschezza dell'invenzione entro le nuove condizioni. Ora, notava Musil, se oggi qualcuno vuole chiamare fratelli gli uccelli, non deve fermarsi a queste piacevolezze, ma esser pronto a gettarsi nella stufa, a infilarsi nel terreno attraverso una conduttura elettrica o a guazzare nelle fogne giù per un lavandino.

Il primo Pasternak (e a tratti anche quello del romanzo) mira appunto a stabilire una fraternità di questo genere con il nuovo mondo. Con la visione del 1905 stampata nella memoria, visione di forze collettive, tensioni ed impulsi che partecipano paradossalmente dell'umano pur presentandosi come oggetti, apparizione entusiasmante dell'uomo vissuto finora nel ventre delle navi o nella frenetica cupezza delle fabbriche, e insieme delusione brusca degli slanci di entusiasmo ancora decabrista: con questo trauma da risolvere, Pasternak deve abbracciare la natura, comunicare con essa e mantenersi aperto alla novità delle sensazioni. Le sue poesie sono pertanto sonnamboliche e rigorose, non sdegnano gli accostamenti atroci. Quindi non solo le palpebre di Elena di Troia abbassate sul sonno somiglieranno ad un caro vecchio grembiule o la pioggia odorerà di tappi e sarà simile a scritti della nobiltà sulla fraternità e sull'uguaglianza, ma il ghiaccio serrerà l'acqua libera così:

*come un'unghia annerita
piagnucolava l'acqua fra le tenaglie*

e così saranno posti in rapporto la città e l'eterna vicenda del giorno e della notte:

*il mattino avanzava in un bagno di sangue
come nafta dall'aurora traboccata,*

*a spegnere i becchi del gas nel quadrato
ed i lampioni della città.*

*Le locomotive schioccano il vapore per l'ombra gorgogliante
e lanciano dai forni nelle tenebre le proprie rigaglie.*

Nel *Dottor Zivago* la ferrovia che sta per entrare in sciopero assume aspetti altrettanto allucinanti e vivificanti, le nuvole sono scottate dal vapore delle locomotive che sale come scala senza fine verso il cielo. Associazioni di case e torte, di oggetti inanimati e bestie destate in vita da un animismo puerile: tutto diventa ingrediente di questa pozione contro l'assuefazione accecante, contro la rigidità ottundente. Ad occhi così aperti si dischiuderanno visioni nuovissime e scintillanti: un paesaggio di ghiacci somiglierà a spicchi d'ananas, il cammino fresco di neve sarà sensibile e orrendo come una notizia. Il *Dottor Zivago* incorpora questa esperienza trascendendola, ne usa per restituirci della vita un volto umano, familiare, soffuso di tenerezza, intriso di commozione, che osa di nuovo l'interiezione ingenua e la lode candida con pieno diritto. Ma questa incorporazione è stata l'operazione poetica più ardua del nostro tempo. Come dice un poema, si può incorrere nella semplicità come in un'eresia: ma bisogna che le dissonanze siano nel sottofondo perchè la consonanza agisca con la forza della dissonanza. Per attuare questa conservazione e distruzione simultanee della avanguardia, Pasternak tentò dapprima degli esperimenti narrativi in forma di novelle. Due vanno considerate, uscite nel 1933. Così Gleb Struve descrive *Infanzia di Luvers*: « È la storia di alcuni anni nella vita di una fanciulla alla soglia della pubertà. La novella non ha trama. Gli avvenimenti esterni sono rappresentati soltanto nella misura in cui stanno in rapporto con lo stato d'animo della protagonista. Nel rappresentarlo Pasternak passa incessantemente dall'esterno all'interno e viceversa, cogliendone così i più riposti moti dell'animo e nel contempo descrivendo gli avvenimenti che si imprimono in lei. Accatasta infiniti particolari, ricordando Proust, ma in modo pregnante ed ellittico. Si sente l'influsso dei quaderni di Malte Laurids Brigge ».

Nell'operetta comparsa sotto il titolo di *Récit* in *Esprit* il protagonista

Sergio cerca la spontaneità creatrice, la vivezza delle percezioni in una sorta di sgretolatezza dei sensi. Bastino queste battute d'inizio a delineare la concitazione della prosa: Sergio arriva a Usulié: « A vederlo infiltrarsi tutto bianco sull'altra riva del fiume dove s'ergevano le fabbriche, dalla finestra della cucina del dottore al quale si era appena finito di ricostruire l'appartamento, si capiva senza fatica e subito ciò che vi faceva, quale fosse la sua ragion d'essere. La pietra grigia degli edifici ufficiali scintillava e si pasceva, dispersa in giro dalle cariche esplosive della sazietà e dalla polvere dell'agio. Riducendo a quadrati senza sbavature lo spettacolo dell'altra riva, opera di Ivan il terribile e degli Stroganov, le finestre del dottore brillavano quasi in onore di quelle lontane che erano state battute e poi stese sul legno come una crema di latte o come olio fresco di biacca ».

Una densità che rasenta se non il gratuito l'irrespirabile, che ha riscontro in questa descrizione dell'animo di Sergio: « Ho cavalcato giorno e notte, ecco tutto — e si mise a rassicurarla dicendo che nessun godimento poteva paragonarsi a questo genere di galoppo che egli chiamò l'esaltazione della eccessiva fatica. A dargli retta questo sport cerebrale l'aveva aiutato a vincere le sue tentazioni innate... La sorella fu colpita dalla perspicacia malsana con cui Sergio, sempre più spesso e con sempre maggiore sicurezza, preveniva le sue curiosità. Allora capì quanto fosse spossato, e col desiderio inconscio di sottrarsi a quella lettura del pensiero, gli suggerì di spogliarsi e dormire ».

Questa prosa rispecchia la febbre e celerità di polso della città. Sergio è un ricercatore di spontaneità, di incorrotte sensazioni, deve evitare di diventare quel che Cechov chiamò "un uomo nell'astuccio", ed esclama: « Quale indelebile umiliazione bisogna aver subito per ravvisare preventivamente nel proprio passato tutti gl'imprevisti a venire e per sentire il bisogno di una terra nuova fin dalle fondamenta e senza nulla in comune con quella dove si sono subite tante offese e tanti colpi ».

Ma queste novelle sono esperimenti, non riuscite definitive, vien fatto di ricordare che intorno a quegli anni il mago Gourdièff voleva vivificare i suoi clienti, fra quali si trovò anche Katherine Mansfield, obbligandoli a rompere ogni regola, a contare a ritroso, a capovolgere sistematicamente l'ordine.

Nel *Dottor Zivago* la frenesia capillare cessa, o meglio, la sua ragion d'essere rimane intatta nella forma tradizionale del periodare e nella successione di immagini dove gli stridori sono stati esclusi. Basti un esempio. Uno dei tratti dell'uomo urbano attento e non ancora piombato nella pace letale dell'automatismo è la percezione analitica e lo studio di una frazione della realtà in altri tempi inavvertita. La visione di tipo cinematografico che sposta di continuo il suo angolo di visuale affonda nell'inconscio ottico così come la psicanalisi fa avanzare in primo piano i barlumi un tempo trascurati del gesto mancato o gratuito, del sogno impreciso. A esprimere questa lucidità frastornante, questa ricchezza che rischia di riuscire depauperante e dispersiva è chiamato il poeta. Il procedimento tenuto da Pasternak nella fase avanguardistica fu il *rispecchiamento* incontrollato (o meglio, controllato soltanto in sede ritmica e melodica) grazie al quale fu soprattutto il disordine ad affiorare. Nella fase del superamento dell'avanguardia, nel *Dottor Zivago*, il procedimento è invece quello tradizionale dell'*interpretazione*.

La scena della fucilazione degli anarchici nella foresta acquista un senso tollerabile soltanto se si ravvisa in essa un inconsapevole ritorno ai sacrifici umani antichissimi. Come dare questa risonanza? Mescolando i due piani, il mitico ed il reale, fin nella struttura delle parole, come avrebbe fatto Joyce? Pasternak preferisce insinuare senza violenza, ma con pari efficacia, il rapporto, facendo osservare a Zivago durante una passeggiata nel bosco dove avverrà l'eccidio, che luoghi simili furono in antico destinati a sacrifici cruenti. Questa osservazione si riudrà *in sordina* durante l'ecatombe.

Ecco come Zivago coglie i suoi sogni, non mediante la tecnica del flusso di coscienza, ma serbando intatta tutta la ricchezza di particolari che quella tecnica era stata creata per esprimere:

« Ho fatto un sogno angoscioso, uno di quei sogni che al risveglio si scordano subito. M'è uscito di mente e nella coscienza mi è rimasta soltanto la causa del risveglio: una voce di donna, che sentivo nel sogno, riempiva l'aria. Ne ricordavo il timbro, e, riproducendolo nella memoria, passavo in rassegna le donne che conosco, cercando quale potesse essere quella che possiede una voce così profonda, sommessa, come soffocata e umida. Ma



3 - Stefano da Verona: *Madonna e Angeli* (Roma - Casa Colonna)



4 - Stefano da Verona: Adorazione dei Magi (Milano - Galleria di Brera)

non mi sembrava appartenesse a nessuna donna conosciuta. Ho pensato che la troppa consuetudine con Tonja si frapponesse tra me e la sua voce e mi impedisse di riconoscerla. Ho provato a dimenticare che Tonja è mia moglie, staccando da me la sua immagine per cercare di capire. No, non era la sua voce. E così la cosa m'è rimasta oscura. A proposito di sogni. Si suole credere che di notte si sogni abitualmente quello che ha fatto maggiore impressione di giorno, in stato di veglia. Le mie osservazioni mi dicono il contrario. Più di una volta ho notato che proprio le cose alle quali si è appena badato durante il giorno, le idee non chiarite, le parole dette senza pensarci e alle quali non si è prestata attenzione, tornano di notte in immagini concrete e vive e diventano oggetto di sogni come per ripagarsi di essere state trascurate ».

Più tardi Zivago scoprirà che l'immagine inavvertita e ossessiva era quella di Lara e accoglierà il segno premonitore. Ora, come si è attuato il passaggio dalla frantumazione, dalla sregolatezza rimbaudiana alla classica compostezza senza che nulla sia stato sacrificato del contenuto? Non si tratta di un mero accorgimento formale, che sarebbe elementarissimo: non è bastato stendere i periodi secondo le prescrizioni rettoriche avite, ordinare secondo le consuetudini espositive le idee, per salvare la coscienza della irrealtà della realtà denunciata dall'avanguardia. Un principio ordinatore più profondo, che è formale e sostanziale insieme, ha permesso a Pasternak di aprirsi il varco. A dirla in breve questo principio è la fede nella natura provvidenziale del destino. Pasternak costruisce il *Dottor Zivago* come una rete di corrispondenze meticolose. Già all'inizio sono presentate come virtualmente intrecciate le sorti dei vari personaggi; essi stanno tuttora ad una grande distanza l'uno dall'altro ma la poesia è quella conoscenza provvidenziale che ravvisa nel disegno dei loro destini ancora informi il boccio destinato a fiorire. Lo zio di Juryi Zivago è un pensatore che anticipa il pensiero del nipote, è come la madre di Juryi, la quale in ciò è già simile alla futura amante Lara, « spoglio di prevenzioni contro quanto non è comune ». Con lo zio Juryi frequenta la tenuta dei Kologrivov che saranno poi gli ospiti provvidenziali di Lara e lì incontra il giovane Dudorov, destinato ad essergli amico per tutta la vita. Mentre lo zio sta tranquillamente

discorrendo con un amico nella tenuta dei Kologrivov, si arresta nella lontananza della campagna un treno, egli lo scorge appena. Da quel treno si è gettato il padre di Juryi, irretito e rovinato dall'avvocato Komorovskyi, più tardi seduttore di Lara e rovina dell'amore fra lei e Juryi.

Sul treno viaggia anche Gordon, destinato a diventare con Dudorov l'amico di Juryi. Mentre Juryi e lo zio sono aperti alla vita, già negli altri personaggi si colgono segni di una ristrettezza, di un volontarismo destinati a farne dei blandi conformisti. In Dudorov ne fa la spia un ingenuo titanismo d'adolescente, in Gordon il fatto che « la sua molla principale restava la coscienza di dover agire; l'idea di lasciarsi vivere non gli sorrideva, anzi lo mortificava ». Più tardi Gordon e Dudorov, adattatisi al regime, esorteranno Juryi – Giobbe, come gli amici ipocriti del racconto biblico, a umiliarsi. Il cadavere del padre di Juryi riceve un commiato da una popolana anch'essa passeggera sullo stesso treno, la vedova d'un ferroviere morto in un incidente sul lavoro: « per qualcuno è volontà di Dio. Questo l'ha cercata lui... Per la sua ricchezza e la sua follia ». Un commiato che preannuncia la rivoluzione, ed un personaggio, questa ambigua prefica, che dovrà ospitare l'orfano Pasa, futuro marito di Lara e comandante rosso.

Altro punto d'intersecazione fittissima di destini è dove Juryi e Tonja si recano ad una festa di capodanno e nella notte scorgono una finestra illuminata da una candela: è la candela che Lara ha fatto accendere nella camera di Pasa per intrattenersi dolcemente con lui. Alla festa Juryi e Tonja recano la candela tradizionale, alla stessa festa giungerà poi Lara e sparnerà su Komorovskyi. Nuovo nodo, attorno al simbolo della candela, che fiorirà in una delle più belle poesie in fondo al volume. Ora ci si domanda, che cosa significa questo amore del destino, questa riverenza verso i segni sparsi sul decorso della vita, destinati a conferire mistero e significato insieme alle vicende quotidiane?

Da un verso viene così appagato il più antico bisogno umano: il bisogno di stupore e di significato. Le coincidenze sono le salvatrici del senso e le custodi del mistero. Possibile oggi costruire così un romanzo, come una partita di agnizioni?

Piuttosto si dica: possibile dar senso alla vita diversamente? Infatti si

è dinanzi ad un dilemma che ripete un poco la scommessa pascaliana. Si può decidere che la vita non ha senso e allora essa apparirà un coacervo di avvenimenti irrelati, nel quale tutto è importantissimo e indifferente nel contempo e l'unico modo razionale di rappresentare è l'enumerazione dei fatti bruti, l'uno dopo l'altro, e meglio sarebbe non numerarli neanche. L'elencazione fine a se stessa, il naturalismo puro o il puro flusso di coscienza sono infatti ancora proteste contro una vita che si rifiuti di lasciarsi cogliere nella rete delle corrispondenze, se mancasse la protesta implicita, non avrebbero nemmeno ragione d'essere.

La seconda soluzione, di risolutamente attribuire alla vita un senso, parte da una constatazione di Zivago: « Non esistono fatti finchè l'uomo non mette in essi qualcosa di suo, una sia pur minima parte di intelligenza, di interpretazione personale ». Se un uomo riesce poi a educarsi vivendo, a costruire una sua personalità, a obbedire al precetto plotiniano: « non cessare mai di modellare il tuo profilo », allora gli avvenimenti che hanno via via occasionato i trapassi dell'iniziazione alla maturità diventano significanti e misteriosi, un rapporto di reciprocità anima i due termini, lo spirito e la natura. Allora quel tanto di magico, di eccezionale, di stupefacente e di incredibile che c'è in un intreccio di destini e in una costellazione di coincidenze portentose, non è che il geroglifico della mai immediata e data, mai sicura ma sempre rischiosa perchè viva coincidenza di spirito e natura, di individuo e storia.

Juryi Zivago riesce a educarsi, non al modo degli autotormentatori che si piegano ad astratte leggi, ma plasmando grazie agli affetti ed all'arte, grazie all'incoerenza del cuore, le esperienze che gli toccano in un tutto significativo. Il favoloso della sua vita non è che il quotidiano toccato dalla genialità. Ciò che congiunge Juryi e Lara non è solo un'astratta comunione di idee (anche se fin dalle prime battute dei loro colloqui al fronte si sentono affratellati dallo stesso atteggiamento verso la storia e la natura) ma anche, inestricabilmente anche, una fusione oggettiva di destini: Juryi ha visto Lara la prima volta nella squallida camera d'albergo mentre scambia occhiate d'intesa con Komorovsky ed ha ricevuto allora l'illuminazione su ciò che è il male nella vita: un suono di risa che copre la disperazione, una tenerezza

che nasconde l'odio, una sottomissione che pallia l'orgoglio, un'intesa che è solitudine promiscua. Poi la incontrerà alla festa di capodanno dopo molti anni. Il destino oggettivo e la soggettiva comunione di idee non si lasciano districare. La conciliazione dell'uomo con la natura si celebra ridando vita ai segni del destino, non lasciando nella sregolatezza la percezione. Ecco la formula che permette a Pasternak il passaggio dalla lirica d'avanguardia alla prosa tradizionale ed alla rappresentazione dell'uomo che supera le angustie mortali del titanismo e dell'abiezione.

Per l'uomo sciolto dalle spire della solitudine narcisistica e insieme dal peso dell'umiltà per Zivago, è dischiusa la possibilità miracolosa di consolare gli altri uomini, di insegnare, a quanti l'hanno dimenticata, l'arte di vivere, cioè a rendersi conto che « la coscienza è un veleno per il soggetto che la applica a se stesso » e serve soltanto a irradiare ciò che sta fuori del soggetto, come un faro: « l'uomo negli altri uomini, ecco che cosa è l'anima dell'uomo... Negli altri siete vissuti, negli altri vivrete. Che differenza vi farà se ciò si chiamerà memoria? ». È lo stesso Zivago, d'altra parte, che fra sè e sè pensando a Gordon e Dudorov: « dovete essere grati a me se mai siete stati vivi ». Cioè all'oscillazione fra narcisistica presunzione e masochistica umiltà, l'uomo contrapponga quella fra oblio di sè e aristocratico orgoglio.

POESIE

di

Andrea Zanzotto

SYLVA

*Finita, ieri, il mio cuore ti disse.
E ancora inizio non avevi
e ancora mai nell'inizio non sei
e sempre sei l'annuncio dell'inizio.
Intatta, vigoreggiante pietra.
Mondi, furore nitido,
piaghe innumeri eccelse.
Corpi ed occhi in scrigni e culle, corpi
candidi, cellule
di attive nevi,
mobili corpi tenerezza
alla mano, terrore
all'anima, fucate
fosforescenze su tormenti e faglie. Io
io vi richiamo, io sono.
Ancora tutto: altre iridate sapide
tentacolate psichi,
altre macerie infestate di semi,
altri misteri inesplosi, tutto
ancora*

tutto da consumare e da servire.

Non ha inizio l'amore.

«Or volge l'anno, sovra questo colle...»

*E fronde cupe cupo nel fondo
del bosco, dell'unico bosco,
del bosco eterno mi fanno mi vivono
mi stormiscono in mille
diversi cupi cori.*

RIFLESSO

*Spesso nella morsa di gorgonici
autunni o in tabescenti primavere
o nell'incubo che precede il sonno
— chino il capo sul povero legno,
sporto il capo sul brulicante prato —
o nei sospiri o sotto
lampade astri invadenti
o in attese più estatiche
più che nausee protratte,
qui sul colmo del viottolo
qui sul tenero fiume che s'intarla,
con ire di fanciullo o con disfatte
pause d'adulto
che tu volessi, tu, da me, perchè,
universa impresenza
sguardo senza occhi verbo senza suono,
chiesi;
tu, da me, perchè,
semantico silenzio.*

*E queste nubi e questi
spessi monti e i linguati
rivi e il sassoso sonno
e l'insonnia e i sospiri
e il prato come spuma come iride,
solo questo da me, per me,
ch'io fossi
tu mi chiedevi. O nome
mai saputo abbastanza mai perduto
abbastanza, tenebra
che s'innamora, alapa
che disintegra e aggrega, tu, nell'ora
che tutto sulla fatiscante
anima
tutto sulla bocca inetta
ricadrà e sarò prossimo all'eco:
allora almeno.*

CAL SANTA

*Cal Santa gremita di neve
Cal Santa che l'umile sùbita svolta
lasci andare all'azzurra
scure, allo spesso azzurro di gennaio.*

*Cal Santa gremita di vento,
che malsane, febbrili primavere
conduci ai cortili, alle sere
acquee di marzo, al cimitero.*

*Qui bambino rincorsi un'ombra cara.
Uomo qui mi dissolvo oltre il cancello;*

*lavato via, mani capelli lacrime,
lavato via nel buio. E mai partii.*

*Per te, dal cimitero
torna la gente, se ardi
di foglie, se radono
sottili i tuoi monti oltre le case
immensi autunni. E in essi
luci e mura si sgretolano
verso i boschi, nel cupo d'una volta
illeggibili versi d'amore.*

L'APRILE DELL'UOMO VOLTO INDIETRO

I

*Ancora lievita il fantasma d'aprile,
aprile fulgido di prati,
di verdi ghiacci;
folte nubi irreali nel nero,
e ancora mi formo si forma la notte,
e io sono il magro il non nato
giglio d'aprile.
Industre brusire di stelle
e il pesco che trema sui tuoi
lattei capelli,
odore di morte nel fresco
nel fresco di morte dei colli.
Dove amico frantumato il tuo volto
i tuoi denti e l'amore tuo
volgi il piede tra le alghe
tra le felci del coma insondabile?
Io nell'abisso della vita,*

*limosi lucidi fiumi
frange d'erbe e di mostri
vetri in boccio e nell'eco
ragnata la cupa
cupa luna?*

II

*Sorella, il tuo cuore marcito
più s'apre all'alba
ad amare
amare ancora quanto non avesti.
E aprile senza limiti
ma oscuro come angolo come eco,
tocca il fiume d'argento
tocca i ghiacci dell'erba.
Nè più dal freddo giaciglio ti rizzi
nè mi rizzo, se un raggio
vinte le nubi irrorà
le case le voci
le setole nere dei monti le nere
bandiere,
se s'intorbida il fumo macilento
sul camino e serpeggia
l'ombra sulle tue mani.
Abi tardi e ripetuti
suoni.
Cade l'occhio
verso il basso glaciale, verso il male
glaciale.*

LA CITTÀ DI DINO COMPAGNI

di

Mario Luzi

Non crediate che mi voglia fare imbonitore del mio argomento se comincio con il contestare la definizione di minore che per consuetudine e tradizione storiografica viene mantenuta per Dino Compagni anche da autori che come il Momigliano arrivano a queste solenni ammissioni: « Ma l'unico vero e grande storico dei primi secoli della nostra letteratura è Dino Compagni, contemporaneo di Dante e simile a lui per la forza della tempra morale ed artistica... »; o come il Sapegno che conclude essere la *Cronica* « l'opera più viva e più bella di tutta la storiografia medioevale ». Chi, come me, condivide in pieno codesti giudizi è indotto a chiedersi perchè dunque un testo di tale intensità vitale e di tanta autorità espressiva debba esser relegato ai margini del quadro dei nostri valori, nella zona riservata di solito ai cacciatori di delizie linguistiche, agli appassionati del primitivo o ai ricercatori di una pure illustre storia locale. In altri termini è lecito chiedersi perchè un tale autore che eccitò in De Sanctis le più genuine facoltà d'ammirazione e le più felici ragioni d'interprete, anche a non volere fare troppo caso all'appellativo di « Italiano Sallustio » con il quale credette di esaltarlo il Giordani e alle più gloriose parentele che gli procurò il Tommaseo con Cesare, con Erodoto e con Tuciddide; perchè un tale autore non abbia a ogni titolo il suo posto tra i grandi classici del Trecento. La risposta ci può esser fornita da considerazioni di vario ordine sulle quali credo convenga fermarsi un momento. La prima concerne i casi materiali dell'opera sui quali non voglio intrattenermi se non quanto basta per dire che, occultata per ragioni anche troppo comprensibili in vita e immediatamente dopo la morte di Dino, e tutt'al più comunicata di contrabbando a qualche interessato — l'anonimo commentatore fiorentino di Dante per esempio — fin quando il dominio dei Neri fu sospettoso e minaccioso, ebbe poi vita incerta e misteriosa di codice in codice, scomparso il manoscritto, in private biblioteche fino alla pubblicazione da parte del Mura-

tori nei *Rerum italicarum scriptores*; dopo di che non si creda che le tribolazioni della *Cronica* siano terminate se nel 1874 lo Scheffer-Boichorst, seguito da Pietro Fanfani, ritenne di poter negare, né più né meno, l'autenticità di quel testo: offeso come nelle sue viscere Isidoro del Lungo, che già aveva dedicato anni di passione a illustrare il suo autore, si lanciò in una memorabile zuffa filologica e storica e con il peso della sua sterminata erudizione non meno che della sua sensibilità affinata da un amore convinto e quasi geloso ne uscì vincitore.

Ora tutti sono in grado di misurare quanto pesi sul destino di un'opera l'essere stata privata della sua naturale risonanza tra i suoi naturali destinatari che sono i contemporanei. Perché si ha un bel dire — come diceva Stendhal — di scrivere per la posterità; il fatto è che bisogna attraversare più o meno felicemente, più o meno burrascosamente, la contemporaneità per arrivare alla posterità; o si corre il pericolo di arrivarvi in uno stato di assoluto squilibrio, spaesati, accolti come meraviglie o mostri. E nel caso di Dino c'è da aggiungere che al tempo della sua divulgazione, in pieno '700, si era accumulata, consolidata e già irrigidita una tale tradizione sugli autori del suo tempo, che il meno potesse capitargli era di essere posto tra gli autori di contorno o ausiliari, dal momento che gli capitò, come abbiamo visto, anche di peggio, di figurare cioè come un impostore. Un'altra considerazione non meno empirica sulla fortuna del Compagni riguarda il titolo della sua opera, che per essere uguale a quello di innumerevoli altre, non può non avere influito nel circoscriverne l'importanza o relegarla tra i prodotti di quella specialità tanto comune e le più volte tanto dimessa. Ma se « croniche » si chiamarono anche le più modeste memorie di uso domestico, se anche le opere letterarie che in Italia e in Francia portarono questo nome hanno per lo più quel carattere inorganico che oggi noi definiamo cronistico, non per questo al vocabolo era necessariamente connessa l'idea diminutiva di testimonianza che non è ancora storia. L'uso dei due termini è, potremmo dire, indiscriminato tra i *rerum scriptores* del medioevo: così Froissart chiama *histoire* la sua cronaca e Dino chiama *cronica* la sua storia. Ritengo che questo equivoco sulle reali intenzioni del Compagni abbia, anch'esso, contribuito a far sì che gli fosse trovata una famiglia di comodo tra i cultori di un genere che in realtà, come tale, non esiste altro che per una convenzione verbale. L'una e l'altra considerazione che abbiamo fatto portano ad una terza che in certo modo le riassume: e questa riguarda il carattere rigido, quasi sacrale, della tradizione formatasi sui nostri monumenti letterari, tanto più solenne, tanto più immobile quanto meno essi sono frequentati ed esposti al paragone di nuove esperienze e di nuovi convincimenti. Dobbiamo ammettere che quel continuo e franco rinnovarsi della tradizione ad opera degli arditi confronti che può offrire una cultura viva, senza per questo perdere di serietà, in Italia manca quasi del tutto: e può essere che la nostra cultura non sia appunto tanto viva da imporre codesti confronti, revisioni, integrazioni, ma è certo che essa, per quanto ferrata e decisa possa mostrarsi, ha da fare i conti con un vero e proprio culto delle memorie, per mancanza

di immedesimazione divenuto rituale, e perciò inalterabile. Anche pochi mesi or sono m'è capitato di leggere su una rivista francese un discorso, del resto alquanto futile, che prendeva lo spunto da queste particolarità del nostro costume intellettuale; e se il senso palese era un invito a buttare alle ortiche la frusta tonaca manzoniana, il ridicolo cessava quando ci venivano richiamati altri oggetti della nostra ufficiale venerazione e quando si pensasse, come fo in questo momento, che a codesto costume si deve se Dino Compagni anche nella più moderna collezione dei nostri classici finirà in un volume dedicato ai Trecentisti minori.

Nel nostro secolo si è riproposta con molta insistenza la questione « che cosa è un classico », ed è chiaro che le definizioni sono in stretto rapporto con la particolare poetica di chi le ha tentate e con la *stigma* generale della cultura del nostro tempo. In Valéry il classicismo può ben essere, quanto al significato ed al valore, un paradosso, come insinua la migliore saggistica: non è meno per questo una reale sostanza e una fondamentale struttura: e Valéry si attiene alla più classicistica e oraziana definizione di che cos'è un classico quando risponde che è un critico aggiunto al poeta. Quanto a Eliot, si dovrà forse mettere sul conto della sua europeicità voluta e dovuta conquistare, se alla domanda « che cosa è un classico » ci dà una risposta aulica e quasi cortigianesca: classico è l'autore che non è provinciale, che ha raggiunto tale maturità di linguaggio che può dire tutto e tutto bene. Sono risposte, queste, tipiche della cultura dell'*entre deux guerres* che sente di dover riscattare, come ha mirabilmente fatto, il suo fondo alessandrino. Ma oggi credo si possa accedere a un ordine assolutamente semplice di fenomeni e trovarvi appagata la nostra esigenza di classicità. Nel nostro caso noi vediamo che l'uomo, il quale il De Sanctis poneva come condizione ad ogni alta forma d'arte, e meglio ancora il cittadino, l'uomo della *polis*, si cimenta a tal punto nelle proprie ragioni e nella propria coscienza che ne risulta, per così dire, una concrezione di pensiero, di sentire, di stile precisa e inalienabile. In altri termini troviamo in Dino Compagni l'esempio di un uomo il quale, più che portare le proprie opinioni e le proprie passioni, si è, a forza di viverle, a tal punto incarnato in esse che codesto suo opinare e codesto sentire sono divenuti né più né meno che un elementare e perciò irrefutabile modo di essere. Io penso che codesta irrefutabilità sia uno dei segni che ci aiutano a intender che cos'è un classico.

Da qualche giudizio corrente si potrebbe ingenerare l'idea che la personalità di Dino si affermi nella sua opera come individualità immediata e prepotente, come brutto termine di paragone, passato tale e quale dall'agitazione alla espressione: aiutano questa credenza le notizie che, ingrandite, hanno a lungo circolato sull'energica e irriducibile partigianeria dell'uomo — di crucci e di vendette evidentemente, come si conviene a un tipo ritenuto esemplare del costume comunale, segnatamente fiorentino —. La definizione desanctisiana di attore e di testimone, giusta per quanto non abbastanza precisa, non bastò a mitigare

l'immagine; ed essa restò quasi più rispondente a un altro Dino, il beccaio detto Pecora, tante volte e tanto severamente riprovato nella *Cronica*, piuttosto che al nostro. Credo che non si possa intendere il valore della *Cronica* se non si riconosce che la forza che la sostiene è di natura morale piuttosto che passionale, non importa se la moralità di Dino è destinata a esprimersi spesso con gli accenti della passione; e sarebbe ancora troppo generico se non si riconoscesse di che specie è codesta moralità appassionata. Il che è assolutamente impossibile se si indulge più del giusto a rappresentarci un uomo di parte e anche peggio un fazioso; a correggere d'altronde questa falsa opinione non valgono i pur giusti apprezzamenti sulla mitezza del carattere e sull'equilibrio e sulla avvedutezza del senno politico che, ripassate con infinita pazienza le *Consulte* e le *Provvisioni*, il Del Lungo non mancò di fare, si può dire, sul vivo dei quoditiani interventi; e tanto meno il bonario compatimento che il De Sanctis ostentò per il « buon Dino », per il « povero Dino », gratificandolo d'una ingenuità e d'un'inesperienza che certo non ebbe: questi rilievi sull'indole e sull'ingegno possono scagionarlo da ogni sospetto di violenza, ma lasciano aperto il quesito perchè un uomo così moderato o così debole si dimostrasse poi scrittore tanto drastico. Per spiegarci sia quella moderazione, che non fu debolezza né inettitudine, sia questa fermezza non credo ci sia nulla di più opportuno che riflettere sulla sua posizione politica, poichè la *polis* è tutto il mondo del Compagni, e l'uomo e il cittadino fanno tutt'uno, e anche la sua morale è essenzialmente morale civica.

Chi si accinga a studiarlo per quel che è veramente, cioè per l'autore della *Cronica*, può lasciar relegati tra i vaghi antefatti o digressioni gli altri pochi testi che gli vengono riconosciuti: la *Cronica* non ne presuppone nessuno e, diremo di più, non lascia immaginare che un mondo ideale, morale e formale potessero preesistere o comunque vivere al di fuori o al di sopra della tremenda esperienza della *polis*. Le poesie attribuite a Dino staranno tutt'al più ad indicare quel grado di civiltà e di elevazione che un simile esercizio sempre dimostra e che non era estraneo in Firenze neppure ai popolani delle Arti: potranno nel loro elaborato e nel sincretismo della tematica mostrarci che il Compagni aveva per lo meno orecchiato alle porte della poesia cortese e non era all'oscuro delle correnti e dei modi culti del suo tempo; ma non potranno guidarci verso il fuoco morale o espressivo della *Cronica*. Eppure, se si dovesse dar corso al gioco dei precorrimenti e delle corrispondenze, le note dalle quali si esplica più singolare la personalità di Dino poeta ci riportano appunto in quella sfera del *civis*: come quando nel sonetto a Cavalcanti che il Del Lungo ritiene scritto dopo i provvedimenti del 1295, i quali aprivano ai Grandi una possibilità di ritorno ai diritti pubblici mediante l'iscrizione alle Arti (possibilità di cui si valse Dante ma non lo sdegnoso Guido), sembra rammaricarsi che la cortesia dell'amico voglia mantenere ogni visibile prerogativa mentre sarebbe tale da poter nobilitare qualsiasi altra condizione. « Ahi con saresti stato om mercadiere! » esclama appunto il popolano e il mercante, che è per questo nella pienezza dei diritti politici della democrazia fiorentina.

E nella *Canzone del Pregio* se c'è un momento nel quale esce dalla maniera implicita all'insegnamento (Ensenhamen) provenzale evidentemente è quando fissa con la sua serietà le regole del buon operare del Rettore o del Mercante, i fondamenti, cioè, del reggimento democratico fiorentino:

*Se buon pregio vuole aver Rettore
siegua sua legge, e poi ami giustizia,
e strugga e spenga a suo poder malizia
con grande studio e franchezza di core:
tenga masnada a corte e buon legisti
che chiar conoscan dal falso il diritto,
e buon notar' da non falsar lo scritto,
e notte e giorno sovente i' requisti:
a nul perdoni,
né grazie doni,
ad amici e nemici sia straniero,
ed estimi più caro onor c'aver;
E che giudica, innanzi il paragoni.*

*S'agrada pregio aver a Mercatante,
dritura senpre usare a lui conviene;
e longa provedenza li sta bene,
e che impromette non venga mancante.
E sia se può di bella contenenza,
secondo a che mistiere orrato intenda;
e scarso a comperare, e largo venda
fuor di ranpogne con bell'acoglienza.
La chiesa usare,
per Dio donare,
il cresce in pregio; e vender ad un motto,
ed usura vietar torre del tutto,
e scriver bello, e ragion non errare.*

Nello studio di Vittorio Mistruzzi si trovano tutte o quasi le ragioni che hanno consigliato la critica recente a restituire all'anonimato il poemetto dell'*Intelligenza* nonostante che il Del Lungo spingesse la sua convinzione nella paternità di Dino fino ad andare rintracciando accuratamente concordanze di locuzioni e costrutti con la *Cronica*, concordanze che possono valere a riconquistare il poemetto alla Toscana, ma non alla penna del Compagni. E a questo proposito, rovistando nella selva delle ipotesi, delle confutazioni, delle

attribuzioni agli Arabi, ai Siciliani, a un fiorentino, a un fiorentino che abitava al Pignone, a un medico, a un fisico, a un astrologo che dal Trucchi al Settembrini, dal De Sanctis al Böhmer, al Grion, al D'Ancona è cresciuta intorno a queste 309 affatturate e stucchevoli strofe, e apprezzando la varietà di tono e di piglio o cipiglio con le quali proposte e risposte erano suggerite, insinuate o intimate, mi veniva da pensare, mi si perdoni la confessione: «quale meraviglioso romanzo si potrebbe cavarne», purchè un Musil italiano volesse affondarvi le mani.

Poichè dunque tutto sembra concorrere nella figura del cittadino, sarà bene soffermarci un momento a definirla il più possibile da vicino, sia pure sommariamente, nel tempo e nelle vicende da cui prese il suo significato e la sua qualità. L'indagine, nei limiti nei quali può esserci utile, potrebbe ugualmente procedere sul testo della *Cronica* come sui documenti di cancelleria che la ricerca storica ha riportato alla luce dal Del Lungo al Davidsohn, al Doren, all'Ottokar; è un primo apprezzamento sulla fedeltà dello storico, a parte alcune inesattezze e omissioni che si possono imputare alle stesse virtù di sintesi proprie di Dino, anche se qualcuno volle fondare proprio su di esse le sue riserve sull'autenticità della *Cronica*. Nel 1280 in seguito all'arbitrato del Cardinale Latino le gravi discordie di parte che avevano tormentato la città per vari decenni sembrarono risanate, ma l'equilibrio ristabilito era fittizio poichè in realtà i Guelfi erano usciti dalla lotta con ben altra potenza dei loro avversari e cominciarono ben presto a dimostrarlo alterando a loro vantaggio i patti intercorsi. Erano più che altro contese di Grandi se è vero che toccò ai popolani influenti di provvedere a che la città non precipitasse di nuovo nelle violenze e nelle divisioni. Nacque allora, nel 1282, per iniziativa popolare quel governo delle Arti che con il nome ora di «secondo», ora addirittura di «primo popolo» segna una svolta decisiva nel corso della storia del Comune e dà inizio alla democrazia fiorentina. Tutti conoscono la struttura che assume allora lo stato con l'esecutivo ai Priori, in carica per soli due mesi, la tutela della legalità ai magistrati di fuori, il Podestà e il Capitano del Popolo, in carica per sei mesi, il potere effettivo ai quattro Consigli i quali garantivano una tale partecipazione al governo della città e imponevano così stretti limiti all'autorità dei pur effimeri signori, che il regime giustificò appieno l'attributo di impersonale che gli fu da alcuni storici accordato. La sostanza di codesta struttura è essenzialmente popolare, vale a dire mercantile e borghese, anche prima che il nuovo popolo del 1292, i terribili «sacratissimi» Ordinamenti di Giustizia, le diano un aspetto di accigliata esclusiva e onnipotente dominazione popolare. È già quella del 1282 una costituzione che consacra la sovranità del popolo delle Arti, siano pure esse le sole sette maggiori, nelle sue Capitadini, nei suoi Savi e Richiesti, in coloro che ogni Sesto della città manda ai Consigli, gelosi delle loro prerogative, ombrosi di ogni abuso di potere da parte delle cariche che pure sono elettive. Nella città ormai così definitivamente guelfa da non temere più i pochi Ghibellini riammessi tra le sue mura, il popolo della produzione prende così ferma coscienza della sua forza, da dare nella costituzione che la san-

cisce l'idea della saggezza unita a quella della fierezza. Nella sua maturità politica, ponendosi come arbitro, sospetta l'antighibellinismo, ormai artificioso, come un pretesto al smontare dei Grandi della sua stessa parte guelfa: è circospetto anche verso le guerre esterne perchè la guerra è un'occupazione da Grandi e i servigi e i sacrifici dei Grandi che sanno portare le armi sono pericolosi servigi, pericolosi sacrifici. Lo si vide nella guerra aretina quando, dice il Compagni: « I Guelfi fiorentini e potenti avevano gran voglia andare a oste ad Arezzo; ma a molti altri, popolani, non pareva; sì perchè diceano la impresa non esser giusta; e per sdegno aveano con loro degli ufici ». Della vittoria di Campaldino infatti i Grandi menarono poi gran vanto e cercarono di farla pesare sulla riconoscenza popolare per riacquistare influenza. La risposta fu quell'afforzamento di popolo che col nome di Ordinamenti di Giustizia spinse forse la potenza popolare fino alla demagogia ma alzò un tale imperioso fortilizio ai diritti conquistati con l'unità, ora, di tutte le Arti, che in una città dove la prepotente vitalità degli interessi non riposava un giorno, mai, come osserva il Del Lungo, nessuno osò apertamente sfidarlo; e pose chi in qualche modo lottasse contro la sovranità popolare nella condizione di lottare contro la legge. Non per questo la lotta si era esaurita; e la causa principale fu, come notano, mi pare acutamente, il Salvemini e il Davidsohn, che per quanto il popolo delle Arti nella sua unità avesse ottenuto tutto il potere, non aveva però potuto cacciare i Grandi da Parte Guelfa, vale a dire dalla roccaforte e dal *sancta sanctorum* del guelfismo che era la ragione stessa del Comune fiorentino; e Parte Guelfa era uno stato dentro lo stato.

Dino Compagni fu uno dei costituenti del « popolo del 1282 ». Poteva avere allora tra i venticinque e i trent'anni. Di famiglia assai ragguardevole di popolani grassi, era stato immatricolato nell'Arte della Seta, del « Convento di Calimala », nel 1280 e in quel 1282 era stato per la prima volta eletto console della sua Arte che lo inalzerà ancora a quella carica nell'86, nell'89, nel '91, nel '94, nel '99. In codesta qualità si trovò a essere uno dei sei fondatori della nuova costituzione. « Il perchè, alcuni popolani gustando le parole si porgeano, si raunorono insieme sei cittadini popolani, fra' quali io Dino Compagni fui, che per giovanezza non conosceva le pene delle leggi, ma la purità de l'animo e la ragione che la città veniva in mutamento. Parlai sopra ciò, e tanto andammo convertendo cittadini, che furono eletti tre cittadini capi dell'Arti; i quali aiutassono i mercatanti e artieri dove bisognasse ». Meritava conto che Dino sottolineasse qui più che altrove la parte avuta in concreto, qui proprio all'inizio della *Cronica* che risponde anche all'inizio del reggimento popolare come la fine risponde alla degenerazione e all'attesa di un nuovo ordine. Il fatto ha, credo, importanza determinante nel corso della sua vita pubblica che è quanto dire della sua vita, *tout court*, e nell'interpretazione che se ne può dare attraverso il suo stesso racconto. Essere stato tra i fondatori del regime popolare delle Arti vorrà dire poi sempre credere nella bontà degli istituti e delle leggi che il popolo fiorentino allora si dette e, forte di quella fede, giudicare severamente chiunque operasse a scalzarli o a corromperli. Scorrendo la *Cronica*

e seguendo il Del Lungo e il Davidsohn tra le carte delle *Consulte* non trovo nulla che non si possa spiegare con questo semplice dato: l'essere cioè il Compagni divenuto la coscienza giuridica e la coscienza morale di quel sistema politico che il popolo fiorentino si era conquistato con la sua vitalità economica e la sua fierezza e al quale egli, giovane, aveva dato l'avvio: l'appoggio a Giano della Bella contro le insidie dei Grandi non rassegnati, l'inclinare nella deprecata divisione, se mai, ai Cerchi, d'altronde non risparmiati dalle sue taglienti censure perchè, Grandi ancora vicino al popolo, pareva «fussino stati dolenti» della cacciata di Giano e mostravano ossequio agli Ordinamenti; e, una volta che le fazioni si convertirono in una vera e propria scissione di Parte Guelfa, l'accostarsi nettamente ai Bianchi come al partito della legalità democratica contro le manovre aperte e coperte dei Grandi raccolti nel partito dei Neri, i quali con l'abilità diplomatica e il denaro avevano saputo legare alla loro causa la Curia di Bonifacio VIII. Tutto questo corso politico, a non voler ricordare altro che le fasi più appariscenti, acquista una rigorosa coerenza se noi ci riconduciamo all'atto che nella sua giovinezza il Compagni si trovò a compiere e soprattutto alla coscienza giuridica e alla coscienza morale che acquistò, mantenne e impersonò del sistema politico che ne era conseguito. Ma, cosa ai nostri fini anche più importante, è codesta coscienza che appuntisce la penna dello storico quando, estromesso dalla vita pubblica dal trionfo dei Neri e cioè dell'illegalità, si accinge a rappresentare anche lui la selva oscura del proprio tempo. Se la forza morale da cui prende risalto la rappresentazione è tanto energica e tanto compatta, ciò si deve al fatto che Dino identifica la sua moralità con la moralità dello stato democratico, del quale si tiene testimone e in un certo senso garante. Le sobillazioni, le insidie, le segrete intese e le pubbliche ipocrisie, tutti quei subdoli movimenti rotti da improvvise violenze e da atti sfrontati che caratterizzano la vita della «città partita», prendono il loro colorito brusco e il loro lapidario rilievo nella moralità del Compagni perchè non è questa la prima volta che una forte tensione morale si traduce in una potente facoltà visiva e di rappresentazione; ma, dobbiamo aggiungere, in quanto la moralità del Compagni non è individuale attitudine a giudicare e drammatizzare, ma fermezza, lucida, implacabile che ha lo stato democratico nello scrutare con gli occhi di un suo testimone i propri eversori, e la legalità i propri nemici e i propri deboli e corrotti tutori. Meglio che un generico e sia pure appassionato patriottismo, meglio che una generica e sia pure robusta costituzione morale, e infinitamente meglio che la tempra del partigiano, questa posizione, che a me pare evidente il Compagni abbia fatto sua, ci aiuta a intendere la misura delle sue antipatie e delle sue simpatie, il senso delle sue condanne e giustificazioni, il suo destino politico, i suoi intendimenti e addirittura i suoi procedimenti di scrittore.

Dino Compagni non manifesta della vita politica alcuna prospettiva teorica o ideale, o comunque più remota di quella che gli offre la sua città; la sua nozione di vita civica l'ha ricevuta dall'interno della vita fiorentina e dalla propria esperienza. Perciò essa si con-

figura come lotta, come discordia; non che egli arrivi beninteso a considerare della discordia una sorta di necessità anassagorea; ma di fatto non conosce altro motore, altra anima alla vita associata: e il genio della discordia, per così dire, è il genio stesso della sua musa. Il superamento di essa è la legge, la legale costituzione popolare, contro la quale si ostina l'indomita superbia e nequizia. Questa convinzione sostiene nello scrittore l'inesorabile enunciazione dell'operato, anche dove la moderata saggezza dell'uomo pare non essere stata così risoluta: « E io, Dino Compagni, ritrovandomi Gonfaloniere di Giustizia nel 1293 andai alle loro case e de' loro consorti, e quelle feci disfare secondo le leggi ». È la terribile applicazione degli Ordinamenti di Giustizia ai danni dei Galligai.

Stando al Davidsohn, c'è qui un equivoco sul nome della famiglia che sarebbe dei Galli e non dei Galligai, e nientemeno sulla persona del Gonfaloniere che non poteva essere a quella data lo scrittore stesso. È un rebus che, impugnato dagli obiettori e negatori della autenticità della *Cronica*, può forse essere risolto con la supposizione dello stesso Davidsohn che il Compagni abbia voluto con quell'affermazione recisa forse ingrandire un piccolo episodio e scagionarsi dall'accusa di tiepidezza che gli mossero poi gli estremisti e dalla quale dovette discolarsi due anni dopo davanti ad un collegio di sindaci.

Per quel che interessa la nostra tesi, il fatto starebbe a significare che Dino, ammaestrato dagli avvenimenti, si fosse ancora più convinto della giustezza degli Ordinamenti, anche dove la loro crudeltà si opponeva praticamente all'umanità e alla prudenza di lui magistrato, e ci offrirebbe un primo eloquente saggio che lo scrivere è per Dino ancora agire, intervenire. Quella stessa convinzione mette molto di frequente gli avversari nella luce, o meglio nella subdola penombra, nella quale i Vangeli pongono i Farisei: « Onde i Grandi fortemente si doleano delle leggi, e alli esecutori d'esse diceano: "Uno caval corre, e dà della coda nel viso a uno popolano; o in una calca uno darà di petto senza malizia a un altro; o più fanciulli di piccola età verranno a quistione; gli uomini gli accuseranno; debbano però costoro per sì piccola cosa esser disfatti?" ». Sono i ragionamenti capziosi che si fanno contro gli Ordinamenti. Un poco più oltre la santità dello stato e della legge popolari ha un volto umano ed è quello di Giano della Bella: « I potenti cittadini (i quali non tutti erano nobili di sangue, ma per altri accidenti erano detti Grandi) per sdegno del popolo, molti modi trovarono per abbatterlo... Un giorno ordinono di farlo assassinare; poi se ne ritrassono per tema del popolo. Poi per ingegno trovaron modo farlo morire, con una sottile malizia; e disson: "Egli è giusto; mettianli innanzi le rie opere de' beccai, che sono uomini malferaci e maldisposti..." ». E per simile diceano de' giudici: "Vedi, i giudici minacciano i rettori al sindacato, e per paura traggono da loro le ingiuste grazie, e tengono le questioni sospese anni tre o quattro...". Giano giustamente crucciandosi sopra loro, dicea: "Faccinsi leggi che sieno freno a tanta malizia". E quando l'ebbono così acceso alla giustizia, segretamente mandavano a' giudici e a' beccai e agli altri artefici, dicendo che Giano

li vituperava, e che faceva leggi contro a loro ». « Io, aggiunge il Compagni, conobbi la congiura. Palesai a Giano la congiura fatta contro di lui » mostrando che l'uomo era scaltrito nell'arte che sarà grande nello scrittore di leggere i coperti intendimenti, le insidie nascoste sotto le belle apparenze. Ce n'era bisogno perchè la doppiezza Dino la ritrova continuamente tra le armi più pericolose puntate contro il potere del popolo e le sue istituzioni; a meno che messer Berto Frescobaldi, nella riunione tenuta dai Grandi in San Jacopo Oltrarno, non perda le staffe e ricordi « come i cani del popolo aveano tolti loro gli onori e gli uffici; e non osavano entrare in palagio; i loro piati non possono sollecitare; se battiamo uno nostro fante, siamo disfatti. E pertanto, signori, io consiglio che noi usciamo di questa servitù. Prendiam l'arme, e corriamo sulla piazza; uccidiamo amici e nemici, di popolo, quanti noi ne troviamo, sì che già mai noi nè nostri figlioli non siamo da loro soggiogati ». Se non che messer Baldo della Tosa trova il consiglio pericoloso e suggerisce ancora il fare coperto: « Vinciagli prima con ingegno e scomuniagli con parole piatese dicendo: "I Ghibellini ci torranno la terra, e loro e noi caceranno, e che per Dio non lascino salire i Ghibellini in Signoria:" e così scomunati, concianli per modo che mai più non si rilievino ».

Sono questi i termini della lotta negli anni dell'afforzamento di popolo; ma falsemmo grossolanamente la figura di Dino politico e narratore se non dovessimo aggiungere che i suoi occhi sono ugualmente attenti e perspicaci dalla parte del popolo che ha il potere. « I pessimi popolani » che corrompono le leggi e gli istituti non sfuggono alla osservazione di colui che dopotutto non è un tribuno. Sono codesti pessimi popolani che rendono possibile la rovina della città, scomunandosi appunto secondo i piani farisaici dei Grandi. Finchè il popolo si mantenne unito, la lotta fu dura e piena di insidie, ma i suoi termini chiari: né lo stato democratico correva gravi pericoli: e se tale unità avesse resistito, le rivalità e le discordie tra i Grandi avrebbero consolidato più che intaccato la forza del reggimento popolare, come avvenne. Ma non solo l'unità popolare fu sempre precaria per l'instabilità del popolo minuto, vera e propria massa di manovra lavorata nelle sue aspirazioni dai più radicali contendenti, il popolo grasso e i Grandi insediati a Parte Guelfa; intervenivano anche interessi, contese familiari, rivalità, astii personali a complicare la già rigida situazione interna. Avvicinandosi a codesti fatti e a codeste conseguenze, che sono al centro della memoria di colui che scrive dieci anni dopo, ci accorgiamo che gli anni precedenti delle fortune e del potente stato del popolo, anche se non privi di minacce, sono trattati sommariamente con un profilo elementare che corrisponde alla perentoria semplicità della lotta politica; può ben campeggiare nella sua ingenua ferezza la figura di Giano di contro alla perfidia dei suoi avversari; ciò non toglie che gli anni fino al 1300 costituiscano nella struttura e nella temperie dell'opera come un antefatto, un gradino verso i due anni di fuoco sui quali si appunta la passione del cittadino e si scatena la terribile energia del narratore e del giudice. E a questo punto, proprio mentre i termini del gioco politico si allargano per l'intrusione

della Curia pontificia, la storia converge più direttamente *ad personam*, lo stato diventa la città vivente, ardente e tumultuaria. E il vocabolario di Dino con il ricorso continuo di parole come « schiatte, maleficio, scandolo, pericolo » dà un sapore quasi tellurico e feticistico a codesta inquietudine. Ogni incidenza della contesa si configura in un episodio e spesso in un volto, in un atto: e l'analisi potrebbe avere inizio dalla faccenda del miagliaccio di porco avvelenato dato a mangiare ai giovani de' Cerchi nel cortile del Podestà — e il sospetto restò su Corso Donati — e dal funerale nella piazza de' Frescobaldi durante i quali « essendo l'uso della terra a simili raunate, i cittadini sedere basso in su stuoie di giunchi e i cavalieri e dottori, su, alto sulle panche, e essendo a sedere, i Donati e i Cerchi, in terra (quelli che non erano cavalieri) l'una parte al dirimpetto all'altra, uno o per raccontarsi i panni o per altra cagione, si levò ritto. Gli avversari, per sospetto, anche si levarono, e missono mano alle spade: gli altri feciono il simile; e vennono alla zuffa ». E si potrebbe continuare fino al terribile incendio appiccato dai Neri saettando fuoco greco da Mercato Vecchio in Orsanmichele, in Calimala, in Mercato Nuovo e Por Santa Maria, « che si disse arsono più che 1900 magioni » tra le quali specialmente prese di mira quelle dei Cavalcanti; e fino al tentativo fatto dai Bianchi di forzare le porte della città nella giornata di solleone. « Molto fu bello a vederli, con segno di pace, stando schierati. Il caldo era grande, sì che pareva che l'aria ardesse »; ma la precipitazione del Baschiera determina l'insuccesso, e la fuga rovinosa per la calura della campagna, e il tramonto delle superstiti illusioni bianche. Fra questi termini estremi la storia di Dino incalza e stringe da presso, uomo a uomo, i cittadini più in vista, li configge nei loro gesti aperti o tortuosi e nelle loro parole, li incide nella sostanza rovente e aggrovigliata della città che è come un paesaggio che non abbia nè il fondo nè il cielo: e tutti nella loro imminenza nella cosa pubblica, in quanto cittadini intesi all'offesa o alla difesa o all'insidia nei consigli e ormai nella piazza dove la ragion politica scende sempre più di frequente, senza lasciare respiro: al punto che né dietro Guido Cavalcanti ostinato e animoso nemico di Corso Donati sembra più necessario immaginare il poeta, né dietro i Mozzi o i Frescobaldi il grande traffico bancario le cui fila si snodano dai conventi d'Inghilterra ai porti d'Oriente. Essenzialmente *civis*, Dino trasforma tutti quanti in *cives*, e vede i suoi contemporanei balenare con i loro tratti in questo unico rovello politico. Ma si può esser certi che l'immagine della città non ci perde nulla poichè tale sua compressione è dovuta alla stessa virtù che la esalta, intendo dire alla forza creativa della passione. Come immaginare possibile, altrimenti, la potenza icastica di certi episodi come quello che mette fronte a fronte Guido e Corso? Come si conviene alla immagine tenebrosa di questo, il suo tentativo di assassinare Guido è lasciato nell'ombra e si rivela quel tanto che basta a concludere: « ma non li venne fatto! ». Ma il tentativo di vendetta di Guido, come si addice al cortese e ardito cavaliere, accade in piena luce: « E essendo un dì a cavallo con alcuni da casa i Cerchi, con un dardo in mano, spronò il cavallo contro a messer Corso, credendosi esser seguito da' Cerchi, per farli trascorrere

nella briga; e trascorrendo il cavallo, lanciò il dardo, il quale andò in vano. Era quivi, con messer Corso, Simone suo figliuolo, forte e ardito giovane, e Cecchino de' Bardi, e molti altri con le spade; e corsongli dietro; ma non lo giugnendo, li gittarono de' sassi; e dalle finestre glie ne furono gittati, per modo fu ferito nella mano ». Povero, grande Guido, neppure tu profeta in patria! è tentato di esclamare il lettore vedendolo fuggire inseguito a sassate e sanguinare dalla mano che scrisse per noi: « Tu m'hai sì piena di dolor la mente ». E sarebbe un'esclamazione inopportuna perchè gli uomini che Dino ci fa vedere a distanza ravvicinata sono fatti per vivere in questa mischia, la loro città implacabile si attaglia perfettamente alla loro tempra. « Cominciò per questo l'odio a moltiplicare. E messer Corso molto parlava di messer Vieri, chiamandolo l'asino di Porta, perchè era uomo bellissimo, ma di poca malizia, nè di bel parlare, e però spesso dicea: " Ha ragghiato oggi l'asino di Porta? " e molto lo spregiava. E chiamava Guido, Cavicchia. E così rapportavano i giullari e specialmente uno si chiamava Scampolino che rapportava molto peggio non si diceva, perchè i Cerchi si muovessero a briga co' Donati ». La città prende a vivere tutta, fin nei suoi vagabondi.

In questa storia che si modella ormai sulle persone e sulla vita della città, senza per questo perdere le sue intrinseche ragioni di storia, Dino non può evidentemente tacere di sè, per quanto ciò, incredibile a dirsi, non abbia mancato di fare scandalo tra certi commentatori e dar nuova esca ai dubbi. Quel che egli ci racconta è in stretto rapporto con la posizione morale e politica più che assunta, impersonata, fino dagli anni ormai lontani della giovinezza e del rinnovamento di popolo: difesa della costituzione, difesa dell'unità popolare. Consultato in qualità di Savio dai Priori, dei quali uno è Dante non nominato, prese dunque parte alla decisione di esiliare i capi delle due fazioni: tra questi Guido Cavalcanti che, se era caro amico di Dante, non era certo estraneo all'affetto di Dino, come abbiamo veduto. Poichè i partigiani dei Donati non si volevano partire e tramavano con i Lucchesi, i signori vedendo che i Lucchesi appunto venivano ad appoggiare codesti sbanditi riluttanti « scrissero loro non fussono arditi entrare su loro terreno » e aggiunge seccamente il Compagni: « io mi trovai a scrivere la lettera: e alle villate si comandò pigliassino i passi ». È ancora il tono di colui che nei suoi atti fa sentire e coincidere il trionfo del potere popolare. Ma quella risolutezza che, torno a ripetere, è dell'uomo in quanto gli proviene dalla forza dello Stato, viene meno quando, indebolito dalle profonde divisioni lo stato popolare, continuare a praticarle sarebbe ostentazione tribunizia e malefica. Non c'è quindi contraddizione, ma duttile sensibilità politica che impone questo trapasso, quando vediamo Dino ricorrere alle arti della mediazione tra la parte dei Donati radunata in Santa Trinita a congiurare per la cacciata dei Cerchi e i Priori indignati per questa sfida. Dino sa che la unità del popolo non reggerebbe questa volta a un attacco e cerca di scongiurarlo. E può anche darsi che la parte avversa stimolando la Signoria perchè li punisse mostrasse di vedere più a fondo sotto le apparenze conciliative infine adottate dai Donati: resta che il

problema politico, al di là della circostanza, era di impedire una definitiva rottura: e tale problema è nettamente sentito dal Compagni che appunto è qualcosa più che un uomo di parte. Quando si accusa per questo d'ingenuità il « buon Dino », si commette invece l'errore di considerarlo implicato in questa guerriglia di consorterie e di rivalità familiari: in realtà egli aveva lo sguardo più lungo, lo sguardo di un uomo di stato, o per meglio dire dell'uomo dello stato democratico. Lo stesso senso di responsabilità lo guida dal Cardinale d'Acquasparta, paciario in Firenze. Non sfugge al Compagni che sotto la specie di quella missione conciliatrice c'è la volontà d'abbassare la parte de' Cerchi e innalzare la parte de' Donati: se n'era accorto anche il popolo e per questo si era levato « uno di non molto senno il quale con uno balestro saettò uno quadrello alla finestra del vescovado ». I Donati avevano anche troppo diffamato i Cerchi e i loro seguaci come Ghibellini e si erano anche troppo apertamente proposti al Papa come unica garanzia di Parte Guelfa, perchè l'offesa subita dal Cardinale non andasse riparata: « i signori, per rimediare allo sdegno avea ricevuto, gli presentorono fiorini M M nuovi. E io gliel portai in una coppa d'ariento e dissi: "Messere, non li sdegnate perchè siano pochi, perchè senza i consigli palesi non si può dare più moneta". Rispose gli avea cari; e molto li guardò, e non li volle ».

Se in genere questi due anni, 1300 e 1301, sono gli anni di fuoco dell'esperienza politica del Compagni, le settimane a cavallo tra l'ottobre e il novembre del 1301 possono definirsi le settimane di passione dell'uomo di governo e, di riflesso, dello storico che è in questo caso un politico elevato alla potenza morale; e tanto più quanto più grande è stato l'insuccesso e mortificante la condizione di non poter ormai più influire sul corso delle cose. Vale ricapitolare brevemente lo stato della città: con l'intrusione dei Cerchi nelle discordie di Pistoia, la divisione preesistente si era trasformata in una vera e propria scissione di Parte Guelfa. I Neri appoggiati alla Curia dall'alta banca fiorentina erano riusciti con l'abilità della propaganda a mettere i Bianchi nella luce di tiepidi Guelfi per non dire di criptoghibellini. Bonifacio VIII, animato dall'ambizione di imporre la supremazia della Chiesa, delega all'ufficio di paciario Carlo di Valois, con il disegno sempre meno recondito di scalzare il potere della parte bianca, con la quale finisce per identificarsi quel che rimane del legittimo regime popolare e della costituzione, in una città ormai divisa in tutte le sue classi. La stessa evoluzione delle cose aveva portato Dino dalla parte dei Bianchi: eletto ancora al Priorato il 15 ottobre egli si trova a fronteggiare l'insidia mortale. E il peggio è che si tratta di una partita da giocare al coperto, sotto le apparenze di una fase diplomatica conciliativa. Quel che lo scrittore ci dice allora delle manovre dei Neri coperti dal Valois, e via via dei loro atti sempre più temerari e della confusione e delle debolezze e viltà della parte avversaria, è pari soltanto alla tensione dell'uomo di governo il quale vede pericolare il regime e le istituzioni che sono la ragione stessa della sua vita politica. A colui che è impegnato nell'estremo tentativo di salvataggio dello stato democratico i discorsi insidiosi dei Neri al Valois: « Signore, mercè per Dio, noi siamo i Guelfi di Firenze, fedeli

alla casa di Francia: per Dio, prendi guardia di te e della tua gente, perchè la nostra città si regge da Ghibellini » equivalgono all'ozioso sentenziare o ai vili e subdoli proponimenti dei Bianchi che tengono la ringhiera « impacciata mezo il dì; e eravamo nei più bassi tempi dell'anno » e impediscono qualunque risoluzione. L'arroganza sfrontata e provocatoria di Noffo Guidi non è più condannabile dell'inerzia e della pavidità dei Bianchi. A questo punto il Compagni, sul tono di una recriminazione, perviene all'unica e perciò molto eloquente distinzione di forma e sostanza quando ammette che la rottura della legalità non può essere rintuzzata che da una pari illegalità, se il potere legittimo non ha forza sufficiente a difendersi o ha le mani legate dalla situazione diplomatica: « i Guelfi bianchi non ardivano mettersi gente in casa, perchè i Priori gli minacciavano di punire e chi raunata facesse: e così teneano in paura amici e nemici. Ma non doveano gli amici credere che gli amici loro gli avessino morti, perchè procurassono la salvezza di loro città, benchè il comandamento fusse ».

Coscienza politica, giuridica e morale erano state finora tutt'uno; la crisi dello stato democratico incrina visibilmente quella univoca compattezza e la politica del Compagni in questo periodo riflette fino a un certo punto lo stato caotico della città, ma appare ancora ispirata al criterio di evitare rotture, di non raccogliere le provocazioni, di stare, benchè ad occhi aperti, anzi sbarrati, al gioco diplomatico che nell'apparenza si sta conducendo: e in effetti, per quanto si cerchi di intendere il senso di certe bonarie manate sulle spalle appioppate dai critici del « povero Dino », non ci riesce facile immaginare un atteggiamento più politico nel rappresentante di un Comune che dopo tutto è guelfo e nel guelfismo ripone la sua fiera patriottica, alla presenza di un paciario della casa di Francia, espressamente mandato dal Papa, liberamente accettato per questa missione dal Consiglio generale della Parte Guelfa e dei 72 mestieri d'Arte, tutti favorevoli alla venuta del principe « salvo i fornai che dissono che né ricevuto, né onorato fusse, perchè veniva per distruggere la città ». Dino cerca con un ultimo appello all'unità di toccare il cuore dei suoi concittadini: mette in opera il suo « santo e onesto pensiero » nella Chiesa in cui il patriottismo fiorentino ha più probabilità di ritrovare le sue vibrazioni e recita la sua forte allocuzione in San Giovanni; viene eletto un consiglio di XL cittadini di ambedue le parti che assistano i Priori, si decide di accumunare gli Uffici tra cittadini Bianchi e Neri, si accolgono le profferte di collaborazione; dopo molte resistenze, data l'incostituzionalità del provvedimento, Dino acconsente anche ad indire con un mese di anticipo le elezioni del Priorato misto. È una politica di conciliazione spinta all'estremo, tra difficoltà di ogni genere sotto la pressione della piazza. « I signori erano stimolati da ogni parte. I buoni diceano che guardassono ben loro e la loro città: i rei li contendeano con questioni; e tralle domande e le risposte il dì se ne andava: i baroni di messer Carlo gli occupavano con lunghe parole. E così viveano con affanno ». La diffidenza e i sospetti sono tali che un invito di Carlo di Valois ai Priori a parlamentare in S. Maria Novella, fuori della porta, viene interpretato come

un tranello per ucciderli: « e ciò non venne loro fatto perchè non ve ne andarono più che tre; a' quali, niente disse, come colui che non voleva parlare, ma sì uccidere ».

Finalmente il giorno 4 novembre i Neri gettano la maschera, gli Ordinamenti vengono calpestati: la città prende l'aspetto corruciato e sinistro dei tempi d'emergenza. Tra gli infingimenti di Carlo, i tradimenti delle vicherie, il malfido comportamento del Podestà, l'opera dei Priori si rende sempre più difficoltosa. Infine, di una delegazione mista di cittadini, il Valois trattiene i Bianchi e manda liberi i Neri. È il segnale che dà libero sfogo alla violenza: e Corso Donati è rientrato in Firenze. « La sera apparì in cielo un segno meraviglioso, il quale fu una croce vermiglia, sopra il palagio de' Priori. Fu la sua lista ampia più che palmi uno e mezzo; e l'una era di lunghezza braccia XX in apparenza, quella attraverso un poco minore; la qual durò per tanto spazio, quanto penasse un cavallo a correre due aringhi. Onde la gente che la vide, e io che chiaramente la vidi, potemo comprendere che Iddio era fortemente contro alla nostra città crucciato ». Cominciano la caccia all'uomo, le ruberie, le estorsioni, gli omicidi. Un ultimo appello dei Priori in carica cade nel vuoto. « E però lasciorono il priorato ». La partita è perduta. Non rimane a Dino che trasferire la sua amarezza politica sul piano dell'indignazione morale e rappresentarci, infine allo scoperto, le conseguenze di questo sfacelo dello stato democratico e mostrarci la città, poichè infine città e non altro che città e piazza è lo stato sfasciato sotto i colpi dell'arbitrio e della violenza, come una forma che riveli d'un tratto la fermentazione biologica che nascondeva nelle sue viscere, mostrarci la città uomo per uomo, chi sono, gettata la maschera, i Donati, i Rossi, i Tornaquinci, i Bostichi, a che si sono ridotte le millanterie e l'alterigia di un Donato Alberti, di un Manetto Scali. È questo il momento di fissare definitivamente nella sua materia di tenebra e di fuoco l'indimenticabile ritratto di Corso: « Uno cavaliere della somiglianza di Catellina romano, ma più crudele di lui, gentile di sangue, bello di corpo, piacevole parlatore, adorno di belli costumi, sottile d'ingegno, con l'animo sempre intento a malfare, col quale molti masnadieri si raunavano e gran seguito avea, molte arsioni e ruberie fece fare, e gran dannaggio a' Cerchi e a' loro amici; molto avere guadagnò, e in grande altezza sall. Costui fu messer Corso Donati, che per sua superbia fu chiamato il Barone ».

Abbiamo già osservato che l'energia morale è la sostanza stessa della prosa di Dino, la materia su cui sono rilevate e sbalzate le memorie e le immagini. Non ci sono evidentemente due morali nel Compagni, intendo dire una morale politica e una morale religiosa. Tuttavia non si può a meno di osservare che in questo momento la morale che era stata intrinseca all'assoluta convinzione politica e quasi la sua punta perforante, estromesso l'uomo politico dalla cosa pubblica e posto nella condizione di non più influire sul suo svolgimento, la morale dello storico, per così dire, rompe il passo, si scatena nell'invettiva, nella incriminazione, nello scherno *ad personam* per poi ricomporsi in certe sintesi gravi e cupe come il fragore di una rovina. Sono le pagine più intense e accese della *Cronica*. In seguito



5 - Pisanello: Angelo annunziante (Verona - San Fermo)



a



b



c

6 - Pisanello: in alto a sinistra: *Verso della medaglia del Paleologo* - a destra: *Verso della medaglia di Filippo Maria Visconti* - sotto: *Verso della medaglia di Malatesta Novello*

la morsa si allenta man mano che l'uomo da sotto l'orizzonte del suo tramonto politico osserva con il suo sguardo, pur tuttavia inesorabile, crescere la potenza e rinnovarsi la discordia tra i vincitori, Corso facendo ora leva sul popolo minuto contro Rosso della Tosa e i popolani grassi, mentre la parte sbandita, sparita di fatto la distinzione tra Bianchi e Ghibellini, tenta vanamente dall'esterno un'impossibile riscossa. Dino ha ancora di che accendersi al valore di Baschiera Tosinighi, poi il suo sguardo scavalca Firenze e si appunta su Arrigo VII, come quello di Dante dunque, ma non per un superamento dottrinale della disputa ristretta alla *polis* guelfa, anzi per la speranza di un nuovo ordine da instaurare ancora in quella *polis*, in questa città. Attesa di un nuovo ordine o attesa di un castigo, speranza o vendetta? L'attenzione del Compagni si ferma ancora all'interno della cerchia fiorentina quel tanto che basti a constatare l'orribile fine di Corso Donati, di Rosso della Tosa, di Pazzino de' Pazzi, di Betto Brunelleschi, « pessimo cittadino » il quale, anche se a Dino ciò potè sembrare ormai un'empietà, aveva osato rispondere ai messi di Arrigo « che mai per niuno signore i Fiorentini inchinano le corna ». Finita, come è finito Bonifacio VIII, tutta una generazione di tenaci e arditi contendenti, distrutta dalle morti violente, dagli esilii. Egli è rimasto in Firenze, uomo in un certo senso superiore alle fazioni, coscienza dello stato democratico e della patria che in esso per lui si identificava, non esposto come altri ai rancori; è rimasto a misurare la rapidità del proprio declino e a osservare « la giustizia di Dio quanto fa laudare la sua maestà » « e come si conoscono aperte le vendette di Dio... » nei malefici presenti e nelle furie sanguinose. Non tanto rassegnato perciò alla tirannide dei Neri che la speranza non prenda il volto della vendetta. Per il resto l'osservatore politico si appunta sulla discesa di colui che le porta, quella speranza, quella vendetta: « E venne giù discendendo di terra in terra, mettendo pace come fusse uno Agnolo di Dio, ricevendo la fedeltà fino presso a Milano... ». Si incanta, lui popolano, non certo irrigidito in principi che nella vita comunale non esistono, nel mitico prodigio della regalità: « Messer Guidotto, veggendo tutto il popolo andarli incontro, si mosse anche lui: e quando fu appresso a lui, gittò in terra la bacchetta, e smontò a terra, e baciogli il piè; e come uomo incantato, seguì il contrario del suo volere ». Uscendo dalla dura mischia, dal corpo a corpo della città, per sconfinare nel vago di paesi lontani, verso il dominio della speranza, la Musa di Dino che fu brusca e tagliente diventa affabulatrice. Perfino quel che si riferisce alla politica avversa e all'intrigo dei Neri contro l'Agnolo di Dio, ha ora alcunchè di vago e di remoto: i Fiorentini non sono più i cittadini dei consigli, delle cariche, con il loro nome e cognome e carattere, ma soltanto « i Fiorentini ».

Con il loro denaro e con la loro arte dell'intrigo s'ingegnano di frapporre ostacoli alla giustizia di Arrigo mentre pendono sulle loro teste minaccie e castighi. La *Cronica* si interrompe prima che Dino debba riconoscere la vanità delle sue speranze e la ineluttabilità dei mutamenti avvenuti in Firenze. Come scrisse il Carducci « il Compagni interrompeva la storia stupenda, mancandogli il cuore, dopo minacciata e aspettata la giustizia

imperiale sui cittadini pieni di scandali, a narrare tanta tristezza di disinganno ». Di lui come di Dante si potrà dire che, uomo legato a una fase politica definita, e scrivendo d'altronde a ridosso degli avvenimenti che ne determinarono il dramma, è portato a vedere in una luce apocalittica la natura e il modo del mutamento intervenuto. In realtà si trattò di un moto di assestamento che non compromise profondamente nè le istituzioni essenziali nè la potenza del popolo. Lo sviluppo della prosperità e della vitalità fiorentina fu immenso nei decenni successivi. Ecco in quale prospettiva nel proemio delle *Istorie* codesti avvenimenti apparivano al Machiavelli, al teorico dell'efficienza: « e veramente, secondo il giudizio mio, mi pare che niuno altro esempio la potenza della nostra città dimostri, quanto quello che da queste divisioni dipende, le quali ariano avuta forza di annullare ogni grande potentissima città. Nondimeno la nostra pareva che sempre diventasse maggiore, tanta era la virtù di quelli cittadini, e la potenza dello ingegno e animo loro a fare sè e la loro Patria grande ».

Ci resta ora da fare qualche considerazione sul criterio che dovette presiedere alla concezione di questa storia e sull'animo con il quale fu poi di fatto eseguita. « Le ricordanze delle antiche Istorie lungamente hanno stimolata la mente mia » scrive Dino all'inizio del suo libro. Certo, può essere lecito non accordare a Dino tutta l'udienza che si suole accordare a Giovanni Villani quando con più copia di discorso, com'è nel suo stile, ci dice la stessa cosa. Eppure se anche lo sviluppo della *Cronica* assume l'aspetto di un intervento ancora diretto sui fatti, quasi che la penna sia un modo di fare ancora politica o, in mancanza di meglio, vendetta; se anche si polarizza dunque energicamente nei caratteri molto risentiti della requisitoria e dell'apologia, non è meno vero che l'esempio dei classici può avere stimolato fortemente anche uno scrittore sul quale le sollecitazioni pragmatiche dovevano poi prevalere su qualunque intendimento enciclopedico e letterario. E non c'è neppur bisogno di dire che la storiografia classica non manca di adeguati precedenti di questa natura, perchè in questa fase attiva, indiretta, della venerazione del classico, le ricordanze non sono ancora divenute modelli e, se possiedono uno straordinario potere di eccitazione, non hanno il potere di conformare la materia vivente. Se dunque noi troviamo che Dino non abbia intonato il proprio racconto a nessun deliberato arieggiamento degli antichi, questo non ci autorizza a disconoscere né il proposito di fare una storia come usavano fare gli antichi, né la serietà dell'impegno che tale proposito sottintende. D'altronde se anche per il Compagni le naturali disposizioni del temperamento espressivo devono fondarsi su un principio di autorità, cosa che sembra inerente alla *mens* medioevale, abbiamo tutta una letteratura retorica, di uso già secolare nelle scuole dell'occidente, che raccomanda la concisione, la *brevitas*, come la prima virtù della *narratio*. Particolarmente pregiata era la *brevitas sallustiana*, segnalata da Quintiliano. In questo senso l'orientamento del gusto sarebbe nel Compagni in rapporto con una cultura sorpassata, mentre la prosa simultanea di Dante si sviluppa nel senso della *amplitudo* e dell'ornato umanistico. Di fatto, sebbene non sia illecito sottintendere una cultura di tal genere, antiquata, sembra impossibile pensare, nel

caso del Compagni, a una scelta e non a una necessità. In altri termini, il Compagni riesce a farci sentire la sua espressione densa, fortemente chiaroscurale, brusca negli sviluppi e nei passaggi, come l'unica possibile. Perentoria, originale. E quando si tiene conto di questo, si vede quanto sia pericoloso legare troppo strettamente l'apprezzamento del fatto artistico con la condizione della cultura.

Ma un altro proponimento, di ben diversa natura, noi troviamo scritto nella prima pagina del libro: esso contiene un messaggio di speranza e la finalità morale dell'opera: ed è là dove Dino professa di scrivere « i pericolosi avvenimenti non prosperevoli, i quali ha sostenuti la nobile città figliuola di Roma » « a utilità di coloro che saranno eredi de' prosperevoli anni, acciò che riconoscano i benefici da Dio, il quale per tutti i tempi regge e governa ». Anche senza forzare i termini di questo discorso e attribuire un significato catartico al disegno del Compagni, appuntandoci su quell'anno giubilare MCCC che per Dante come per il Villani fu il termine *a quo* di una necessaria palingenesi, e che si trova segnato nel poemio della *Cronica* come il centro degli avvenimenti; anche senza questa che a me pare arbitraria illazione per uno scrittore del tipo del nostro, è innegabile che è una vera e propria transizione dal male al bene che Dino intende rappresentarci quando si accinge alla sua storia negli anni di Arrigo VII e dell'intravisto riscatto. Non meno di Dante, nel 1300 Dino « si ritrovò per una selva oscura », anche se la via per uscirne non passava per lui da regioni così ardue e remote, ma tra le case orgogliose e tra le rovine e le brecce fatte dal piccone e dal fuoco nella sua città. Codesta via, esclusivamente cittadina e civica, per quanto sia tracciata da Dio e percorsa da un suo Agnolo, che appare tale anche a Dante, conduce ancora alla *polis* e in nome di questa sarà disseminata di vendette e castighi. C'è una ragione morale fondata — com'è nella natura dell'uomo, nel suo « esser cive » — sulla ragione politica cittadina, a dirigere il lavoro dello storico e a fornire la sua opera dell'itinerario spirituale che sembra richiesto dall'accezione alta nella quale ha voluto usare la parola « cronica »; la storia di un'esperienza che anche in questo caso è comune al singolo e alla pluralità, esposta a insegnamento non certo universale ma civico. In realtà quando Dino conclude: « niente vale l'umiltà contro alla grande malizia » fa qualcosa di più che cercare scuse alla propria sconfitta; mostra di avere anch'egli sentito che il senso del dramma vissuto sconfina dai termini della politica in quelli della morale religiosa; e in questo senso noi possiamo intendere l'adesione al mito palingenetico di Arrigo: « Iddio onnipotente, il quale è guardia e guida de' prencipi, volle la sua venuta fusse per abbattere e gastigare i tiranni che erano per Lombardia e per Toscana, infino a tanto che ogni tirannia fusse spenta ». In questo senso morale dunque, anche se la morale in Dino si traduce come sempre in postulazioni politiche immediate. Il che non pare implichi per nulla che il significato esemplare, che negli intendimenti volle annettere al libro della sua esperienza, sia una conversione dal guelfismo al ghibellinismo, poichè Arrigo significava ben altra cosa per lui che il ripristino di una concezione e di una parte in Toscana ormai tramontate da un pezzo.

Né l'essere un esponente autorevole del glorioso Comune poteva fargli sentire come una indegnità il ripararsi della speranza in Cesare, poichè il Comune è fondato su uno stato di fatto e non su un principio; e la politica del Compagni, come abbiamo accennato, si aggira entro quel fatto e non sfiora i principi.

Ma osserviamo ora come l'ispirazione si comporti di fatto tra il passato e l'avvenire, fra la dimensione del ricordo e quella della speranza. Diremo subito che questa seconda è poco meno vaga di una favola quando non prende il volto della vendetta e cioè non si riconduce a ciò che il Compagni ha direttamente sott'occhio, di arbitri e di crimini e di soperchierie. E quanto al passato, se Livio può consolarsi dei tempi presenti intrattenendosi sull'antichità incorrotta di Roma, il movimento che spinge il Compagni è di natura opposta: esso lo riporta nel mezzo della lotta, senza la temperanza e la rassegnazione concesse dal tempo, con le armi del giudizio o del sentimento appuntite, più che stemperate, da un presente ancora implacato. L'inazione del politico defenestrato si traduce nell'azione dello scrittore ancora politica e in più ferrata dall'inasprita moralità. E la compostezza che dobbiamo riconoscere a un artista di questo vigore non gli impedisce di « stare a' fianchi » ai suoi uomini con una drammaticità che tende a fare il passato presente come il presente. Né d'altro canto gli è consentita quella forma di alienazione dalla città, che Dante, ritraendosi nell'orgogliosa riserva della sua nobiltà, poté trovare: « faccian le bestie fiesolane strame di lor medesme ». Il popolano, venuto al potere dalle Capititudini dell'Arte praticata da generazioni di suoi familiari, rimasto al lavoro tra i suoi popolani, non può nè astrarsi né distrarsi dalla sua città, prendere le distanze dalla gente onesta o infida che lo circonda. E lo scrittore rimane confitto nell'inestinguibile fuoco della lotta, nell'eterno presente della *polis*. Questa nozione del tempo che esiste ma è annullata da un agonismo sempre attuale cancella ogni possibile inattività propria dei cronisti, inaugura autorevolmente i modi della storia; ma anche contrassegna in un modo unico questa transizione dal politico allo storico. Questa storia che è azione, e come tale dramma, non evoca, sorprende gli uomini nel loro « fare ». A nessuno è consentito di riposare nel proprio « essere », secondo quella concessione nella quale risiede forse la più profonda pietà della storia. Tutti quelli che furono, furono in quanto fecero, e fecero nella materia dura e angolosa della *polis* o nel magma incandescente della città decaduta da *polis*; e continuano ad essere tali nel tempo soppresso dalla passione vivente dello scrittore.

Sono questi elementi, tutti dell'ordine della vitalità — ma mi perdetto di invitarvi a dilatare il senso di questo termine dalla accezione biologica a quella intellettuale e morale, di coerenza che non deflette, né per fiacchezza né per viltà, di superiore ostinazione — sono questi elementi che fanno dei tre libri della *Cronica* una compagine unitaria e unica, la materia della quale si assoda senza raffreddarsi, ad altissima temperatura. E gli uomini di una generazione violenta e grandiosa, e i moti e le operazioni vitali della città di Firenze vi sono rimasti bloccati come dentro la lava.

Le idee contemporanee

IL CONGRESSO DI NAPOLI

A Napoli, dal 18 al 21 ottobre, il primo congresso internazionale degli scrittori. Gli allettamenti della natura mediterranea, la clemenza honoris causa del sole e la generosa ospitalità, pubblica e privata, dei Napoletani non han potuto distogliere gli scrittori di diciotto nazioni dai lavori veri e propri del convegno. Un caso veramente esemplare se si pensi a tanti congressi in cui oratori delusi e mortificati rivolgono la parola a cinque dormienti sotto la cuffia.

Non vogliamo fare, già ampiamente diffuso dalla stampa, il resoconto delle movimentate sessioni di questo singolare incontro promosso dal nostro Sindacato Nazionale degli Scrittori, e nella specie dal suo presidente G. B. Angioletti. Vogliamo, bensì, farvi qualche osservazione marginale, e, sopra tutto, mettere in luce quella che ne è stata la intenzione originaria e quella che sarà per esserne, ove prevedibili ostacoli non sorgano, la funzione precipua.

È questa la prima volta, si è fatto osservare, che scrittori di tutta l'Europa si sian trovati insieme a congresso per discutere problemi attinenti alla loro professione. Certo, in altre occasioni scrittori di vari paesi si son congregati, come nelle riunioni annuali del Pen Club, o come, per dirne una, nel recente convegno veneziano per la storia del teatro; o come, altre e molte volte, in congressi internazionali intesi a rivendicare diritti e interessi economici, o, come si dice, di « categoria ». Ma si trattava di diritti, il più affatto legittimi anche se non sempre pienamente riconosciuti, mentre nel congresso di Napoli è, per la prima volta, balzata fuori la configurazione, pressochè esatta, dei « doveri » dello scrittore verso la propria coscienza e verso il proprio tempo.

Scrittori, va bene. Ma quali? Il termine è così generico, e anzi direi equivoco, che è ben difficile stabilire i confini di questa, che non è una professione, se bene qualche volta si abbassi a mestiere. In pratica si considerano scrittori quelli che servono, più o meno originalmente, la loro fantasia, fanno opera poetica e non opera scientifica. Vi sono, nondimeno, pessimi scrittori di fantasia ed ottimi scrittori di scienza: non per nulla a presidente del congresso s'è voluto chiamare un romanista come Vincenzo Arancio Ruiz.

S'intende che uno scrittore — e ciò è stato opportunamente dichiarato nelle premesse del congresso e più volte ribadito nel corso dei dibattiti — non può in alcun caso rinunciare alla propria individualità, uscire dallo splendido isolamento in cui, soltanto, può svolgere la sua azione creatrice; e quando si parla di doveri dello scrittore non ci si riferisce alla sua personale ispirazione e alla relativa elaborazione — dalle quali ogni interferenza sarebbe deprecabile —, ma ad un'azione pratica che, partendo da quella ispirazione poetica, comportandosi e combinandosi con altre ispirazioni, trovando in esse il punto di interesse comune, giovi alla società umana, la spinga, o quanto meno la accompagni illuminatamente, nel suo progredire. I poeti, si sa, non soltanto sono i figli del loro tempo, ma sono anche i padri del tempo che dovrà venire.

Ora il tempo nel quale viviamo è gravido di timori e di speranze per l'immediato domani: moltissimi i primi, assai scarse le seconde. L'aiuto ad affrontare i primi e ad alimentare le seconde può senza dubbio, com'è accaduto infinite volte nel passato, scaturire da un grande libro di un grande scrittore, e forse senza che lo scrittore stesso se ne renda conto; così come altri scrittori possono con l'opera individuale fomentare indirizzi sbagliati o deviazioni pericolose. Nella società moderna la discriminazione del bene e del male è estremamente difficoltosa, ed occorre un esempio: nella sua splendida relazione, G. B. Angioletti aveva accennato alla incombente minaccia del meccanicismo, del tecnicismo, dello scientificismo ai danni della cultura umanistica; non bene intese, le sue legittime apprensioni hanno determinato parecchi interventi, non già in favore del tecnicismo, ma nel senso che la cultura debba andare verso le nuove forme della civiltà moderna, e se non incanalarle nel suo alveo, almeno farle proprie in quella parte che può ringiovanirla, e cioè rafforzarla di nuovi semi.

Questo, e tutti gli altri problemi o, per dir meglio, ansie del nostro tempo, troveranno certamente, in ogni scrittore degno di questo nome, la loro impostazione, il loro esame e anche, talvolta, l'ambizioso tentativo di risolverli. Ma perchè l'azione individuale degli scrittori, attraverso la loro opera, non vada dispersa, perchè non resti segreta rivelazione a critici e ad iniziati, e perchè, invece, tutta la forza morale che può scaturire dall'opera d'arte si diffonda a beneficio dell'umano consorzio, occorre che gli scrittori, di là dai loro particolari interessi, si affratellino, per questo alto compito, nella comunità che si è ideata, e che soltanto il loro buon volere potrà rapidamente attuare. Un piccolo parlamento, è stato detto, non senza sapor d'ironia; e la formula non può dispiacere, anche se nel volgo alle istituzioni parlamentari si guardi con sospetto e con malcelato disprezzo. Ma il volgo degli sciocchi e dei prepotenti va tenuto fuori del nostro discorso, e siamo noi che consideriamo lui con lo stesso sentimento, sapendo di aver ragione.

Anche si è parlato, e più volte nelle successive sedute, delle condizioni di vita dello scrittore, dei suoi interessi materiali, dei rapporti con gli editori e con gli altri datori di lavoro, e c'è stato, a questo proposito, qualche intervento che dobbiamo considerare fuori luogo e fuori tema. Questioni di carattere strettamente economico, che vanno considerate in altra sede, ogni nazione avendo le proprie e risolvendole a proprio modo secondo la propria legislazione, com'è stato facilmente obiettato dagli eminenti giuristi

del congresso. Ben più importante, e d'interesse comune — anche se vi sono nazioni più progredite in questo senso e altre assai più arretrate —, è salvaguardare la dignità dello scrittore e riconoscere allo scrittore una sua alta funzione sociale, sentirne la voce viva fuori dalle pagine del libro, e per converso contenere certe forme di sovrapposizione e d'intimidazione, non rare fra noi, da parte delle grandi aziende editoriali, giornalistiche, teatrali, cinematografiche, radiofoniche, televisive, pubblicitarie. Ma è onesto aggiungere che talvolta la manomissione della nostra dignità non è da imputarsi alle aziende editoriali, cui è facile — e forse gradito — calcare il tallone su un terreno troppo cedevole, bensì agli scrittori medesimi, voglio dire a quella minoranza di essi troppo propensa a conformarsi agli ordini superiori. La comunità europea degli scrittori potrà, in questo senso, operare molto efficacemente.

Europea, ma europea soltanto per ora, come esplicitamente dichiarato nel terzo comma della mozione finale. La necessaria limitazione all'Europa (occidentale e orientale, ben s'intende), primo passo verso l'auspicata universalità, ha determinato qualche rilievo da parte dei delegati russi, che costituivano uno dei maggiori interessi, per non dire la curiosità del congresso. La lancia da essi autorevolmente spezzata in favore di negri, di gialli e di ogni altro colore di cui si rivesta l'epidermide umana, era già stata, e non meno autorevolmente, impugnata dalla vecchia Europa contro ogni razzismo, specie contro quelli mostruosamente nati nel cuore dell'Europa stessa. Gli scrittori, oggi soltanto europei, domani universali, sentiranno in comune l'imperativo di mantenersi al di sopra di ogni razzismo e — conservando le proprie e rispettando le altrui — al di sopra di ogni ideologia politica e di ogni fede religiosa. Ben altra la loro missione, se vogliamo usare questo termine, tanto spesso male adoperato.

Anche spettacolare, il congresso, per la notorietà degli oratori, per la irruenza degli uni e la pacatezza degli altri, e per le ricorrenti interruzioni, e i vivaci dialoghi, e le arguzie ed i motti: un piacevole e signorile avant-goût del parlamentino cui si è accennato. La eloquente e focosa discesa in campo di Ungaretti, la bellissima delineazione dello scrittore tracciata dallo spagnolo Muñoz Alonso, i raffinati à propos di Chamson, le lucide relazioni di Angioletti e di Bellonci, i sottili interventi di Piovene, l'appassionata messa a punto di Bassani, e, per tacer di tanti altri, la serrata e colorita dialettica di Vigorelli han fatto del congresso, sì, uno spettacolo raramente godibile, ma senza che venisse menomata la profonda serietà dell'assunto.

Non increduli e non scettici, ma anzi fermamente fiduciosi che su questa prima pietra abbia a sorgere il progettato edificio, ci sembra tanto vicino il giorno in cui lo scrittore potrà essere, oltre che il fornitore di gioia intellettuale, anche il medico, l'avvocato e il confessore della società di domani.

GINO DORIA

DOVE VA LA POESIA?

Vorrei, dunque, approfittare di questa rubricetta, il cui titolo mi fu suggerito, mesi fa, da una intervista con Mario Luzi, per rompere il silenzio da me molti anni osservato scrupolosamente intorno alla giovane poesia, alla produzione, diciamo così per intenderci, dei poeti fioriti in Italia dopo gli « ermetici ». Alla fine, nonostante il nostro piccolo silenzio, ci siamo stati e ci siamo dentro fino ai capelli nella « querelle » sulla « nuova poesia »: forse, oggi, dopo così numerose esperienze e dopo che tanta critica s'è esercitata, bene o male, nel definire, catalogare, classificare e dedurre, sarà possibile precisare, anche da parte nostra, e chiarire certe formulazioni. Tanto più che noi non aspettammo l'ora dei conformismi, degli evviva plebiscitari alla giovane poesia. Son passati ott'anni ormai da che, celebrandosi il mezzo secolo dell'attività letteraria italiana, e scrivendo in un noto fascicolo della rivista *Ulisse* sulla poesia italiana dal 1919 al '39 (dall'*Allegria* di Ungaretti, cioè, alle montaliane *Occasioni*), ci lasciammo uscir dalla penna quell'« augurio » (la parola è di Falqui, che ricorda quel nostro saggio a pagina 463 del suo *Novecento letterario - serie quinta*) che, più volte citato a proposito e a sproposito, ci sarà consentito qui di trascrivere: « Se la poesia italiana dovesse rifiutarsi di uscire dai termini di una crisi negativa, se essa non dovesse affrontare in pieno altri problemi, i fatti della storia, il concreto lavorare per un mondo nuovo, per una società rinnovata, vorrebbe dire che essa finirebbe col venir meno alla sua fondamentale funzione: che è in fondo quella di aiutare gli uomini a combattere, a lottare, per migliorarsi; diventare anch'essa, la poesia come la storia, patrimonio di più uomini, di quanti più uomini è possibile, che vogliono vivere e lavorare insieme ». Di questo « augurio » mancavano, ma ci pareva facile sottintenderle, le componenti estetiche: in una particolare crisi storica era nata la produzione dei maggiori poeti del primo Novecento italiano, da Saba a Ungaretti, da Sbarbaro a Montale, da Campana a Cardarelli. Una poesia che aveva saputo trovare diversità di voci, di linguaggi, di tecniche anche, ma che risultava storicamente spiegabile per un periodo; i poeti nuovi avevano da essere o i ripetitori di quelle grandi esperienze o gli interpreti di una condizione storica diversa, di un mutato centro della « crisi ». Uscendo dal calore dell'« augurio », si potevano citare le mutate condizioni di una cultura europea e mondiale, il logorarsi dell'idealismo, l'affacciarsi di nuove filosofie. Oggi, a conforto, potremmo citare il caso di poeti che sono sui quarant'anni; potremmo, significativo al massimo, citare il caso dell'ultimo libro di Mario Luzi, che rappresenta vittoriosamente il « nuovo ».

Ma, allora, quell'« augurio » generò fraintendimenti. E due fondamentali: da una parte agivano i difensori indiscriminati di tutta la poesia che s'era scritta in Italia fino al '43, che mi accusarono di voler ridurre a nulla la produzione poetica di un'intera generazione; dall'altra — ed è questo secondo fraintendimento la materia di questa nostra « lettera » — agirono i poeti giovani, i quali, avendo forse creduto che il nostro « augurio » fosse volto

a suscitare una poesia « civile » o « sociale », contenutistica e retorica, finivano per meravigliarsi che non lodassimo i loro poemi impostati su nuove tematiche e che continuassimo a fare questioni di stile o di linguaggio poetico. Ahimè! i nuovi poeti, almeno nella loro maggioranza, confondevano la poesia « impegnata », che anche noi volevamo, col rifiuto del verso, del canto, della ricerca di un linguaggio poetico essenziale e originale; perfino teorizzavano, a volte, una poesia di contenuto contro una poesia di pura forma: male interpretando Gramsci, confondevano la tradizione popolare e nazionale con le canzoni popolari, e buttavano a mare il maggior lirico italiano, il povero Petrarca, che fra l'altro (lui, poeta impegnato, nella crisi di passaggio dal feudalesimo al Rinascimento) in questa faccenda non c'entrava per nulla. Scarse, dunque, le lodi, ostinato il silenzio, perchè noi andavamo cercando, in una nuova condizione storica e umana, gli equivalenti degli *Inni* ungarettiani o del montaliano *Arsenio*; e non era colpa nostra se non riuscivamo a trovarli. (In quel nostro « augurio » del '50 parlavamo di poesia che « aiuta » gli uomini: ora, sarà magari per nostra incorreggibile nostalgia — ma non lo crediamo davvero — il fatto si è che, cercando in poeti un umano aiuto, dovevamo ricorrere a un Eluard o a un Maiakowskij; e, quando si voleva tornare a casa nostra, ci accadeva, quasi inconsciamente, di ripetere « I turbini sollevano la polvere »).

Del resto, il nostro ostinato silenzio aveva avuto modo d'interrompersi quando uscì (certo, molto tempo era trascorso dal lontano 1950) il libro già citato di Mario Luzi, *Onore del vero*. Ed allora avemmo a scrivere: « ...non possiamo pretendere che un tempo di complesse e drammatiche contraddizioni si risolva nella leggerezza e nella semplicità senza fatica (l'esempio della difficile poesia di Maiakowskij è abbastanza conosciuto e presente); che la storia si risolva nella cronaca, che il pensiero balzi su vestito di comodi panni al primo bòtto ». Il discorso, sia pure a distanza di tempo, si chiariva: troppo spesso la giovane poesia italiana, abbastanza sensibile nell'avvertire necessità di nuovi temi, urgenza di riflettere una mutata condizione storica ed umana, s'era lasciata e si lasciava attirare dalla « cronaca » e ripudiava la trasfigurazione poetica insieme a tutti quegli elementi che si ritenevano addirittura sintomi di schiavitù formale.

Ma poi era proprio vero che, nella sua quasi totalità, anche la poesia dei giovani tesi al reperimento di temi nuovi si rivelasse come poesia volta all'avvenire? Il paesaggio poetico che cercava la « realtà » sfociava troppo spesso in un diffuso tono elegiaco: forse, in qualche caso, erano le « lagrime delle cose », ma alla fine prevalevano, abbandonatamente, le lagrime dei poeti. Ecco perchè ritornavamo sospettosi: ci veniva da ripensare al Pascoli di *Odi e Inni* — espressione di una circoscritta elegia — oggi non a caso tornato a grandeggiare in troppe improvvisazioni critiche. E quante volte c'è venuto voglia di riprendere il vecchio discorso del '50 per aggiungervi qualche codicillo. Per ricordare che il problema della ricerca individuale di un « linguaggio poetico » non è affatto un problema passato di moda, per ricordare che parola, ritmo, verso, discorso poetico restano ancora ingredienti necessari della

poesia; che poesia non è nè il suono appena articolato che esce dalla bocca del fanciullo stupefatto, nè la frase da manifesto o l'articolo dell'*Espresso* versificati.

Dunque, il nostro antico «augurio» resta ancora valido: il mondo va avanti, e in esso anche il poeta deve fare la sua scelta, deve trovare i suoi temi nuovi. Ma ha da esprimersi come poeta, consapevole che nasce all'espressione oggi, dopo secoli di tradizione; nè si ribelli quando il critico di fronte alle sue produzioni parla di un particolare tipo di endecasillabo, o di sicurezza o meno del discorso poetico, o di linguaggio nuovo individuabile raggiunto o no. Purtroppo la nostra poesia più giovane ci par che rischi, a questo proposito, di precipitare in un anonimato senza confini. Troppo spesso, guardando a tanta recente produzione poetica, ci verrebbe da disperare e da parafrasare un celebre titolo di un nostro amico musicista: «Il verso è stanco». Ma sappiamo bene che non è il verso che è stanco, che non è stanca la poesia, che vive e diverse son le fonti d'una nuova ispirazione. Perciò chiediamo ai giovani poeti più studio e, anche, più coraggio. A chi poi volesse, a proposito di quel nostro vecchio «augurio» del '50, obiettare sull'invito così aperto ad una poesia che cerchi attorno a sè i suoi temi, possiamo, per nostra fortuna, indicare una delle più belle poesie di ispirazione civile che ci sia mai capitato di leggere, quella dedicata da Mario Luzi al martirio di Cipro: un esempio incoraggiante. Sì che, a conclusione di questa brevissima nota, ci si consenta di unire idealmente il vecchio «augurio» del 1950 al titolo che, quando uscì *Onore del vero*, demmo, non certo a caso, al nostro articolo di recensione: «La poesia è difficile».

ADRIANO SERONI

L'INFLAZIONE LETTERARIA

Cercando un po' alla meglio, in questo periodo, di riordinare i libri di casa mia, mi è tornato prepotentemente davanti un problema che ogni giorno sempre di più pesa — mi sembra — sulle spalle e sulla coscienza di chi si dedica in qualche modo ad una attività critica militante. Fra i miei libri, che risultano, naturalmente, com'è per tutti quelli che s'occupano di critica sui giornali, in piccola parte di opere scelte direttamente, ed in gran parte di invii editoriali, a conservar tutto, si assisterebbe ad uno scompenso davvero preoccupante: ben pochi i classici (e quelli quasi tutti acquistati direttamente), ben pochi i libri di critica, ma un mare, un mare vero di libri di narrativa, e, proporzionalmente, un mare anche più vasto di libri di versi. Editori grandi e piccini ne stampano a rotazione: sorgono collane di tutti i tipi, consacrate o sperimentali, di grande o piccolo formato, escono in ogni parte d'Italia, nuove sigle editoriali fanno capolino come funghi dovunque per propinarci le nuove collane. A tener aggiornati eventuali registri d'entrata, ecco che

l'anagrafe dei nuovi poeti e dei nuovi narratori, in questi anni, avrebbe preso proporzioni inusitate. Così si spiega che poi le « antologie » critiche della narrativa o della poesia di oggi, prendendo in considerazione le ultime stagioni — responsabili cretostomazie —, credano già di aver effettuato una lodevole opera di sfrondamento consegnandoci cinquanta nuovi poetini o quaranta narratori nuovi (anzi quarantuno, quanti sono nella recente antologia curata da Spagnoletti per Guanda: *La nuova narrativa italiana*). E diventano forzatamente anagrafiche antologie, certamente utili a fini di documentazione o di costume: non so quanto fertili invece (ed altre volte in tante altre occasioni mi è capitato di dirlo, anche a proposito di raccolte di saggi e di articoli, da quel bel padre Zappata che sono, dispostissimo sempre a predicar bene... con quel che segue) ai fini di un vero orientamento critico di gusto, fermissima restando in me la convinzione che tanto di più ci si può battere per la letteratura contemporanea, quanto minore è il numero dei nomi (delle bandiere, direi) invocati a nostro soccorso ed a nostra documentazione. Minore ma certo. Ma tant'è, il problema è pur quello di cui s'è detto iniziando: la gran pletora di libri e libretti editi ogni dì; perfino le antologie (vero è che si potrebbe fare a meno di farne) finiscono per essere obbligate a quelle direzioni. Seguitando così, tali antologie diverranno una sorta di « selezione », alle quali, anche solo per comodo, molti faranno ricorso.

Di questi pacchi di libri appena giunti — mi chiedo un po' sgomento — quanti non ne ho letti? Quanti non ne ho neppure tagliati? Quanti sono andati a raggiungere nuovi scaffali? Quanti, addirittura, hanno subito preso la strada delle casse da rifilare in cantina (non nasconderò che talune sigle editoriali senza esitazione mi spingono a simili decisioni, specie quando mi sorge il sospetto che si tratti di poveri autori taglieggiati da editori che esigono danaro in cambio di quelle paginette stampate, sollecitate da immotivate speranze).

Non intendo dare a questi interrogativi valore esemplare: non voglio affatto vantarmi. Al contrario voglio pienamente mostrarmene contrito. Ma vorrei sapere come potrebbe, il più interessato dei lettori, il meno fazioso ed imparziale, il più onesto e aperto, come potrebbe fare a stare al corrente di tutto? Potrebbe, forse, se non avesse altro da fare nella giornata, dalla mattina alla sera; potrebbe, forse, se fosse deciso a lasciar perdere ogni ulteriore o primo contatto con i classici; se trascurasse completamente di seguire, pur all'ingrosso, le vicende più importanti che accadono al di là dei più o meno vicini confini; se rinunciasse altresì a seguire quelle carriere letterarie di cui bene ha visto in passato gli inizi ed i maturi sviluppi, e delle quali più d'ogni altra cosa gli interessa — e giustamente — seguire le conclusioni, o i nuovi indirizzi.

Non c'è che da arrivare a rinunciare a quello che, fino a poco tempo fa, non ci era difficile di fare: essere al corrente. M'è capitato anche di recente, in redazioni di giornali, di essere pregato dalla cortesia di amici di esprimere un parere su certi articoli o recensioni in arrivo: firmate da nomi a me prima non noti (poco male, questo), riguardanti nomi di poeti o di narratori non mai uditi prima, ma trattando di loro come se scontata fosse la

conoscenza dei loro precedenti (e tutti capolavori!), di tutte le altre operine uscite prima, di qua o di là... Sconfortevole segno che esistono quei, non dirò critici, dirò pubblicisti, che dalla mattina alla sera possono fare a meno di compiere altra azione di lavoro se non quella di essere al corrente con ciò che giorno per giorno esce, senza conoscenza culturale, senza senso di proporzione, senza diretta lettura di quei testi anche recenti che da termine di paragone potrebbero e dovrebbero sempre servire.

Ma potrà, forse, accadere che fra quei poeti che non abbiamo più il tempo di leggere, tra quei narratori da noi trascurati, si celi quella tal voce nuova o nuovissima che tanto s'aspetta? Riparerà qualcuno che abbia serietà di lettura e di gusto a queste nostre lacune: o si arriverà ad una tale demarcazione tra gli improvvisati, per così dire, e quelli con le carte più o meno in regola, che le indicazioni dei primi, anche se buone, non saranno mai riprese o riproposte dai secondi? Mi conforta, tuttavia, vedere, proprio in questi giorni, che un vero narratore nuovo di grande voce come il Tommaseo di Lampedusa per il postumo *Il gattopardo* è stato salutato subito dall'entusiasmo di critici come Carlo Bo e Montale e presentato prima da un narratore come Bassani: non sono questi nomi spuntati di recente, e incontrollati, se non sbaglio!

Non si parla di queste cose per proporre rimedi, ben sappiamo che rimedi non ci sono. Possiamo solo dire che anni addietro questo non avveniva: anni addietro per lo più il fatto stesso che un libro fosse stampato era un discreto biglietto da visita. Talora — ben lo sappiamo — era biglietto da visita che riguardava il grosso pubblico e non riguardava la critica (il che più che mai oggi sussiste, ma non è male: perchè la scelta di gusto è ancor oggi facile su questo piano); ma quasi tutte le altre volte accadeva di potersi accostare con fiducia all'opera nuova proposta da un editore. Gli editori erano assai meno numerosi, e difendevano bene l'integrità delle loro collane più importanti. Il che non hanno fatto del tutto, nei nostri giorni, neppure gli editori di maggior nome. Ma metteteci accanto gli altri, i piccoli, ramificati ovunque, quelli di città e quelli di provincia, quelli che fanno pagare e quelli che fanno sottoscrivere in anticipo le copie, ed eccoci ai punti in cui siamo.

Dunque non potrebbero che essere amarissimi i rimedi: delusioni per gli autori troppo impazienti, sollecitati a impossibili speranze; perdite economiche a quegli editori che vorrebbero direttamente sfruttare quelle impazienze e quelle speranze. Ma anche questo è già difficile, per quella confraternita che già s'è formata e di cui s'è detto, pronta a sfornare in ogni redazione l'articolo (e laudativissimo) appena la copertina del nuovo libro sia impressa.

Dev'essere, del resto, anche abbastanza chiaro che noi non pretenderemmo affatto (in una sospirata stabilizzazione letteraria) che venissero pubblicati sempre e soltanto dei capolavori, o almeno delle opere di impegnata ricerca. Sappiamo troppo bene quanto rari siano in ogni secolo di letteratura i capolavori veri. Ci accontenteremmo perciò solamente che ci venissero proposte alla lettura poesie o racconti che fossero della famiglia vera della poesia e della narrativa: parenti della poesia e parenti della narrativa. Almeno parenti.

Un mio caro maestro mi insegnava fin dai primi anni dei miei studi a distinguere subito, nel gruppo degli scrittori contemporanei, tra — come diceva lui — gli « ufficiali » ed i « sottufficiali » (esattissima distinzione applicabile assai bene a tutti gli ordini di attività palese: ivi compresa l'attività politica). Gli ufficiali, naturalmente, vanno da sottotenente in su: l'appartenenza ai genuini interessi letterari era acquisita fin dal grado più modesto. Tornando alla odierna situazione, ecco, ci accontenteremmo di avere a che fare con scrittori da sottotenenti in su; mentre la gran pletora che ci assedia, e che procura quegli scompensi di cui si dice, è formata da « sottufficiali » (e come sapete si può passare ai gradi più alti solo per atti d'eroismo sul campo o per meriti straordinari). Con l'aggravante che quelle insegne (a cominciare da quelle editoriali) prima valide per i soli ufficiali, sono ora inflazionate e a piene mani disponibili per tutti.

Non vorremmo dunque tempi nei quali tutti fossimo d'accordo: sono quelli che più paventiamo. Teniamo moltissimo ad essere soli od in pochi nei nostri amori e nelle nostre scoperte; vogliamo ben difendere le nostre ragioni. Un romanzo come quello di Pasternak ha ben trovato sostenitori e censori, su di un piano letterario (tralasciamo il pretesto per comizietti politici); un'opera recente come *Il gattopardo* ha anch'essa oppositori tenaci; quando uscì il *Metello* di Pratolini fu notevole il nostro accapigliarsi: sempre — chi lo conterà? — nel campo della letteratura. Dei prodotti primi, non dei sottoprodotti. In questo vorremmo restare: ci riusciremmo a patto di una grande forza e di una grande capacità di autocontrollo.

Non diciamo dunque queste cose perchè ci si possa porre rimedio. Le diciamo per lamentare, una volta di più, verso che sorte si stia avviando la storia, o la cronaca, delle nostre lettere d'oggi. È stato merito di una certa critica del '900, tra le due guerre, quello di scegliere, di imporre i nomi sicuri, di indicare senza dubbi le realtà vere della nostra più alta poesia, della narrativa, della prosa di questo secolo. Quella critica è oggi forzatamente invecchiata, sebbene tuttora la sua presenza sia spesso più fertile ed importante di ogni altra voce: quelli dell'età di mezzo, giovani ancora, per lo più si son volti ad altri studi, ed a carriere scientifiche: i giovani che dettero prove d'una certa capacità di lettura sono assai in dubbio, incerti sul daffarsi e sulla via da seguire. Rischiano di diventare sempre di più lettori specializzati di particolari autori, rinunciando, per l'impossibilità che s'è indicata, ad altre esplorazioni o scoperte. Tra i giovanissimi, infine, assai vasto è lo scompenso di cui si parla; altri, seriamente formati, ma accademicamente formati, o scientificamente (così com'è d'uso), dimostrano subito il loro impaccio, a contatto con i temi contemporanei; di grande perizia a contatto con temi del nostro passato culturale, per il presente saranno capaci di scrivere che ha ben ragione « il Bocelli » quando afferma che « Vittorini s'è formato ai tempi di Solaria... ».

Emilio Cecchi nei momenti di sconsolate previsioni usava dire toscaneamente: « Si va per le buche... ». Andrà « per le buche » questa nostra letteratura del '900? Ovvero la critica, anziché aiutarla a salvamento più sicuro, finirà per dargli l'ultimo spintone? Meglio la aiuterà — io credo — magari arricciandosi in sé e scacciando gli intrusi, se tornerà a puntare soprattutto e soltanto sui sette o otto narratori davvero nuovi che sono tra i quaranta già antologizzati, o sulle tre o quattro voci poetiche che possono essere intorno sbocciate. Ogni secolo, anche nel passato, fu grande letterariamente, da noi, per pochi o pochissimi nomi. Possono a qualcuno parere proprio questi i tempi più adatti all'inflazione?

LEONE PICCIONI

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Nella *Canzone ad Angelo Mai*, composta nel gennaio 1820, al chiudersi dell'anno terribile della crisi filosofica, il ventiduenne Giacomo Leopardi fermava già con chiarezza quella sua idea paradossale e negativa, che " *conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema* " (vv. 86-87), e che, " *discoverdo, / solo il nulla s'accresce* " (vv. 99-100): malinconica considerazione, suggellata da un interrogativo altrettanto secco e dolente: " *Di vanità, di belle / fole e strani pensieri / si componea l'umana vita: in bando / li cacciammo: or che resta? or poi che il verde / è spogliato alle cose? Il certo e solo / veder che tutto è vano altro che il duolo* " (vv. 115-120). Quel «verde spogliato alle cose», che a me è sempre parso molto significativo, non c'è dubbio che sia, come avvertono i commentatori, «un'immagine derivata dalle piante»: la folta vegetazione delle illusioni, che rivestono il deserto, il nulla, la superficie atona della vita. Qualche commentatore, più audace, insinua nell'espressione un'altra sfumatura: «verde è il colore della speranza». Mi sentirei di convenire soltanto in parte: ma è una parte forse più grande del tutto.

La mitologia delle speranze appartiene a un Leopardi più tardo di quello della *Canzone* al Mai. In questo giovanile componimento, il «verde

spogliato alle cose» rappresenta la viva foresta delle illusioni, storificata nelle lontane origini dell'umanità; e le «cose», una volta spogliate e verificate per quello che sono, rappresentano la lettera della vita. Che cosa fosse la lettera della vita, per Giacomo Leopardi, fin dal 1819, abbiamo visto chiaramente attestato nella stessa *Canzone*: il nulla, o, se non il nulla, il dolore. E allora, dovessi esplicitare il passo sopra riportato, la parafrasi più giusta e perspicua, dopo tutto, mi parrebbe la seguente: «il verde spogliato alle cose», cioè l'interpretazione metaforica; «il certo e solo veder», ecc.: cioè l'interpretazione letterale della realtà. Credo che la parafrasi riproduca molto fedelmente lo stato d'animo di Giacomo: posto che la lettera della realtà sia il nulla, su quale prato può fiorire la primavera delle illusioni, se non precisamente sulla metafora? E, d'altra parte, che cosa altro è l'interpretazione metaforica della realtà, se non la radice della speranza? «Questo mondo è un nulla, e tutto il bene consiste nelle care illusioni. La speranza è una delle più belle...» (a Pietro Brighenti, 14 agosto 1820). E con più attenzione speculativa aveva in precedenza scritto al Giordani: «Io non tengo le illusioni per mera vanità, ma per cose in certo modo sostanziali, giacchè non sono capricci particolari di questo o di quello, ma naturali e

ingenite essenzialmente in ciascheduno; e compongono tutta la nostra vita» (30 giugno 1820). Qualche mese addietro, probabilmente proprio nel periodo della stesura della *Canzone* al Mai, aveva inoltre annotato su un foglietto dello *Zibaldone* (99): « Pare un assurdo, e pure è esattamente vero, che, tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale né altro di sostanza al mondo che le illusioni ». Quando concepiva un simile pensiero, formulato con quella speciale lucidità, che caratterizza il possesso chiaro, sovrano, di esperienze vissute fino in fondo, e perciò prossime alla liquidazione, il cervello di Leopardi viaggiava per sentieri molto inoltrati rispetto al mese di gennaio del 1820. In quel pensiero dello *Zibaldone* sono contenute, allo stato nucleare, tutte le mitologie negative e simboliste della poesia moderna.

Leopardi, e fu il prodigio della sua vita, era un classico. Quando gli capitava di teorizzare il nulla della realtà, puntualmente si ricordava di contraddirsi: non la realtà, ma proprio la metafora illusoria della realtà era per Leopardi una larva, un errore, e, in definitiva, un nulla. Come per tutti i classici, anche per Leopardi le contraddizioni erano gli strumenti della sua musica. In un punto però egli non si contraddiceva mai: le sue idee negative, quanto più erano spinte alle ultime conseguenze, tanto meno si traducevano in irrealistiche fantasticazioni. Leopardi sapeva benissimo che il nulla è una componente transitiva della realtà, e rifuggiva per istinto dall'attribuire a siffatta angosciosa espressione un qualsiasi significato simbolico. Per quanto insopportabile e odioso possa apparire il vero, essere classici significa, in secondo luogo, amare la verità. In primo luogo, significa amare la vita: « Sono poeti del nulla quelli che lo amano e gustano la sua voluttà, perchè anche il nulla ha le sue voluttà, come l'assenzio e l'oppio. Il più spesso Leopardi aborre il nulla, e aborre perfino il pensiero, la ragione, la scienza che glielo impongono. E ama e pregia e desidera la vita, di cui non si sente stanco, ma privo ». Con uno dei suoi interventi di energica e intelligente oratoria, De Sanctis ha provveduto una volta per tutte

a fissare il nichilismo leopardiano nei suoi autentici termini.

Fra tutti i numi tutelari della poesia italiana novecentesca, forse proprio a Leopardi è toccato in sorte di rappresentare, per così dire, la parte delle divinità lunari, potentissime in sede sotterranea: tanto è vero che una faccia di lui è sempre rimasta nel buio. Probabilmente ciò è dovuto a un doppio ordine di fatti: per un verso la coscienza psicologica, tecnica e storica di Leopardi appare tutta sbilanciata dalla parte del Novecento, e d'altra parte Leopardi presenta poi lo spettacolo più antinovecentesco, affascinante e commovente che possa offrire un poeta: quello di non perdere mai, in nessuna circostanza o avventura della propria fantasia, il senso della realtà. È sufficiente questo particolare, minimo o grande che sia, per collocare tutta la poesia leopardiana in prospettiva affatto eterogenea rispetto a qualsiasi tipo di problematica decadente. Perfino quando almanacca e rimugina a quota siderale, al limite dell'ossessione, ostinato, solitario e sublime come lui solo soffrì di essere, o quando ripete con un filo di voce discreta il suo verso più astratto e assoluto, pura interrogazione al destino (*" Dove vai? Chi ti chiama..."*), nello stupendo *Bassorilievo*), perfino allora, proprio allora, Leopardi è tenacemente avvinto alla lettera, non alla metafora, delle cose; alla terra, non alla vegetazione, del proprio pianeta. Il possesso leopardiano della realtà è sempre preciso, tassativo, inequivocabile. E credo non sia difficile individuare la via attraverso la quale fu consentito a Leopardi di reagire alle lusinghe del suo « fantôme affreux », il nulla: tanto è noto che fu, questa via, quella del dolore. Una testimonianza di rilievo è offerta proprio dalla *Canzone* al Mai: « il certo e solo / veder che tutto è vano altro che il duolo » (vv. 119-120). C'è qui il baleno di un'esperienza molto diversa dallo stato d'animo che caratterizza l'ispirazione della *Canzone*: il dolore ha spigoli che il nulla non possiede. E nonostante il tono dell'espressione, di una spossatezza perduta e naufragante (tono che il Leopardi di quel tempo amava, e probabilmente ritrovava in Virgilio), pare affiorare in questi versi addirittura un anticipo di quella

rabbiosa collera per la malignità, non per la nullità, del destino, che appartiene al Leopardi più tardo. L'ispirazione della *Canzone* al Mai appare del resto molto fluttuante, e induce a rilievi forse arbitrari. Ma è un fatto che in questa *Canzone* l'esperienza del nulla fu dal Leopardi sviluppata fino a un grado limite di profondità (fino al punto da intuire con stupefacente precisione, per esempio, la fisionomia barocca del Tasso: "Ombra reale e salda / ti parve il nulla..."), e, nello stesso tempo, archiviata per quanto di metaforico essa poteva contenere: di lì in poi, bastonatura dopo bastonatura, e ridotto a un cencio miserevole ciò che fu meravigliosa immaginazione ("tu, misera, cadesti...") il Leopardi s'incamminava a malincuore, ma decisamente, per la via della lettera, o, come lui diceva, del «deserto della vita». Tutti questi sono fatti noti. Notissimo, e altrettanto simbolico quanto il «verde» di una volta, è poi il tipo di vegetazione che il Leopardi, al termine del suo viaggio, si sentì in animo di celebrare per vera.

"Non so se il riso o la pietà prevale" è uno dei versi più famosi della *Ginestra*. Subito, ad apertura di pagina, mi è capitato di ritrovarmelo di fronte, posto come epigrafe, nel recente *Civilissimo* di Nelo Risi (Milano 1958): una raccolta di frammenti in prosa versificata o d'avanguardia, ovvero misurata e scandita per quel tanto che basta a mettere chi scrive, protetto dal sortilegio del ritmo, a un punto zero della storia. Il verso di Leopardi rispecchia con molta proprietà le intenzioni del Risi, che sono liquidatorie di qualsiasi tipo di metafora surrealista (il Risi parte di lì), e mirano ora a una poesia fedele fino alla acredine ai pochi spiccioli della realtà. Però subito a nuova sfogliatura di pagina, al posto della *Ginestra*, emerge la *Canzone* al Mai: "Bastassero / l'ostinazione / un equipaggio sleale / e la bonaccia che fiacca le vele, / tutti contro / meno l'io teso a occidente / forte anche dell'errore diffuso / presto o tardi troverei le mie Indie; / è solo questione di fede. / Ma che la scienza dica: / a oriente, / non ha più senso il viaggio / e l'epoca delle grandi scoperte / è chiusa per sempre". La nostra età è per definizione l'età della disperazione, e perciò anche

il Risi paga il suo debito al fatto di vivere mentre crollano le metafore, e trionfano le cose. Tanto più che anche per il Risi le cose hanno tutta l'aria di trionfare neutre, evidenti e impassibili come la morte, in quel modo che fu altresì noto al Leopardi, come attestano gli ultimi versi di *A Silvia* e le due tarde Canzoni sepolcrali, nella prima delle quali crompono quei versi per la fanciulla morta: " ... molto / prima che incontro alla festosa fronte / i lugubri suoi lampi il ver baleni ", che non è possibile leggere senza sospendere il fiato. Se è lecito assimilare per avventura il corso della storia alla vita di un uomo, per quanto si tratti di Giacomo Leopardi, non c'è dubbio che la coscienza letteraria della nostra epoca si trova, nei confronti della realtà, precisamente al punto in cui si trovava Leopardi quando dettava quei versi. La realtà, spogliata dal verde, fa paura.

Il Risi è spaventatissimo dal fatto che le cose stanno così come stanno, e volentieri farebbe a meno della forza dei propri occhi. Da questo punto di vista le sue poesie non costituiscono un'eccezione alla regola invalsa, per cui scrivere è innanzi tutto partecipare a un comune disgusto per le cose. Ma lo spavento del Risi palesa un aspetto positivo, che mi sembra doveroso segnalare. Si tratta di uno spavento allo stato puro, e il Risi si guarda bene dall'ideologizzarlo, ovvero dal costruirci sopra un edificio di schemi sublimi e negativi. L'amore della verità gli ha consentito di compiere il più intelligente atto di coraggio che possa compiere oggi un poeta: quello di mandare in frantumi il castello di cartapesta di qualsiasi interpretazione metaforica di se stesso: "Volevi il lusso del dolore / senza complicazioni / senza emorragie / appena una sbucciatura / o magari finire con un colpo di scena. / Ma cammina! / con le mosche sui vanti più teneri / e con le trippe al sole". Il Risi eccede forse, qui e altrove, dalla parte del motteggio e dell'antiretorica, e fioretta con quel genere di trovatine, per le quali l'estro è sempre a portata di mano; ma, in cambio, un importante risultato pare sia stato conseguito. Non c'è interpretazione della realtà più letterale di quella di accettare di essere degli organismi umani, e, soprattutto, non c'è determinazione più difficile

di quella di accettare di essere soltanto degli organismi umani. Il verde non fu mai così bruciato, il deserto mai così formidabile: e con questo? " *Abitabile o no / che tu lo voglia / o no, ci sei caduto / dal canale dell'utero / così su due piedi / particolarmente con una / né buona né bella / prova di forza. / Non rifiutare il mondo / è la gran scelta* ". E, dopo tutto, se mi è permesso di intervenire: perchè non buona? E perchè non bella? Talvolta non c'è metafora più pericolosa, che l'eccesso della lettera.

CESARÉ GARBOLI

Critica e filologia

Lo stile del Dossi

Dante Isella, il nostro maggiore specialista di letteratura « lombarda », editore perfetto del Porta, curatore del teatro del Maggi e studioso del Dossi, pubblica ora, nella collana di « Documenti di filologia » diretta da Contini e Schiaffini, un saggio prezioso appunto sulla lingua e lo stile del Dossi (D. ISELLA: *La lingua e lo stile del Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pagg. 169). Confluiscono nel volume alcune pagine che avevamo letto in rivista, ma la maggior parte dell'opera è interamente nuova. Nella « premessa » Isella avverte che la sua indagine si attiene ai procedimenti della *Stilkritik* nella sua ascendenza germanica, e particolarmente alla *Stilkritik* di Leo Spitzer quale è desumibile soprattutto dalle *Stilstudien*. Con altre parole, forse più accessibili ai nostri lettori, diremo che Isella si è sforzato di analizzare e interpretare la sintesi espressiva del Dossi muovendo ora dalla lingua e ora dal sentimento, integrando cioè costantemente i procedimenti della « critica stilistica » e quelli della « critica estetica ovvero psicologica ». Diciamo subito che questo saggio, nella sua armonica e ovunque funzionale partitura, è condotto con rigore esemplare e con tecnica elegante. Per gli utenti comuni potrà certo riuscire di lettura ardua, forse anche impenetrabile. Occorre superare la prima sconcertante impres-

sione suscitata dal minuto, accuratissimo spoglio linguistico che occupa tutta la parte centrale del libro. Eppure è proprio questo spoglio, ragionato e illustrato, che costituisce il fondamento insostituibile delle conclusioni critiche di Isella. Il quale Isella mostra poi, nella vera e propria enunciazione del giudizio sullo stile del Dossi, una rara discrezione e una felice essenzialità. È un libro, dunque, che esige lettori pazienti e interessati e che alla fine mantiene tutto ciò che promette. Perchè se già in passato s'era parlato dello stile espressionistico del Dossi, del suo singolare *pastiche* linguistico, solo ora abbiamo un referto completo delle componenti di questo stile, degli interni procedimenti laboriosi onde si è generato e sviluppato. Soprattutto abbiamo la precisa misura, rispetto ad un modulo probabile di prosa media del tempo, del suo margine di scarto, cioè di inventiva innovazione. Intorno al processo di deformazione che caratterizza la prosa del Dossi, Isella ha bene indicato che questo processo invade la totalità della pagina e non solo alcune zone di essa. L'opera di corrosione è infatti sistematica, e le prove recate (per quanto riguarda fonetica, morfologia, sintassi e stilistica) sono del tutto probanti. Per testi così riflessivamente elaborati come quelli del Dossi, il metodo adottato sembra davvero l'unico che possa permettere conclusioni concrete. Isella, d'altro canto, ritiene che la stessa cosa avverrebbe anche con scrittori diversi, anche con Verga, ad esempio. E indica, a sostegno, il passaggio di Spitzer da Rabelais all'opposto Racine (ma è stato proprio un passaggio incruento? sembra proprio a tutti che le splendide pagine su Rabelais siano da collocare allo stesso livello di quelle opinabili di *The "Récit de Thérèse"*?). Senza entrare ora in merito alla questione, esprimiamo soltanto la speranza che qualche giovane cultore della *Stilkritik* (preparato come Isella, s'intende) affronti presto un esame della prosa verghiana secondo i procedimenti che in questo recente saggio dossiano hanno operato con risultati così fruttuosi. L'esperimento merita almeno di essere tentato.

Ritorno di Michelstaedter

Carlo Michelstaedter, nato a Gorizia e ivi suicidatosi nel 1910, a ventitré anni, è stato ascritto, diversi anni or sono, ad una esigua schiera di temperamenti ricchi ed inquieti, di moralisti insoddisfatti, tendenziosamente definiti « spiriti della vigilia ». S'intende bene, oggi, la prevaricazione di quell'etichetta, rivolta a saldare arbitrariamente l'esperienza di quei giovani (Michelstaedter, Boine, Slataper), prematuramente scomparsi, al corso successivo della nostra storia, a creare anzi a questo corso, che fu tanto lacrimevole, una sorta di nobile e generoso blasone. Sarebbero dunque stati, quei moralisti fervidi, una sorta di adolescenti arcangeli della rivoluzione; e certo molti credettero a quella falsificazione deliberata, e forse taluno continua ancora a crederci persino dopo l'esatta messa a punto di studiosi recenti. Si vedano ad esempio, per Michelstaedter, le pagine di Eugenio Garin nelle sue lucide *Cronache di filosofia italiana* (Bari, Laterza) e di Giulio Cattaneo (*La rivolta impossibile di Michelstaedter*) nella rivista « Aut Aut » (37, 1957). Ma più chiari lumi, sul significato dell'opera e sulla personalità di Michelstaedter, potranno certo venirci dal volume delle sue opere, curato con amorosissimo zelo da Gaetano Chiavacci (C. MICHELSTAEDTER: *Opere*, Firenze, Sansoni, 1958, pagg. XIX-895), di cui Emilio Cecchi ha detto nel numero scorso dell'« Approdo ».

Sono state qui raccolte tutte le opere già edite, ma ormai esaurite e introvabili, del giovane goriziano, oltre ad una scelta assai interessante di lettere private e di « scritti vari », desunti direttamente dagli autografi, che sino ad oggi non avevano mai veduto la luce. Riappaiono così, e tornano ad essere vantaggiosamente disponibili specie per i lettori meno anziani, la *Persuasione e la Rettorica*, che fu la tesi di laurea di Michelstaedter, laboriosamente preparata e condotta a termine prima della morte ma non discussa all'Università di Firenze, il *Dialogo della salute* e le *Poesie*, cioè tutte le pagine di pensiero e di invenzione che già erano state stampate per iniziativa

dell'amico fedele Vladimiro Arangio Ruiz e del cugino Emilio, mentre appaiono per la prima volta centoundici lettere, fra cui alcune bellissime alla madre, al cugino Emilio, allo stesso Chiavacci, e tutta una serie di apologhi, dialoghi, bozzetti, critiche, appunti, meditazioni, scelti tra le molte carte rimaste presso la sorella Paula Winteler e scrupolosamente ordinati in successione cronologica.

Sgombrato il terreno dagli equivoci in buona e in cattiva fede, è sperabile che ora la figura di Michelstaedter, sulla scorta precisa dei suoi scritti e di queste nuove testimonianze, venga spassionatamente riesaminata muovendo non da schemi prestabiliti ma proprio dall'interno dell'opera stessa, là cioè dove potremo finalmente trovare la vera risposta a tanti interrogativi, anche a quello relativo all'inaspettato suicidio, che non sono mai stati risolti e non sono risolvibili con motivazioni esterne, provvisorie e alla fine troppo astrattamente logiche. La verità è che al fondo della coscienza di Michelstaedter è sempre presente una drammatica antinomia tra un intenso amore della vita, sentito con assolutezza intransigente, e un costante sentimento della morte alimentato dalla convinzione che la vita stessa interamente si libera da ogni impaccio e pienamente si attua, come atto di libertà e di affermazione dell'io prepotente, proprio nella morte. Si mescolano, in questa ardua giuntura di vitalismo e di dominante appressamento alla morte, atteggiamenti di schietto naturalismo pagano e inclinazioni confusamente spiritualistiche. La struttura della pagina, il suo tessuto logico, rivelano ovunque la tensione d'un pensiero che aspira a costruire razionalmente servendosi di materiale tuttora incandescente. Così al fondo d'ogni riflessione si scorge agevolmente il groviglio di sentimenti contrastanti che costituiscono in definitiva la vera carica onde Michelstaedter muoveva, egualmente, verso la formulazione filosofica oppure verso la pagina poetica. Non crediamo perciò che giovi insistere ulteriormente sulla novità o sul rigore di Michelstaedter pensatore. Sottratto ai filosofi di professione, per i quali egli può anche

legittimamente apparire un ircocervo di contraddizioni, e restituito a lettori diversi e meno sistematici, Michelstaedter potrà trovare più meditata e penetrante comprensione. Occorrerà, con lui, mettere in opera strumenti di psicologia paziente e sottile, rilevando tra le righe l'inespresso, senza troppo fidarsi delle dichiarazioni esplicite (soprattutto per quanto riguarda i determinanti rapporti con la madre), e converrà poi cogliere e definire con esattezza, nella loro specifica incidenza, le componenti leopardiane, dannunziane e nietzscheane, la coesistenza cioè in Michelstaedter di diverse inclinazioni al naturalismo idillico o patetico, al pessimismo cosmico, all'estetismo e al superomismo romantico. Ma soprattutto sarà bene riferire l'esperienza, certo eccezionale ma non per questo meno sintomatica, di Michelstaedter ad un particolare clima spirituale e culturale dell'Italia del primo decennio del secolo, alla storia di quel periodo, per evitare di trasformare una testimonianza così importante e così eloquente in una mera vicenda peregrina oppure in una sorta di cifra emblematica. Ricostruire l'infanzia di Michelstaedter, i suoi rapporti con la madre, col fratello e con la sorella, localizzare la sua adolescenza nel *milieu* sociale goriziano e la sua giovinezza nella Firenze letteraria e universitaria, identificare le fonti, non solo quelle culturalistiche e manifeste ma soprattutto quelle sottaciute e tuttavia predominanti, della sua meditazione e della sua arte, legare gli scompensi del suo carattere, le dissociazioni della sua natura, la crisi che lo portò al suicidio, alle luci e alle ombre dell'epoca sua, tutto questo, detto sommariamente, potrebbe essere il tracciato d'un lavoro serio, e ancora tutto da fare, intorno a Michelstaedter. Ogni altra forma di indagine, puramente accademica o genericamente affettiva, non servirebbe ormai a nulla. E fra l'altro renderebbe vana anche la preziosa fatica di Chiavacci che ci ha fornito un libro prezioso, uno strumento insostituibile per discorsi non oziosi intorno ad una delle figure più discusse e ancora in gran parte indecifrate del nostro primo Novecento.

Saggistica di Angioletti e Cecchi

In confronto ad alcuni aspetti del nuovo corso critico, irrequieto e sovente spregiudicato, la saggistica di Angioletti e di Cecchi rivela la ferma e aristocratica lucidità, la sobria e incisiva eleganza, che è propria degli spiriti adulti, sperimentati e saggi, diciamo dei conservatori illuminati. Nessuna rigidità e nessun conformismo preconetto in uomini come Angioletti e Cecchi, ma piuttosto la fedeltà a poetiche assai diverse da quelle, neorealistiche, etico-sociologica e anche esistenzialista, che sono sottese agli esperimenti dei lettori più giovani. Ma una volta apparentati alla eletta famiglia di intellettuali europei che, pur operando tra le due guerre, non si lasciò contaminare dai miti irrazionali ma, anzi, si nutrì di sottile e civile spirito critico, di aristocratica coscienza liberale, occorrerà pure distinguere anche tra Angioletti e Cecchi, cioè tra due personalità che nel fondo rivelano componenti, almeno umorali, alquanto dissimili.

Angioletti, di cui l'editore Sciascia ha recentemente pubblicato una raccolta di saggi, note e riflessioni (G. B. ANGIOLETTI: *L'uso della parola*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, pagg. 234), è infatti natura più scopertamente « poetica », più sensibilmente emotiva. Il ritegno, la discrezione, la pulizia formale sono in lui anche un segno della istintiva timidezza, dell'intimo pudore che lo inducono a recalcitrare di fronte al commercio volgare delle cose letterarie, alla concitazione risosa delle polemiche di parte, alla sfrontatezza clamorosa degli ultimi arrivati. In Angioletti vibra certamente una vigile e ombrosa coscienza morale, ma l'accento in lui batte soprattutto sopra una forma assai schiva e vigilata di intellettualismo sottile e raffinato. Non si tratta, s'intenda bene, di edonismo, di inclinazione a delibazioni solitarie e compiaciute. Angioletti non è solo scrittore d'eccezione, è anche partecipe testimone e giudice sollecito dei fatti di costume e letterari del nostro tempo. È piuttosto questione di stile, di educazione interiore. C'è nel suo atteggiamento, di fronte ai dibattiti culturali e alla pagina bianca, come una distaccata diffidenza verso le soluzioni avven-

tate, i gesti improvvisati: una sorta di calcolo inflessibile e ben determinato che ne governa le reazioni, entro limiti di compostezza e savio equilibrio, e che a taluno potrà anche sembrare sintomo di freddezza o di estraneità. In realtà, come anche gli odierni saggi dimostrano, Angioletti è spirito a suo modo partecipante; e la sua funzione, moderatrice e riflessiva, rappresenta, a nostro avviso, un termine importante nella dialettica degli opposti da cui trae vario alimento la concitata *querelle* letteraria dei nostri giorni.

Gusto della pagina, sobrietà di stile, razionalità critica caratterizzano anche la saggistica di Cecchi, ma con un'accentuazione di *vis* polemica, di risentito mordente. Cecchi conosce infatti anche l'asprezza dei rifiuti recisi, senza pentimenti e senza preoccupazioni di dimostrazione. In lui la toscana schiettezza ha generato modi netti e piglio risoluto. Non facile agli intenerimenti, insensibile al patetico, Cecchi tira innanzi per la sua strada da oltre cinquant'anni a questa parte senza esitazioni o perplessità. Tenacissimo nelle avversioni, preferisce ignorare piuttosto che convincere, persuadere. Ma se si trova alle prese con uno scrittore congeniale ne sa illuminare personalità e stile con una acutezza e una sicura penetrazione che forse non hanno eguali tra i nostri critici del Novecento. La sua saggistica è sembrata perciò battersi sempre su due fronti: da un lato, nel rinnovare il sapore di celebri pagine antiche ricondotte al livello della sensibilità moderna; da un altro lato, nel rivelare

in scrittori soprattutto stranieri, a noi ignoti o ancora malissimo letti, problemi e soluzioni formali solo in seguito avvertiti in tutta la loro importanza e misurati in tutta la loro grandezza. Così questo critico, volto felicemente al passato, applicando in ogni caso spregiudicatezza e libertà di lettura, ha saputo anche essere puntualissimo all'appuntamento del futuro anticipando giudizi e indicando testi che poi la critica più giovane ha riconosciuto per propri. Che significa? Esattamente questo, e cioè che mentre la saggistica di Angioletti è maggiormente legata alla cronaca dei nostri giorni, è ad essa, di volta in volta, immediatamente contemporanea, quella di Cecchi invece appartiene più profondamente alla storia del nostro gusto moderno e laddove sembra rifiutare l'impegno diretto, la testimonianza quotidiana, riesce invece a servire il ritmo meno celere ma più resistente dei fatti che durano oltre le momentanee accensioni, le mode volubili, i capricci stagionali. I lettori, che già l'apprezzano come scrittore, hanno ora a loro disposizione ben tre raccolte di suoi saggi letterari: le due che l'editore Garzanti ha pubblicato nel 1954 e nel 1957, e quella recentissima pubblicata a Napoli (E. CECCHI: *Libri nuovi e usati*, Napoli, ESI, 1958, pagg. 320), in attesa che rivedano la luce il vecchio ma importantissimo studio sul Pascoli e tutte le note critiche che Cecchi scrisse tra il 1920 e il 1940, soprattutto quelle incisive e spesso anche crudeli che recavano la firma « Il tarlo ».

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

La ripresa è stata quest'anno più lenta e difficile del solito. Editori e critici vivono già in un'atmosfera di battaglia ma le speranze sembrano contratte, limitate: il mercato dei giovani non offre possibilità di grosse rivelazioni e più che mai ha ragione il tono medio, una produzione normale. Caso mai, gli sguardi più vivi si concentrano su

un giovane che l'anno scorso Mauriac ha per primo sottolineato, Philippe de Sollers. Mauriac, ripensando forse alla sua gioventù fortunata e all'accoglienza che gli era stata riservata da Bourget e da Barrès, si era un po' compiaciuto di indicare *Le Défi* nel terzo numero di « *Ecrire* »: oggi sull'eco di quella voce di riconoscimento e di incoraggiamento

mento si apre la discussione su *Une curieuse solitude* (ed. du Seuil). Se i giudici di uno dei grossi premi volessero davvero approvare la scelta del Mauriac, la fine della letteratura d'avanguardia e il ritorno a una letteratura composta sarebbero ugualmente definiti e assicurati. La cosa infine non passerebbe senza commenti, soprattutto in questo momento di trionfo e di assestamento critico per la scuola del nuovo romanzo.

Se usciamo da questo campo delle previsioni, così incerto e alla fine dei conti un po' troppo gratuito, ci riportiamo a temi e a motivi che hanno tutti i numeri per essere consacrati dalle storie letterarie. Scartati i giovanissimi, o perchè incerti o perchè deboli, il cronista deve riportare la sua attenzione su scrittori che stanno fra i cinquanta e i sessanta. Non per nulla le tre novità degli ultimi mesi si chiamano: i *Mémoires d'une jeune fille rangée* di Simone de Beauvoir (ed. Gallimard), un grosso romanzo di Aragon, *La Semaine Sainte* (ed. Gallimard), e il settimo volume del diario di Julien Green che ci viene incontro con un titolo famoso a doppio taglio: *Le bel aujourd'hui* (ed. Plon).

Cominciamo dalla Beauvoir: il titolo ha un valore quanto mai esatto e il libro investe le stagioni morte dell'infanzia e dell'adolescenza e quindi il difficile tempo della sua formazione. In qualche modo è un po' l'antefatto dei *Mandarins* senza lo stratagemma del tono e dell'aria di romanzo, nonostante la larghezza delle notizie e la ricchezza dei commenti. Il fondo del discorso è sempre lo stesso, per cui non sembrerebbe possibile staccare un tono diverso e quindi parlare di una nuova Simone.

Allo stesso modo potrebbe voler dire molte cose questo anticipato ritorno al giuoco della memoria che viene a consacrare la parte più diretta ma meno libera dei *Mandarins*, come se ci trovassimo di fronte a un inaridimento della vena creatrice della scrittura. È vero che l'invenzione della Beauvoir — come quella di Sartre o almeno dell'ultimo Sartre — è sempre stata condizionata da una forte volontà di dimostrazione. Bene o male, la loro era una letteratura sperimentale o meglio ancora «matematica», dove ogni atto trovava la sua giustificazione nell'adattarsi a una interpretazione prestabilita. Da questo punto di vista

l'aver abbandonato qualsiasi schermo riduttivo consente alla scrittrice di procedere su una via più conseguente e sicura: non ci sono più sottiltanti fra chi scrive e chi legge e la storia della lenta formazione intellettuale trova qui la possibilità di affermarsi liberamente. Qui del resto sta il punto di ogni sua vicenda di scrittrice: liberarsi. Si direbbe che i fedeli di Sartre abbiano necessità assoluta di ingoiare tutto il mondo possibile, tutto ciò che si trova sulla loro strada e che soltanto dal confronto da questa enorme massa di materie fagocitate si possa estrarre una piccola verità o magari soltanto una semplice disposizione alla verità.

Memorie, saggio, romanzo cambiano le definizioni secondo il momento mentre la condizione dello scrittore non muta e forse per questo la cosa più entusiasmante resta la corsa attraverso la vita, questa furia nell'abbattere idoli e monumenti.

Su tutt'altro piano sta il romanzo di Aragon. Il brillante inventore del surrealismo polemico, il fedelissimo del verbo staliniano ha tentato ancora una volta di dimostrare la bontà del «realismo socialista», di una sua formula applicata che ha superato i venticinque anni: tanti ne corrono dal suo libretto in cui sarebbe ingenuo andare alla ricerca di una vera e propria coscienza critica. Il realismo socialista ha avuto per Aragon la forza di un meccanismo estremamente semplice, in parole povere si doveva intendere una realtà che accettasse di essere spiegata secondo certe intenzioni. Naturalmente neppure Aragon ebbe il coraggio di accettare supinamente questa regola e soprattutto i primi romanzi, *Les cloches de Bâle* e *Les beaux quartiers* sorpresero per la ricchezza del racconto, per la voce fluida, per le qualità della narrazione. Ora questa felicità del raccontare «storie» avrà — come tutti ricordano — un'altra stagione memorabile al tempo della resistenza, quando Aragon trasferisce in poesia quella prima disposizione.

Senonchè con il passare del tempo, con l'abuso di quella vena che era portata a ripetersi, a soffrire di uno stato perenne di euforia, le qualità naturali del narratore vennero seriamente provate: la serie dei *Communistes*, pur rispettando la regola dell'affresco e della sinfonia, lasciò delusi i suoi

vecchi ammiratori. Oggi con *La Semaine Sainte*, la storia della settimana santa del 1815, quando ritorna Napoleone e Luigi XVIII fugge, Aragon ha voluto provare la bontà del suo metodo applicato a un fatto storico ma soprattutto staccarsi da una lettura troppo stretta della realtà. Il romanzo, lungo di seicento pagine, non sembra un successo: non basta l'abilità, il gusto della vena a tenere viva l'attenzione, così come il succedersi rapido delle scene porta un senso di stanchezza nell'animo del lettore.

Totale cambiamento di atmosfera con Green. Per lui la storia non cammina: fra le pagine del diario di trent'anni fa e le ultime c'è stato soltanto il peso del tempo, la cronaca ha lasciato davvero ben pochi segni. Tutto in lui si svolge interiormente e quindi anche i fatti provocano delle reazioni lontane e nascoste: perchè lo spettatore ne avverta il senso di memoria, occorre che siano stati depositati e lentamente trasformati, siano, cioè, diventati materia, occasione di intelligenza e di verità spirituale. A Green interessano poche

cose ma si direbbe che la sua fedeltà non abbia possibilità di tradimenti o di diminuzioni: intanto la vita della propria anima, il senso poetico delle cose segrete, l'amore della solitudine, la meditazione della morte, l'educazione interiore, la possibilità di strappare in momenti di estrema fortuna una partecipazione diversa. Tutto questo rende il suo caso troppo diverso dagli altri del nostro tempo e la sua storia torbida, patetica. D'altra parte la sua insistenza sul tono del «diario», la perseveranza della sua caccia ci fanno capire come, nonostante tutto, la parte dello scrittore resti da un lato, non sia il centro assoluto della sua speculazione. Chissà che per aver perduto la partita sul campo dell'invenzione, Julien Green non abbia conquistato qualcosa di più alto, per lo meno di più necessario per se stesso. Ora è questa immagine che ci aiuta a capire meglio, in verità, la storia stessa dell'uomo. Green ha adoperato il romanzo come controllo e nello stesso tempo come pretesto diretto d'invenzione.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

L'interesse per il Romanticismo si è forse un poco attenuato da noi da qualche decennio, non così in Germania, e in fondo neanche in altri paesi, ove si considera sempre con ammirazione l'improvviso fiorire di personalità geniali in ogni campo, proprio in quel breve periodo che va dall'ultimo decennio del Settecento ai primi trent'anni — a far molto — dell'Ottocento. Non è una coincidenza celebrativa ma un effettivo ritorno alle fonti più autentiche del Romanticismo se, come se si fossero date una parola d'ordine, le maggiori riviste letterarie tedesche sono piene di studi e «scoperte» sui Romantici, particolarmente i primi banditori di quel verbo che risuonò, in fondo, per tutto l'Ottocento, più di quel che non si creda. La cosa che stupisce

di più è che si sia potuto trovare non solo qualcosa di nuovo da dire, ma anche documenti, testimonianze, perfino scritti nuovi da stampare. La guerra ha distrutto molte cose, ma certi «fondi» che erano rimasti a dormire in qualche archivio privato, in qualche collezione abbandonata, sono saltati fuori con grande gioia dei filologi. Così Paul Kluckhohn, lo specialista di Novalis, scomparso di recente, ha lasciato tra i suoi saggi compiuti uno molto importante su Heinrich von Ofterdingen che risulta in una nuova luce appunto per merito di nuovi fondi ritrovati insperatamente, saggio pubblicato nella rivista che per brevità si cita con una sigla, D V (il titolo sarebbe *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stoccarda, J. B.

Metzler, Quaderno 3, 1958, pag. 391-409). Nella rivista *Euphorion* (Heidelberg, Vol. 52, Quaderno 2, pagg. 114-141) Heinz Ritter, a cui dobbiamo una indagine stilistica tra le più approfondite sulle due versioni degli *Inni alla Notte* di Novalis (Heidelberg, 1930), affronta con grande competenza e acribia filologica il problema della datazione degli Inni. Può sembrare una indagine puramente erudita e non lo è. Chi conosce un poco questi Inni novalisiani sa che sono di tono, di forma, di ampiezza assolutamente diversa. Il carattere ermetico di certe apparizioni, come quella del Cantore, il finale canto alla morte, tutto ha suscitato sempre la curiosità e quindi l'indagine degli interpreti. Ora il Ritter sulla scorta di un esame, perfino grafologico, dell'unico manoscritto esistente, cerca di fissar la data dei diversi Inni e giunge a conclusioni quanto mai interessanti. Così il terzo Inno risalirebbe al 1797 e sarebbe il primo riflesso della morte di Sofia von Kühn, la giovinetta quindicenne che divenne per il poeta l'immortale Amata. Nel manoscritto rimasto, alcuni Inni sono scritti in prosa poetica, ma copiati già in modo da figurare come versi liberi. Tali non dovevano essere, secondo il Ritter, nella loro versione originale, più vicina alla prosa in cui è scritto il terzo Inno. Più tardi sopravviene come una crisi nel giovane disperato: la vita par riprendere il sopravvento in lui. Un nuovo amore gli sembra dischiudere una nuova possibilità di vita. Ecco negli Inni le allusioni non più così amare alla luce; poi, verso il 1799, e soprattutto verso la fine di quell'anno, il tono della « nostalgia della morte » riprende il sopravvento e conclude in una sola unità tutta la serie degli Inni. Così questi verrebbero a rispecchiare le variazioni d'animo del poeta e dalla datazione scaturisce non una precisazione storica soltanto, ma una interpretazione, in quanto la diversa origine spiega la diversità di tono, di contenuto e certe particolari inflessioni. Gli argomenti sembrano in genere convincenti, anche se non mancano precisazioni forse discutibili, come quelle riguardanti la grafia, particolarmente della lettera *s* e di *st*. Non è facilmente credibile che si possa datare una poesia solo dal fatto che

l'autore scrive una lettera o un gruppo di lettere in maniera un po' diversa. Ma, pare, questo principio risulta accettato dalla critica novalisiana, se vi accenna anche uno studioso serio come il Kluckhohn nel saggio citato (pag. 391). Per la verità qui la grafologia viene a sostenere una ipotesi che si basa su premesse molto più serie.

Passando dalle riviste alla produzione libraria, occorre segnalare in primo luogo il carteggio tra Novalis e Schlegel, arricchito di ben 32 lettere completamente inedite. La storia di queste lettere, prevalentemente di mano di Federico Schlegel, è abbastanza interessante, perchè il pacchetto contenente le missive passò dalla moglie di Federico a uno studioso, che forse aveva l'intenzione di pubblicarle; poi ai suoi eredi e così di mano in mano, sinché l'ultimo di questi, poco prima dello scoppio della guerra, non lo scoprì per caso e diede a Max Preitz l'incarico di stampar queste rare testimonianze di una amicizia tra due scrittori; che oggi lo studioso tedesco ci ha offerto in una bella veste e con una ottima presentazione (anche se è posta in fine al volume). Egli ha avuto la pazienza di raccogliere qui non solo il frutto della sua eccezionale scoperta, ma anche le lettere precedentemente note e scambiate tra i due scrittori, nonché tutte le testimonianze dell'uno o dell'altro che potevano riguardare i reciproci rapporti. Così questo volume (*Friedrich Schlegel und Novalis* a cura di Max Preitz, Hermann Gentner Verlag, Darmstadt, 1957) entra ormai di diritto tra i testi che si devono conoscere quando si parla dei primi Romantici e dei rapporti che legavano i pochi e diversi collaboratori dello *Athenäum*. Non si creda, perchè appartenevano allo stesso movimento ed erano scrittori, che l'amicizia e la confidenza tra i due fosse immediata, continua, senza incrinature. Schlegel ha avuto subito l'intuizione della personalità che gli stava di fronte: al fratello August Wilhelm scriveva da Lipsia già nel gennaio 1792: « Il destino mi ha dato nelle mani un giovane da cui può venire tutto ». Durante tutto il primo periodo Friedrich è stato quello che più ha cercato l'amicizia e la confidenza di Novalis. Non si deve dimenticare che questi era di origine nobile e, per quanto

fosse contrario al conservatorismo rigido della classe a cui apparteneva, non poté far a meno di mantenere un contegno un po' riservato, almeno da principio, dinanzi a questo amico, che gli dimostrava certo grande simpatia e ammirazione, ma che era quanto mai entrante e qualche volta indiscreto nel suo desiderio di piegare alle sue idee, alle sue amicizie e simpatie — non solo ideali — il giovane poeta. Il carteggio dà insomma, oltre alla testimonianza di una amicizia tra due creatori dello stesso movimento, anche un'idea del lento avvicinarsi di due personalità che non volevano cedere nulla di essenziale del loro spirito e della loro formazione. Non mancano anche gli episodi divertenti, che vengono rispecchiati da questo carteggio. Una raccolta di frammenti, tipica dei Romantici e cara a Novalis, intitolata *Glauben und Liebe* (Fede e amore) venne pubblicata senza indicazioni di autore molto precise nell'Annuario della Monarchia prussiana del 1798. Suscitarono, per il loro — apparente — ermetismo e per alcune allusioni incerte e incomprensibili ai profani di quel tempo, un certo scalpore. Perfino il re li volle leggere, ma non ci capì nulla, allora passò il testo a un generale e quello ci capì ancora meno, e così la scala gerarchica venne pian piano discesa sinché non si giunse a un consigliere, che, non avendoci capito niente neanche lui, a buon conto pensò di non far più pubblicar nulla a colui che aveva scritto un testo così difficile. Di qui una indagine che non giunse a identificare proprio Novalis, ma a consigliar di cambiare pseudonimo nel caso che il poeta volesse scrivere ancora qualcosa dello stesso genere.

A conferma dell'interesse che i Romantici e particolarmente Friedrich Schlegel — la cui personalità risulta sempre viva anche in questo carteggio — suscita dopo anni e anni di disinteresse, val la pena di ricordare alcune pubblicazioni che cercano di situare sempre meglio la figura di questo tedesco, che occupa senza dubbio nel movimento romantico un posto di assoluta preminenza. Nello stesso anno 1956 apparivano due volumi antologici dell'opera critica di Friedrich Schlegel, uno a cura di W. Rasch (Carl Hanser

Verlag, Monaco, col titolo *Kritische Schriften*), un altro a cura di E. Behler, uno specialista in materia (A. Kröner Verlag, Stoccarda, col titolo *Schriften und Fragmente*). Il secondo è più ampio e contiene anche un saggio introduttivo veramente notevole. Ma in epoca più recente è uscita una raccolta di appunti e frammenti in cui ci sono ben 2000 nuovi pezzi! Si tratta del volume *Friedrich Schlegel: Literary Notebooks, 1797-1801* (edited with introduction and commentary by Hans Eichner. The Athlone Press, University of London, 1957) da cui certamente si può trarre spunti e idee sull'orientamento dei Romantici in genere e di lui in particolare. E Behler ne sta preparando l'edizione tedesca e quando uscirà varrà forse la pena di ritornare su questo argomento, che minaccia di trascinarci altrimenti troppo lontano.

A documentare l'interesse che il movimento romantico suscita, non solo in Germania, ma anche fuori dei confini dei popoli che parlano il tedesco, vale l'esempio del bel libro che Geneviève Bianquis ha dedicato in Francia alla *Vie quotidienne en Allemagne à l'époque romantique (1795-1830)*, edito naturalmente a Parigi (Hachette, 1958). Quel che interessa in questo studio è la ricostruzione felice e colorita dell'ambiente, in cui si svolse la cosiddetta Rivoluzione Romantica. Non è solo nella letteratura e nelle arti che questa impone il suo spirito, ma anche nella vita familiare « en musique, en peinture, en architecture; elle agit sur les mœurs, sur le costume, et le décor de la vie » (pag. 10) come dice giustamente l'autrice. Non molti degli storici del Romanticismo, anche da noi, hanno presente questa visione complessiva della cornice in cui il movimento romantico crebbe e si manifestò. Molte delle sue caratteristiche, considerate a volte astrattamente, si spiegano proprio attraverso situazioni di fatto, precedenti sociali, politici, religiosi, economici che hanno avuto il loro peso nel determinare sia le qualità che i difetti di tutta la generazione degli scrittori e artisti tedeschi, dai primi dell'Ottocento, sin quasi alla fine del secolo, nei suoi ultimi lampeggiamenti. La Bianquis, che è stata per lunghi anni alla Università di

Digione come docente di letteratura tedesca e che ha al suo attivo molti interessanti volumi, tra cui i più notevoli son quelli su Heine (1948) e su Nietzsche (1929) e molte importanti traduzioni, con un intelligente commento, procede per brevi capitoli e disegna con mano sicura ed abilissima il mondo come si presentava negli anni del Settecento e nel primo decennio dell'Ottocento. Un libro come questo, anche se tenuto in quel tono piacevole che è un po' la caratteristica degli studiosi francesi, non esiste in Italia e potrebbe avere, se tradotto, il successo che merita anche da noi. Ci sono dei particolari quanto mai divertenti: il langravio Federico II della contea di Hessen era celebre perchè aveva vissuto, nonostante la sua fede cristiana, peggio d'un musulmano, mettendo al mondo colle sue favorite ben 74 bastardi (pag. 33) — senza contare i figli legittimi — il che è un record abbastanza raro per un europeo. Le reazioni romantiche dell'amore fatale e unico, della donna angelicata secondo il modello medioevale possono in parte essere determinate anche da questa situazione di corruzione principesca che era nota a tutti, particolarmente ai nobili. Uno dei capitoli più interessanti è quello sulla donna romantica, anche se per amor di brevità e concisione la Bianquis è stata forse un po' troppo succinta. Difficile era infatti esaurire l'argomento in 7 pagine. Alcune osservazioni però non possono far a meno di colpire. Di fronte a Novalis che si innamora di una fanciulla di 13 anni, Sofia von Kühn, si ha tutta una schiera di donne famose, più anziane — e non di poco — dei loro mariti. Così Dorotea Veit, figlia di Moses Mendelssohn, sposata a un banchiere, lascia il marito e il figli per seguire Federico Schlegel, anche se ha nove anni più di lui. Si fa prima

protestante, poi cattolica, per partecipare in tutto e per tutto alla vita del marito. Rahel Levin che tenne il salotto più famoso per i suoi frequentatori a Berlino, dopo aver amato due medici, un nobile prussiano molto biondo e un diplomatico spagnuolo molto bruno, aveva finito per sposarsi con Varnhagen von Ense che aveva 14 anni meno di lei. Carolina Michaelis rompe il suo secondo matrimonio con August Wilhelm Schlegel per andare sposa al filosofo Schelling, a cui aveva in un primo tempo destinato la sua figliuola. Il matrimonio, l'amore acquistano nel mondo romantico un altro valore da quel che avevano prima, nonostante queste vicissitudini tempestose, anzi forse proprio per queste. Certo che da questo quadro (delineato molto felicemente specie a pag. 189 e 190 del volume) parrebbe che i Romantici, nel loro amore verso le antichità, avessero una netta preferenza per le donne adulte. Può darsi però — e questo la Bianquis non lo dice — che si trattasse invece di una simpatia, di un fascino che solo le donne mature potevano allora sentire, essendo di natura prevalentemente intellettuale, per i più giovani scrittori e poeti. In questo quadro rientra, per esempio, anche l'amore — rimasto sempre puro — che la poetessa Annette Droste-Hülshoff ha sentito per il giovane Levin Schücking e che le ha ispirato alcune bellissime poesie.

In conclusione la lettura di questo libro può dirsi addirittura amena per una persona colta e viene a suscitare, in chi non l'abbia già, un nuovo interesse, una più viva simpatia per quel folto gruppo di scrittori e pensatori originali che dettero, verso i primi dell'Ottocento, un carattere così particolare alla letteratura non solo, ma anche alla vita spirituale e al costume in terra tedesca.

RODOLFO PAOLI

TEATRO

« Sud »

Un testo letterario, come quello di *Sud*, bisognerebbe poterlo ascoltare nelle mille pieghe delle sue sfumature, impararne a conoscere i silenzi e gli attimi di incertezza, attraverso una recitazione perfetta, per poter entrare compiutamente nel suo giusto valore drammatico.

Purtroppo, questo stato ideale non è sempre possibile; è il tributo che lo scrittore paga allorché lascia la pagina scritta per la rappresentazione, affidando la resa del suo valore alla parola detta. Ma anche in una condizione imperfetta, la poesia, l'incanto, il valore del testo, quando esistono, riescono ad emergere ugualmente e lo « spirito », se non la struttura profonda, di uno scrittore arriva alla superficie con il suo impasto di idee, di meditazione e di sofferenze.

Così è accaduto per *Sud* di Julien Green.

La tranquilla giovinezza di questo scrittore americano, nato in Francia, il periodo passato in Virginia dopo la prima guerra mondiale, i fermenti religiosi, il suo passaggio al cattolicesimo dalla fede protestante dei suoi, hanno maturato una profonda sensibilità per i vuoti dell'anima, per tracciare quei drammi del sentimento che corrono via come un brivido nell'animo del lettore.

Sud è un po' tutto questo: l'America alla vigilia della guerra civile, quel lontano angolo di terra, rivisto nel ricordo della adolescenza con i colori sperduti nella memoria e il conflitto vigile della coscienza religiosa di quei protestanti fieri e orgogliosi, anche quando, sopra le loro teste, si addensa la tempesta della guerra civile.

Come è diverso questo *Sud* da quello classicheggiante di O'Neill! Quali altri fermenti si agitano tra questi personaggi evocati e spettatori di altrui tragedie, e quelli di O'Neill, talmente calati nella storia rappresentata da divenirne i personaggi di temi classici modernamente rivissuti.

La tragedia di Julien Green è come maturata dal di dentro; per i primi due atti, il suo giovane

protagonista, Jan Wizinski si muove e si definisce per contrasto degli altri. La sua riservatezza di polacco emigrato, con la divisa di ufficiale nordista, affettuosamente accolto nella casa del ricco Edward, con la sua aria trasognata quasi volutamente indifferente e diversa dagli altri, è quella di un uomo che viene da lontano a portare le inquietudini della vecchia Europa: « ma tutta l'America è fatta di persone che vengono da lontano ».

« In certi momenti la libertà dell'uomo può essere un peso » dice Jan, riflettendo tra sé. Il dramma preparato nell'aria, riflesso di una guerra imminente, esplode nell'intimo, sconvolgendo le previsioni. L'incontro di Jan con il giovane fidanzato della figlia di Edward rapisce la sua mente. « Il potere di vita e di morte che può avere un viso altrui... ». Quel volto, quegli occhi, quella gioventù sicura di sé, lo affascina. Jan ne è innamorato ma non osa confessarlo, spera di sottrarsi a quel fascino proibito. « Avere paura di ciò che si ama » e non riuscire a dissimulare; preferire l'insulto, per provocare un risentimento, un duello e farsi dare la morte. Così avviene. Jan sarà ucciso dal giovane di cui è innamorato in segreto, mentre sta per scatenarsi la guerra civile. Forse, proprio per questo clima di incertezza, per questa convulsione profonda per cui nelle stesse famiglie si discute animosamente, oscillando, di fede religiosa, di ideologie liberali e di antichi pregiudizi razziali, la tragedia acquista un senso storico, entra in una prospettiva certa in cui l'ansia, la crisi, l'amore e il peccato uniscono e formano il sottofondo morale.

Anche in questo lavoro teatrale, Green è riuscito a parlarci di solitudine e di incomprendimento, è riuscito a far ritornare intatti tutti i suoi motivi, la natura (« Hai mai provato ad appoggiare la guancia sulla terra nuda? »), il peccato, la malinconia, l'incomprensione. (« A volte sono preso da una tristezza così profonda e inspiegabile che il mondo intero, d'improvviso, mi sembra vuoto di senso »).

Mettere in scena *Sud* è impresa ardua. Non basta far recitare il testo, non basta ambientare l'epoca e fissare i personaggi. Bisogna rivivere una per una tutte quelle emozioni di cui è intessuto lo scritto, isolando parola per parola quegli splendidi periodi, sottolineando lo spirito profondo, quasi magico dello stile. La scena che Colasanti e Moore hanno costruito, giocando piacevolmente sui bianchi e sui neri, affollando di oggetti di gusto nella luce troppo limpida del palcoscenico, quella ampia stanza dove si svolge l'azione, possiede una sua certa efficacia. Ma quel nitore là dove ci voleva più ombra, più evocazione, più clima, disturba la rappresentazione.

Il regista Daniele D'Anza ha curato certi dettagli, ma non ha messo a fuoco lo spirito, il senso sottile di quell'inquietudine, e ha, spesso, diluito la suggestione del testo. Solo Aroldo Tieri, Jan Wizinski, ha « capito » il suo personaggio, ha dato corpo alle ansie, alla irrequietezza, alla sua solitudine. Tieri è stato un personaggio di Green, con quella piega di tristezza nascosta nell'ironia, con gli occhi spenti nel presentimento.

«Veglia la mia casa, Angelo»

Anche *Veglia la mia casa, Angelo* ci riporta l'America rivista come in controluce, con gli occhi del ricordo, muovendo dalle pagine di Thomas Wolfe, questo giovane scrittore morto immaturamente nel 1938. Ancora una volta è di scena il melanconico *Sud* con la nostalgia della vita in provincia: « Il quadro dei campi fuggenti, dei boschi, delle colline, gli rimase sempre nel cuore... Per lui esistevano da tempo immemorabile e per sempre... ».

Difficile dipanare, nella distesa e compiaciuta prosa di Wolfe, una trama, un racconto drammatico da portare sulla scena. Ketti Frings vi si è accinta, ma con scarso successo, anche se la critica americana e la giuria del Premio Pulitzer le hanno voluto concedere il loro riconoscimento.

In effetti l'omaggio sembra piuttosto rivolto al giovane scrittore, perchè troppo esili sono divenuti, nella riduzione teatrale, i casi drammatici e

troppo diluiti gli stessi personaggi: eppure Oliver W. Gant e sua moglie Eliza nelle pagine del lungo romanzo hanno un loro possente rilievo drammatico, di profonda tragedia. « Per tutta la città la strana figura di Oliver Gant gettava la sua ombra famosa. La gente lo sentiva, di giorno e di notte, lanciare la stessa roboante invettiva contro Eliza. Lo vedeva nei suoi andirivieni, tra casa e negozio, lo vedeva curvo sui suoi marmi, lo vedeva modellare con le grandi mani, con maledizioni, urla e appassionato amore, il fantastico insieme della sua casa. Tacevano davanti alla furia pazzesca delle sue gozzoviglie che avvenivano quasi puntualmente ogni due mesi e duravano due o tre giorni. Lo raccoglievano sporco e privo di sensi per la strada e lo portavano a casa. Era uno straniero per loro: nessuno — neppure Eliza — lo chiamò mai per nome. Era — e rimase sempre — il “signor” Gant... E nessuno seppe mai quello che Eliza sopportò soffrendo... ».

Pareva quasi di vederli, leggendo il romanzo, lui con la sua corposa figura, lei dolente e rude ad un tempo. E invece sulla scena i loro gesti, per quanto variati, imprevisi, improvvisi, si sono come appiattiti. Visconti si deve essere reso conto della esiguità del testo teatrale, man mano che montava la sua regia, per molti versi esemplare. Anche se qua e là i dialoghi sono stati riportati di peso, lo spirito, il clima che facevano il romanzo non sono stati sufficientemente tradotti, sono rimasti celati, nelle intenzioni. Visconti ha integrato per quanto poteva, leggendo tra le righe del libro, costruendo attorno a quella immensa casa di legno, nel parco la « Dixieland », un favoloso clima di leggenda, muovendo con il gioco delle luci in una evocazione lenta e volutamente letteraria (« la faccia di mio fratello Ben sembra un pezzo d'avorio leggermente giallognolo; l'alta fronte bianca è corrugata da un cipiglio da vecchio, la bocca è come un coltello, il sorriso, un lampo di luce su una lama... »).

Quella grande casa di legno, ideata dallo scenografo Mario Garbuglia, è, in certo senso, il « personaggio » introdotto da Visconti per cercare di rendere, se non altro, certo spirito romantico del libro; è il personaggio che giustifica gli incontri,

l'amore tra Eugene e Laura, gli improvvisi furori di Gant, le reazioni dure, testarde di Eliza. Giustifica quel colore di foglie autunnali che copre di una patina nostalgica le parole del testo («il sentimento per il Sud era originato dal desiderio profondo di un misterioso romanticismo»).

Lo spettacolo voleva essere un teatro senza fatti, un susseguirsi di azioni apparentemente banali, per modulare nei silenzi e nei ricordi, una voce intimista che scoprisse una America pensata e vissuta attraverso una continua serie di ricordi. Ma non si può fare teatro senza un testo preciso. Imbastito su un romanzo, il testo della Frings non ha solidità, non ha struttura; è molle e la regia non fa corpo e rimane intenzione.

I silenzi, le pause, le calme serate d'estate, rotte da un pianto improvviso, non hanno giustificazione drammatica; e i gesti affrettati di Eugene, scontento, amareggiato, ferito nel suo primo amore perduto; e Ben morto lentamente dopo una triste agonia, ma vivo nel cuore del fratello; e Eliza, Oliver W. Gant, Laura, Elisabeth, sono piuttosto pretesti, illustrazioni di parole che mancano.

Eppure, nonostante ciò, lo spettacolo meritava di essere allestito; attraverso quelle voci ritornava a noi quel certo teatro letterario che andiamo vagheggiando; anche se solo appena abbozzato, Kitti Frings ha tentato di portare sulle scene il mondo di uno scrittore. Neanche molti anni fa, Erwin Piscator ha ridotto per lo Schiller Theatre di Berlino *Guerra e pace*; ha scomposto le azioni in scene e momenti drammatici, ha creato uno spettacolo ricco di elementi cinematografici, è ricorso all'uso di trasparenti, di proiezioni, di scene multiple, di fondali in movimento. Ma lo spirito di Tolstoj è andato perduto. Forse, ingiustamente si è parlato di «tecnica meccanica a teatro»: ma pur sempre la suggestione principale era stata trasferita dalla parola all'azione. Oggi il teatro tende invece a ricomporsi in unità, tende a ritornare ai valori del testo. Così, anche in questo *Veglia la mia casa, Angelo*, ciò che più conta è la concisa unità dell'azione, la lettura attenta tra le pagine del libro, il tentativo di restare aderente il più possibile alla prosa così sottilmente impastata di ricordi, di un narratore ricco di evocazione come Thomas Wolfe.

Recitare in queste condizioni non è facile; spesso bisogna integrare quello che il testo non dice e bisogna intonare la voce secondo un ritmo che non è il consueto. Annibale Ninchi nella parte di O. W. Gant ha reso solo la corposità esteriore di quel personaggio. Ha cercato di immedesimarsi, facendo però un disegno di maniera e spegnendo quella sua carica letteraria e drammatica. Meglio è stata Lilla Brignone nella parte di Eliza; ma spesso anche lei appariva sacrificata in uno schema di personaggio non modulato a sufficienza come nelle sue mille sfumature del libro. Corrado Pani e Mario Valdemarin, se sfumavano certe loro manierate impazienze, erano già più nello spirito della pagina scritta. Ma se vogliamo il punto debole della regia di Visconti è stato proprio questa recitazione in tutti troppo naturalistica e poco aderente al tono letterario e romantico.

« Nel mezzo della notte »

Da qualche anno, il cinema americano che più si è affermato per un senso di verità, per la chiarezza umana con la quale è riuscito ad affrontare la storia umile della vita di tutti i giorni, è quello minore che esce dalle mani di artigiani preoccupati di riprendere un colloquio interrotto. La televisione ha favorito questa ripresa, questa tematica viva che porta alla ribalta l'esistenza del cittadino di oggi, quasi in polemica con la tecnica complicata e boriosa dei grossi film-spettacolo.

Dalla televisione sono usciti i registi, gli sceneggiatori e quindi i film più significativi di questi ultimi anni. Capostipite fortunato di questo genere è stato *Marty*, il film ricavato da una sceneggiatura televisiva di Paddy Chayesfsky, giovane autore nord-americano che converrà tener d'occhio. Come linea costante del suo mondo espressivo a lui sono care certe annotazioni crepuscolari, certe ansie maturate nella solitudine della vita americana. Questo *Nel mezzo della notte* è il suo primo lavoro teatrale giunto in Italia sulla scia del successo cinematografico. Ma non è stata una idea cattiva presentarlo al pubblico anche se l'edizione particolarmente modesta ne ha ingrigito i toni e diluito la stessa sostanza.

Come il titolo stesso dichiara il dramma si inizia e si risolve di notte; è un dramma intimo quasi a lieto fine che agita i grandi temi della solitudine della sofferenza e della incomprensione. Temi grandi ma visti in chiave antieroica, tra gente minuta e abituata a vivere senza eccessive illusioni, con la speranza, almeno, di un attimo di felicità.

Lei è una giovane donna, troppo bella per essere capita e compresa dal marito, che sente per lei solo una attrazione fisica. Così la donna abbandonerà la sua casa in una notte di disperazione. Si rifugerà nella solitudine della sua vita triste e meschina, tra gente che non può neanche capirla. L'incontro casuale con un signore attempato, vedovo e a suo modo infelice, apre per un momento la porta alla speranza. Quando tutto sembra perduto, i loro sentimenti si ritrovano puri e felici. Non contano né gli anni di età, né le incompren-

sioni dei familiari. Si amano, anche se sanno che la felicità, in fondo, sarà di breve durata.

Raccontata così, la trama potrà sembrare banale; ma è intessuta di osservazioni e di spunti piuttosto efficaci. Naturalmente avrebbe giovato, ad un teatro così scopertamente intimista, una maggiore precisione nel dialogo, un più attento rigore stilistico. Spesse volte invece la prosa corre via sciatta (non sappiamo naturalmente quanto abbia influito in ciò la traduzione italiana) e spesso generica.

Il regista Lucio Chiavarelli si è limitato a mettere in scena lo spettacolo rinunciando ad un qualunque sforzo interpretativo, lasciando anonimi i suoi personaggi e non rifiniti i contorni. Luigi Cimara è stato, come al solito, grande attore. Ha dato al suo personaggio tutti i tratti della verosimiglianza e col suo stile personalissimo ha impresso carattere alla rappresentazione.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

« Passione incompiuta » di Massimo Bontempelli

È cosa risaputa che la musica, in Italia almeno, non ha ingresso nel mondo della cultura: le scienze, le lettere, le arti costituiscono i tre continenti di quel mondo, ma la musica non ha posto in nessuno dei tre, neanche in quello delle arti del quale dovrebbe costituire una parte considerevole. È un'isola, la musica, e pochi si staccano dalle terre privilegiate per raggiungerla; il mare dell'indifferenza è il più difficile da attraversare e pochi vi si avventurano sulle navicelle della curiosità e dell'interesse e, qualche volta, dell'amore. La nave con la quale Massimo Bontempelli approdò in anni lontanissimi nell'isola fu proprio quella dell'amore; e chi lo conosce sa che i suoi viaggi furono così frequenti da costituire un vero e proprio servizio regolare, un pubblico servizio anzi, perché Bontempelli ad ogni viaggio tentava di

imbarcare quegli amici nei quali gli sembrava di scorgere il più piccolo cenno di curiosità e di interesse per il regno dei suoni. Testimonianza di cotesto viaggiare sono state e sono non soltanto le musiche che egli ha composto, ma anche i suoi scritti sulla musica, dal lontano 1910 fino a ieri, che una felice iniziativa di Mondadori ci permette di avere sott'occhio raggruppati e distribuiti in sette parti: *Vite nella musica, Forme e teorie, Parole sulla critica, Pause e battute, Profili, Cronaca e critica, Variazioni*.

Nelle lunghe soste sull'isola lontana, Bontempelli ha avuto modo di compiere esplorazioni prolungate e indagini minute sicché di quel paese e dei suoi abitanti riesce a dare un quadro completo che rivela agli stessi musicisti aspetti della loro tecnica, della loro storia ed anche della loro morale. « La musica — dice Bontempelli — è un'alternativa continua di zuffe e pacificazioni. Anzi, tutta l'arte (anzi, tutta la vita) è una tale alternativa

ininterrotta, ma nella musica abbiamo di questo la chiara visione meglio che in ogni altro fenomeno. Dove il ritmo di quella alternativa si attarda, dove il flusso e riflusso di lotta e pace e ripresa si addormenta, senti immediatamente l'ozio e il vuoto più asfissiante». Con coteste poche parole Bontempelli fissa i termini estetici e morali della musica, stabilisce i rapporti di essa con le altre arti e tenta trascinarla di peso in quel mondo della cultura che la volle sempre estranea e lontana. Le poche parole che abbiamo citato sembrano a noi la chiave che permette di penetrare in ciascuno degli scritti di Bontempelli: grazie ad essi gli scritti si chiarificano, si determinano e si legano l'uno all'altro nel principio unitario della coerenza. La raccolta ha il titolo significativo di *Passione incompiuta* e rivela quanto profonda in Bontempelli la conoscenza della tecnica e della storia e quanto aderente la sua azione alla vita della musica. Bontempelli non si è limitato a esplorare per contemplare ch  anzi ha voluto esplorare per agire; e in questo libro   la documentazione dei suoi interventi tempestivi e opportuni, delle sue polemiche vivaci, del suo appoggio continuo alle cause buone, della sua partecipazione alle battaglie che nei primi cinquant'anni del secolo hanno diviso in fazioni e in partiti l'isola remota della musica. Il suo   un continuo affannarsi per divulgare le ragioni della nostra arte, l  dove erano e sono ignorate, sicch  nel segreto del nostro cuore egli   sempre stato l'ambasciatore accreditato della musica presso la corte delle altre arti. Ricordiamo che in un momento sgradevole della nostra vita, esattamente nel 1932, allorch  fu lanciato da personalit  pi  o meno illustri un manifesto che aveva lo scopo di mettere in stato di accusa alcuni musicisti considerati di tendenza rivoluzionaria, Bontempelli intervenne con energia e coraggio in difesa di chi nulla aveva commesso per esser condannato all'esilio, e in un suo articolo diceva «...il manifesto dei dieci, se dovesse avere qualche effetto (ma non ne avr  alcuno), non farebbe che portare a una vana rimasticazione di vecchie forme senza contenuto, cio  pseudoforme. Si creerebbe un verdismo dello stesso valore ch'ebbe il petrarchismo. E non vi accorgete che razza di rivolu-

zionario, di antitradizionale fu Verdi fin da principio? Il Futurismo fin dal suo nascere era molto pi  attaccato ai suoi precedenti immediati (D'Annunzio, Mallarm , impressionisti) di quel che Verdi all'opera che trionfava quando lui cominci  a comporre. Voi ora lo vedete magnificamente fuso nella tradizione, appunto perch  seppe violentarla. Tutti coloro che hanno rispettato la tradizione attaccandosi, come una vecchia paurosa a un salvagente, ai suoi anelli, la tradizione li ha buttati via. *La tradizione   una catena di rivoluzionari*». Abbiamo citato cotesto periodo perch  venga illuminata non soltanto la natura estetica dell'intervento di Bontempelli in una polemica che poteva trascinare l'arte italiana a un bivio pericoloso, ma anche il suo ricorso ai casi delle altre arti che sono simili a quelli della musica. Tent  allora di riportare l'isola dei suoni nelle vicinanze del continente dell'arte e gli siamo tutti grati per lo sforzo generoso che l'indifferenza del mondo della cultura rese vano.

Altra rivelazione della raccolta   la parte della musica nell'avventura novecentista che fu in gran parte iniziativa di Bontempelli. La musica   sempre presente,   spesso anzi il cemento che salda in unit  i principi dell'arte moderna;   presente negli aforismi,   presente nei paragoni e negli accostamenti; musica e architettura, musica e teatro, pittura e musica; ci sentiamo vivere finalmente accanto agli altri in una intesa che   vera ed esistente anche se ignorata. L'infelicit  che nasce in noi dall'amore non corrisposto per i nostri vicini cos  simili a noi   mitigata proprio dalla parte che Bontempelli riserba alla musica: entriamo nel clima del «realismo magico» dove tutti contribuiamo «pares inter pares» all'incanto della creazione.

Una parte della raccolta   rivolta alla critica: *Parole sulla critica*. Qui rivela la morale, quella dei rapporti tra chi crea e chi giudica. Bontempelli d  un esempio prezioso: non giudica mai. Il suo giudizio   implicito nell'esame dei testi musicali e nella loro analisi: ma   giudizio che non si definisce n  in condanna, n  in assoluzione; il vero critico non   nei ruoli della magistratura; il superomismo guadagnato senza fatica, a mezzo di una qualsiasi tessera giornalistica, non fa mai

apparizione in Bontempelli; le frasi sferzanti non sono sue, nè egli colpisce mai, con l'opera, l'uomo. Analizzando ed esaminando, Bontempelli si sottomette umilmente ad un esame; mostra infatti i ferri della sua dialettica, non nasconde le origini dei suoi ragionamenti: la limpidezza della sua esposizione è onestà dichiarata; trucchi e sorprese non ostacoleranno mai il lettore che comprende senza equivoci e che può perciò a sua volta giudicare chi giudica.

Le pagine su Verdi, Scarlatti, Ravel, Malipiero sono ben altra cosa che semplici profili; qui le dimensioni ci sono tutte e giriamo intorno al personaggio e alla sua opera come si gira intorno a una statua. Collocati nel tempo in cui vissero e vivono, ma collegati al passato, armonizzata la loro opera con le espressioni delle altre arti, essi

appaiono completi finalmente, e il nostro sguardo può giungere all'origine delle loro creazioni.

Era difficile fino a ieri correre dietro ai pensieri musicali di Bontempelli: bisognava saltare da un giornale all'altro, da una rivista a un « numero unico », sicchè le parole ti giungevano intervallate dalle lunghe e faticose ricerche. Oggi abbiamo tutto il « Bontempelli musicale » qui davanti ai nostri occhi; seguiamo finalmente il filo che dalla prima all'ultima pagina lega gli argomenti in una unità estetica e morale. Ne siamo felici: è un nuovo viaggio che Bontempelli compie all'isola della musica, non già per scoprire, perchè tutto oramai egli ha scoperto, ma per rivedere i luoghi amati e gli amici cari. Abbiamo l'impressione che dopo cotesto viaggio la « passione » può dirsi oramai « compiuta ».

MARIO LABROCA

CINEMA

Un critico e due libri

« Chi è finito critico cinematografico del film di oggi si deve sentire nella stessa posizione spirituale di certi cultori disinteressati di poesia, fattori di buoni versi in loro gioventù, costretti, per campare, a fare i professori di lettere italiane nelle scuole medie: chi per un bisogno di libertà individuale frequentò assiduamente gli ultimi posti al tempo del cinema muto è costretto ora, per pagare l'affitto e i conti della spesa, a sorbirsi quotidianamente quell' "aridus fragor" di cui parla Cardarelli citando Virgilio ».

Sono parole di Pietro Bianchi, alla pagina 19 di *L'occhio del cinema* (Garzanti, 1957). Poco innanzi, nella stessa pagina, egli rievocava lo stato d'animo di un ragazzo che, uscendo dal ginnasio in un caldo pomeriggio del giugno 1925, colla luce ancora alta, s'infilava in una sala buia a vedersi un film di Ford o di Murnau:

in quegli anni non considerati capolavori, ma che per il ragazzo del '25 — assai riconoscibile — dovevano rimanere punti fermi, segni di un clima incantato, tutto proteso a ricevere i messaggi dell'avvenire. Fu questo stato d'animo, crediamo (e non il ripiegamento utilitario citato con tanta civetteria dal Bianchi), a costituire la prima spinta, la molla che lo indirizzò agli studi sul cinema, di cui son testimonianza il volume ora ora citato e l'altro, *Storia del cinema* (Garzanti, ottobre 1957), scritto in collaborazione con Franco Berutti.

Chi sia e cosa rappresenti Pietro Bianchi, parmigiano, laureato a Bologna in un periodo in cui quella università sfornava ottimi letterati, potrà sembrare ozioso spiegare, almeno ad uomini di cultura. Gli intellettuali italiani, i lettori provveduti, ne conoscono la figura, il valore, la serietà mentre gli italiani « tout court » apprezzano da anni la sua prosa giornalistica svelta e spregiu-

dicata, dove il giudizio è espresso senza mezzi termini e con un coraggio piuttosto raro — e pare impossibile — nei fatti di cultura. Senonché non sempre coloro che ne hanno famigliare la firma e la ricercano come guida di fiducia nelle rassegne di cinema più impegnative, hanno presenti le vicende che l'hanno portato all'attività attuale. Perché il Bianchi, oggi giornalista di classe e direttore di un rotocalco fra i più qualificati, non sarebbe quel che è se non fosse nato a Parma, una città che, almeno dagli anni '30 in su, fu, ed è tuttora, un centro di interessi culturali a nessuno secondo. Tra il '25 e il '30 vi crescevano ragazzi precoci come Attilio Bertolucci che comprava e leggeva avidamente « novità » come la *Recherche* e ne parlava, ovviamente, con gli amici, quali, appunto, il giovane Bianchi e alcuni altri, ora noti come ottimi critici, scrittori, artisti. Di un sapore indimenticabile dovettero essere quelle giornate un po' sonnolente e, tutto a un tratto, vivacissime, nella squisita cittadina che ha per numi tutelari l'Antelami, Correggio, Stendhal: fra il Collegio Maria Luigia, la Pilotta, il Battistero; civilissima e rissosa. Neve e nebbie sulle terre grasse, fragore di camions sulla via Emilia, fresche primavere, cascalini fumanti: in città caffè accoglienti, biliardi, belle ragazze, cinema aggiornatissimi, studenti a orecchie dritte su e giù per le strade. Cominciò di lì a poco, verso il '35, un dialogo fitto tra la « intelligentsia » locale e quella di Milano, di Bologna, soprattutto di Firenze. Un anno dopo l'altro capitarono a Parma, e non per fatalità, uomini di cultura che portarono il loro contributo al clima cittadino, rimanendone a loro volta, in certo qual modo, patinati. Fu una dichiarazione di gusti e di idee, una libera scelta, per i giovani laureati più interessanti del tempo, chiedere la cattedra di prima nomina a Parma: Luzi, Macri, Borlenghi, Spagnoletti, vi abitarono più o meno a lungo, altri ci sostavano di tanto in tanto, come Bo, Sereni, Bigongiari, Vigorelli: De Robertis vi tenne una memorabile conferenza. Circolava, un po' schivo, il locale gentleman letterato Francesco Squarcia; scalpitarono i futuri inviati speciali Bruno Romani e Lorenzo Bocchi.

Tutto questo per sottolineare — e forse non ce n'era bisogno — che la formazione di Pietro Bianchi fu, su un solido fondo classico di buoni studi, essenzialmente letteraria, e sempre di punta. Lettore dei grandi novecentisti di oltralpe, i suoi gusti lo portarono più indietro e verso larghi orizzonti, con fermate particolari, tuttavia, sull'Ottocento francese più acuto e stimolante, da Stendhal a Flaubert ai Goncourt. Ma, così portato ai ritrovamenti, alle scoperte e riscoperte intellettuali, si può scommettere che già dichiarasse di detestare l'intellettualismo e le sue complicazioni: e fu su questo piano di volontaria aderenza alla vita che dovette nascere quella sua apertura verso la modernità che, anch'essa, l'accomunò all'amico Bertolucci e fu, per tutti e due, una favola: la favola dell'America.

Si deve a questa favola l'interesse costante del Bianchi al cinema (che era allora prevalentemente americano) o il cinema contribuì ad acciugger fuoco alla sua giovanile ammirazione per l'America? Sta di fatto che poco dopo il '35, e cioè assai presto, Parma si ebbe il suo cine-club: e si può esser certi — chi volesse ricostruire i fatti — che all'origine dell'iniziativa si trovò un altro parmigiano notissimo, Cesare Zavattini. Ecco un triumvirato ideale (non sappiamo quanto rispondente alla realtà) di studiosi e conoscitori di cinema: Bianchi, Bertolucci, Zavattini: un letterato, un poeta, un narratore. La vocazione cinematografica di Pietrino (così lo chiamano gli amici) nasce da queste circostanze, da queste concomitanti presenze.

Forse in quegli anni lontani il giovane professore non immaginava di doversi trovare un giorno autore dei due libri che si sono in principio citati e che costituiscono un esempio di quell'alta ma non impervia divulgazione che sarebbe tanto desiderabile in ogni disciplina; e che da noi è così rara. Due sono i metodi che egli ha scelto per scompartire e ordinare una materia tanto fluida e, in apparenza, effimera: il primo, ne *L'occhio del cinema*, antologico, per figure e fatti isolati ma significativi; il secondo, in *Storia del cinema*, geografico, ogni nazione considerata nel suo apporto, industriale e artistico, allo sviluppo

cronologico del film. Il tono del discorso è quello di uno spettatore di cospicua esperienza, che giudica e classifica con franchezza ciò che ha veduto e ricorda (ed è così difficile ritrovare un testo, a solo pochi anni di distanza!) collocandolo al suo posto, in una storia di idee e di raggiungimenti. Non il tono, dunque, nebuloso e iniziatico di chi imprigiona il lettore fra problemi tecnici e la gabbia astratta delle ideologie. Il Bianchi, se Dio vuole, non si è mai provato a fare un film, non ci ha nemmeno pensato: è dunque dalla parte della platea. Ma la platea dei cinema, come tutti sappiamo, è la più strana e indefinibile che mai sia esistita e deve ancora nascere chi sappia, con valide ragioni, metter d'accordo due vicini di poltrona che escono da uno spettacolo, l'uno osannante e l'altro stomacato. Senza aver ancora ottenuto un risultato di questo genere, crediamo che il Bianchi stia percorrendo l'unica strada che potrebbe avvicinarvisi: rintracciare, cioè, nei registi e negli attori più personali, quel lampo, quella scintilla che infallibilmente accende la fantasia — e, subito dopo, la nostalgia — di tutti, indistintamente, gli spettatori: in seguito, su quella base, sarà possibile sistemare, stabilire una scala di valori che faranno testo e che potranno efficacemente dirigere il gusto del pubblico. In più, il fatto cinematografico è presentato dal Nostro, insieme e alla pari con quello letterario, figurativo, poetico: e qui traspare la sua preparazione, il Bianchi lettore instancabile, informatissimo, fin troppo generoso nello spendere senza contare il frutto delle sue ricche esperienze di biblioteca.

Si vedano, ad apertura di libro, ne *L'occhio del cinema*, il saggio «Che cosa è un film classico»: ecco citati Croce, Sainte-Beuve, Fénelon, Joyce; o il saggio sull'attore Fresnay, subito affollato di nomi celebri: Proust, Giraudoux, Nerval, Charles-Louis Philippe, Antonin Artaud... «Pierre Fresnay... è l'attore più aristocratico e crudele di Francia, colui che raggiunge Racine e il cardinale di Retz attraverso il Laclos delle "Liaisons dangereuses"» dice a un certo punto il nostro critico: e anche a non conoscere questi illustri più o meno antichi, uno si sente gua-

gnato a un clima intelligente e largo, stimolato all'acquisizione.

Di tali esempi ogni pagina del Bianchi è testimonianza: recando spesso il segno di una rivendicazione qualche poco nostalgica, un desiderio accorato di render giustizia al merito non riconosciuto, seppellito nelle bobine ormai introvabili e che valevano, probabilmente, quanto un ottimo libro. Quando tocca di questi casi delicati, anche la penna dello scrittore si fa sottile, lievitante: scompare il recensore rapido, noncurante della prosa eletta: fa capolino il letterato cui esce di mano un piccolo testo elegiaco.

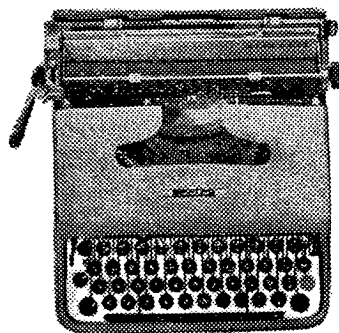
Si è citato, sin qui, *L'occhio del cinema* che il Nostro ha firmato da solo e che è dunque più rappresentativo del suo modo d'intendere e di giudicare i fatti del cinema. Nella *Storia*, stesa, come s'è detto, in collaborazione coll'ottimo conoscitore Franco Berutti, i suoi caratteri si ritrovano, sebbene un poco in iscorcio e sacrificati alle necessità di un rapido quadro d'insieme. Il volume, comunque, risulta, per la succosa scrittura e la ricchezza dell'informazione, un repertorio indispensabile a ogni biblioteca che riconosca l'opportunità, ormai indiscutibile, di uno scaffale dedicato a studi cinematografici. Il libro meriterebbe un esame accurato e disteso: noi ci contenteremo di raccomandare all'attenzione del lettore il capitolo modello sul film americano, dove le vicende di Hollywood, gli scontri fra industria e arte, lo sviluppo dei generi, dal comico al sentimentale brillante, dallo storico al fantastico al poliziesco al «western», sono chiariti in modo da servire di punto di partenza a qualunque analisi studiosa.

Un'ultima riflessione ci suggerisce l'attività di Pietro Bianchi: troppo spesso ormai ci si chiede come mai nelle nostre università dove «tutti» gli studenti, quasi senza eccezione, si interessano al cinema e magari ne fanno oggetto di tesi (più che al teatro, più che alla musica) non siano istituite cattedre di storia del cinema. Ci pare di ravvisare nel Bianchi il «right man» che potrebbe inaugurare l'esperimento.

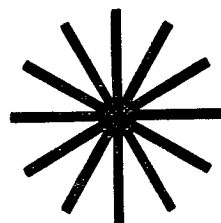
ANNA BANTI

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



*Lettere di famiglia,
lettere di presentazione,
lettere d'affari,
lettere d'auguri,
lettere di vendita,
lettere riservate,
lettere d'amore,
lettere circolari,
lettere di congedo,
lettere di ringraziamento...*



in tutte lettere,
in belle lettere,
tutte
con la

Olivetti Lettera 22

modello LL lire 42.000 + i.o.e.

Nel negozi Olivetti ed in quelli
di macchine per ufficio, elettro-
domestici e cartolerie.



FIABE TEATRALI



CARBONI

PRESENTAZIONE E COMMENTI DI **DIEGO VALERI**

William Shakespeare: IL SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE - Carlo Gozzi: L'AUGELLIN BELVERDE - Ludwig Tieck: IL GATTO CON GLI STIVALI - Ferdinand Raimund: IL DISSIPATORE - Nicola Ostrowskij: LA FANCIULLA DI NEVE - Mathew Barrie: PETER PAN - Josef Till: IL SUONATORE DI CORNAMUSE DI STRAKONICE - Maurice Maeterlinck: L'UCCELLINO AZZURRO - Jules Supervielle: LA BELLA DEL BOSCO - Bruno Cicognani: BELINDA E IL MOSTRO.



La fiaba, con i suoi elementi di suggestione, di trasogno, con i suoi apporti, che attingono al Medioevo, al Rinascimento, al Romanticismo, all'età moderna, ha sempre popolato la scena delle proprie evanescenze, di personaggi irreali, di mostri e di fate, tentando di dare ad essi una orditura che potesse contenersi nel limite dell'arcoscenico.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Il fiabesco ha indotto Shakespeare ad uscire dai suoi disegni, ha messo Gozzi contro Goldoni, ha cavalcato con i romantici e giunge fino a toccare la nostra età, che parrebbe così disgiunta dal suo lievito.

Ragione della pubblicazione è stata di scoprire, attraverso i tempi, la presenza della fiaba in quella realtà sulla quale il teatro si costruisce ed afferma, vedere come la storia si scolorisce davanti alla fantasia, come in tutte le età siano nati personaggi di immaginazione.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

VOLUME IN EDIZIONE DI LUSO, RILEGATO IN PELLE E RICCAMENTE ILLUSTRATO

EDIZIONI RADIO ITALIANA - VIA ARSENALE, 21 - TORINO

È uscito il

**CATALOGO
ANALITICO
DI
PERIODICI
IN
L I N G U A
FRANCESE**

1959

Richiedetelo GRATIS con semplice biglietto da visita alla:

LIBRITALIA - Viale Umbria, 54 - Milano

**CATALOGO
DI
PERIODICI
IN
L I N G U A
FRANCESE
1958**

LIBRITALIA - MILANO



L'APPRODO MUSICALE

Rivista trimestrale di musica della Radiotelevisione Italiana
diretta da ALBERTO MANTELLI

SOMMARIO DEL QUARTO NUMERO

Charles Haines	GEORGE GERSHWIN ovvero del musicista come eroe
Luigi Pestalozza	IL MONDO MUSICALE DI GERSHWIN
	PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA DI GERSHWIN
	<i>Discografia</i>
Roberto Leydi	MUSICA POPOLARE E MUSICA PRIMITIVA
	I DIECI ANNI DEL CENTRO NAZIONALE DI MUSICA POPOLARE
A. M. Bonisconti	RICORDO DI ARTUR RODZINSKI
Piero Santi	VITA MUSICALE RADIOFONICA
	<i>Recensione Libri</i>
	<i>Recensione Dischi</i>

L'Approdo Musicale, di tre mesi in tre mesi, sceglie dal fitto tessuto dei programmi musicali le realizzazioni di maggior rilievo e le commenta, trasformando la « parola radiofonica da udirsi » in « parola scritta da leggersi ». La pubblicazione contiene saggi critici e ricerche storiche sui compositori e avvenimenti musicali che hanno suscitato particolare interesse nel pubblico.

Abbon. annuale cumulativo alle due Riviste: **L'APPRODO LETTERARIO - L'APPRODO MUSICALE**
Italia L. 4.500 - Estero L. 7.000 - I versamenti possono essere effettuati sul c. c. postale n. 2/37800

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; e 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

TORINO COME ERA

1880 - 1915

di LUCIANA FRASSATI

830 illustrazioni di cui 230 a colori

"Ma perchè io scrivo di ciò che è assolutamente inesprimibile, di ciò che è assolutamente abissale? Perchè la penna non mi cade dalla mano quando accosto l'infinita pietà e tragedia di tutto il passato? E mi cade dalla mano, povera penna incapace, con quel poco che ho saputo esprimere dell'ineffabile, della fredda faccia di Medusa della vita, di tutta la vita vissuta in tutti i suoi aspetti. Basta, basta!"

Costì annotava Henry James nel suo diario. Ma dove la penna dello scrittore non arriva più, o non arriva ancora, possano sovvenire le fotografie, le belle fotografie come queste, che fermano quasi magicamente attimi del passato e li risuscitano per noi, se appena ci raccogliamo in breve solitudine e le osserviamo con pia attenzione.

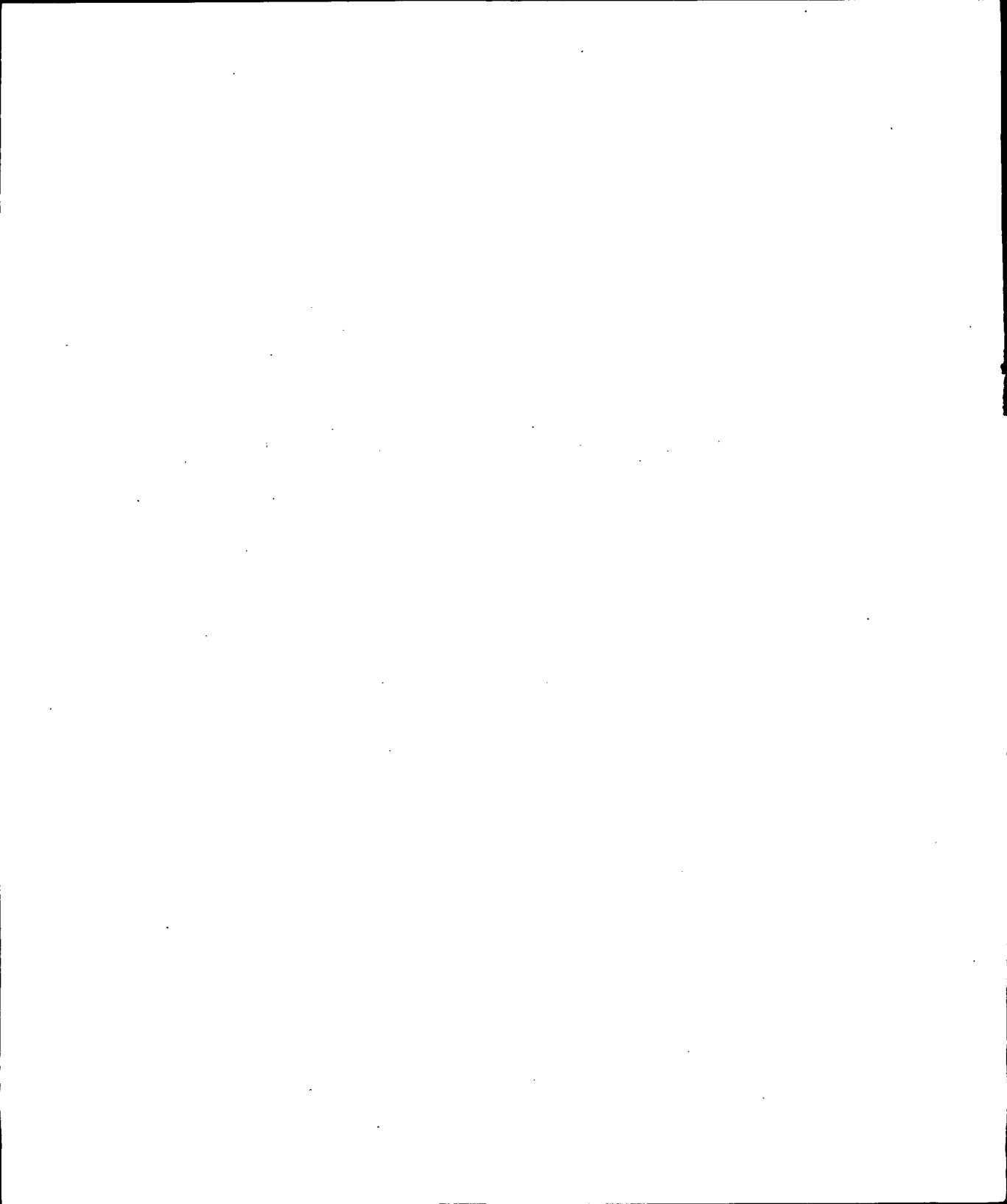
Torino come era (1880-1915), nei suoi anni di massimo splendore, nei decenni in cui fu una città di prim'ordine, una città profondamente europea: la vera capitale d'Italia, adesso che non lo era più, e proprio perchè non lo era più.

Torino, per dare agli italiani una nazione unita, rinunciò generosamente ad essere la capitale della nuova Italia. Ma ecco: la serena e classica bellezza delle immagini qui raccolte non è soltanto un ricordo e una nostalgia di chi ama Torino, o di chi, guidato da tale amore, ha compilato il presente album: è anche la conseguenza, la luminosa ricompensa del sacrificio di Torino all'Italia.

Mario Soldati

Edizione originale di 1000 esemplari numerati, stampati in rotogravure d'arte. Rilegatura da amatore con sovracoperta. Lire 30.000 la copia

INDICE DELL'APPRODO 1958



INDICE PER MATERIE

SAGGI E LETTURE

		n. 2	pag. 3
BALDINI ANTONIO	<i>Edmondo De Amicis</i>	4	15
BANTI ANNA	<i>Ricordo di Pea</i>	2	68
BIANCHINI ANGELA	<i>Il nuovo raccolto del Sud</i>	2	22
BIGONGIARI PIERO	<i>L'oggetto come evento in Clemente Rebora</i>	3	44
CECCHI EMILIO	<i>Un precursore dell'esistenzialismo</i>	4	33
	<i>« Giornate Fiorentine » di Barfucci</i>	1	19
CONTINI GIANFRANCO	<i>Dante come personaggio-poeta della « Commedia »</i>	3	70
CONTINI MARGARET	<i>Presentazione di Heimito von Doderer</i>	1	54
DORIA GINO	<i>Il cinquantenario di un libro: Le « Poesie » di Salvatore Di Giacomo</i>	3	29
GAZZOTTO REMO	<i>Hugo, Boito e gli « Scapigliati »</i>	2	49
LONGHI ROBERTO	<i>Una mostra d'arte lombarda a Milano</i>	4	3
	<i>Una mostra a Verona</i>	2	63
LUGLI VITTORIO	<i>Il poeta René Char</i>	4	57
LUZI MARIO	<i>Boris Pasternak Premio Nobel per la letteratura</i>	4	74
	<i>La città di Dino Compagni</i>	3	63
MACCHIA GIOVANNI	<i>Ricordo di Trompeo</i>	2	85
PARENTI MARINO	<i>L'atto di nascita della « Scapigliatura »</i>	1	60
PARRONCHI ALESSANDRO	<i>Rievocazione di Rosai</i>	3	58
	<i>Osservazioni sulla Biennale</i>	3	3
PAZ MARIO	<i>Poe, genio d'esportazione</i>	2	91
RONCONI ALESSANDRO	<i>Cicerone critico</i>	1	71
SAPEGNO NATALINO	<i>Prospettive della storiografia letteraria</i>	3	83
SAVINI ALBERTO	<i>Eugène Jonesco</i>	2	74
SERONI ADRIANO	<i>La « riduzione impressionistica » in Pascoli: Pascoli e Manzoni</i>	4	41
	<i>Bacchelli e l'intelligenza dell'Ariosto</i>	4	59
ZOLLA ELÉMIRE	<i>Il passaggio di Pasternak dall'avanguardia alla tradizione</i>		

RACCONTI E PROSE

BERNARI CARLO	<i>La sciabica vuota</i>	n. 4	pag. 25
CAPRONI GIORGIO	<i>Pescatori di Boccadasse</i>	4	23
FALLACARA LUIGI	<i>La riva pugliese</i>	4	30
LISI NICOLA	<i>Favole nuove</i>	2	17
LUGLI NEREO	<i>Birbone</i>	2	80
MANZINI GIANNA	<i>Per favore</i>	4	50
MONTANO LORENZO	<i>Le spiagge</i>	2	37
MONTELLA CARLO	<i>La gloria</i>	2	40
PEA ENRICO	<i>Il profumo</i>	1	15
	<i>Nozze d'oro</i>	4	12
SEMINARA FORTUNATO	<i>Pietà nel vicolo</i>	3	22

POESIE

ANGELINI ALCESTE	Poesie: <i>Paesaggio - Tramonto</i>	n. 3	pag. 67
BACCHELLI RICCARDO	Poesie: <i>Sogno greco - Sera incantata - Altocielo - Più che mai</i>	4	37
BERTOLUCCI ATTILIO	<i>Da un romanzo in versi</i>	4	18
BETOCCHI CARLO	Poesie: <i>Epigrafe per un libro futuro - Ballata serale - Per San Pietro e Paolo - Per Pasqua: auguri a un poeta - Sull'ore prime - Cuore di primavera - Nell'orto - Di mattina</i>	2	57
CAPRONI GIORGIO	All'Antica: <i>Il seme del piangere - Battendo a macchina - Quando passava - Né ombra né sospetto - Preghiera</i>	3	16
SERENI VITTORIO	Poesie: <i>Tre frammenti per una sconfitta - Viaggio all'alba - L'equivoco - Finestra - Gli squali - Mille miglia - Le ceneri - Le sei del mattino</i>	1	47
VALERI DIEGO	Sette poesie: <i>I nuovi giorni - Ricordati - Nuvola - Ritratto - Primavera sulla montagna - Estate di Roma - Distanza</i>	2	14
ZANZOTTO ANDREA	Poesie: <i>Sylva - Riflesso - Cal. Santa - L'aprile dell'uomo volto indietro</i>	4	69

LE IDEE CONTEMPORANEE

ANGIOLETTI G. B.	<i>Il dramma della cultura</i>	n. 1	pag. 86
	<i>Storia e scienze in versi</i>	2	95
	<i>Un « panorama » discusso</i>	2	97
	<i>Larbaud l'europeo</i>	3	88
DORIA GINO	<i>Il Congresso di Napoli</i>	4	93

LUZI MARIO	<i>Dove va la poesia?</i>	n. 1	pag. 88
PICCIONI LEONE	<i>Dove va la poesia?</i>	2	98
	<i>L'inflazione letteraria</i>	4	98
ROMANÒ ANGELO	<i>Dove va la poesia?</i>	3	90
SERONI ADRIANO	<i>Dove va la poesia?</i>	4	96
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>Vecchie carte</i>	1	91

TRADUZIONI

ANGELINI ALCESTE	Callimaco (<i>Due Epigrammi</i>)	n. 3	pag. 68
	Asclepiade (<i>Tre Epigrammi</i>)	3	69
TENTORI FRANCESCO	Quattro poeti ispano-americani:		
	Ramón López Velarde (<i>Un laconico grido - Come un'ara le tue spalle</i>)		
	César Vallejo		
	Alfonso Cortés (<i>Organo - Sonetto</i>)		
	Jorge Carrera Andrade (<i>Epistola a Francis Jammes - Pentecoste della sera - Soglia della domenica</i>)	3	49
UNGARETTI GIUSEPPE	Jean Racine (<i>Andromaca - atto terzo</i>)	1	3

RASSEGNE

LETTERATURA ITALIANA - POESIA

GARBOLI CESARE	n. 1	pag. 95
	3	95
	4	103

LETTERATURA ITALIANA - NARRATIVA

CITATI PIETRO	n. 1	pag. 98
	2	103
	3	99

LETTERATURA ITALIANA - CRITICA E FILOLOGIA

CARETTI LANFRANCO	n. 1	pag. 102
	2	109
	3	106
	4	106

LETTERATURA INGLESE

CECCHI EMILIO	n. 1	pag. 104
---------------	------	----------

LETTERATURA FRANCESE

BO CARLO	n. 1	pag. 107
	2	113
	3	110
	4	109

LETTERATURA TEDESCA

PAOLI RODOLFO

n. 1	pag. 109
2	115
3	112
4	111

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

SEGRE CESARE

n. 1	pag. 114
2	119
3	117

TEATRO

BRUNO EDOARDO

n. 1	pag. 117
2	122
3	120
4	115

MUSICA

LABROCA MARIO

n. 1	pag. 120
2	127
3	124
4	118

CINEMA

BANTI ANNA

n. 1	pag. 122
2	128
3	126
4	120

ILLUSTRAZIONI

TAVOLE A COLORI

BRACCESCO CARLO

Crocefissione di Sant' Andrea

n. 2	pag. 64
------	---------

LICINI OSVALDO

L'angelo con il cuore rosso

3	60
---	----

PISANELLO

Ritratto di gentildonna

4	8
---	---

ROSAI OTTONE

Paesaggio, 1919

1	64
---	----

RIPRODUZIONI IN BIANCO E NERO

ALTICHIERO

La Madonna e la famiglia Cavalli

n. 4	pag. 32
------	---------

BERGOGNONE

Il tramonto della Pietà

2	73
---	----

BRACCESCO CARLO

L'Annunciazione

2	57
---	----

DA BESOZZO MICHELINO

Sposalizio della Vergine

2	56
---	----

DA MILANO GIOVANNI

Madonna col Cristo morto

2	48
---	----

DA VERONA STEFANO

Madonna del Roseto

4	33
---	----

Madonna e Angeli

4	64
---	----

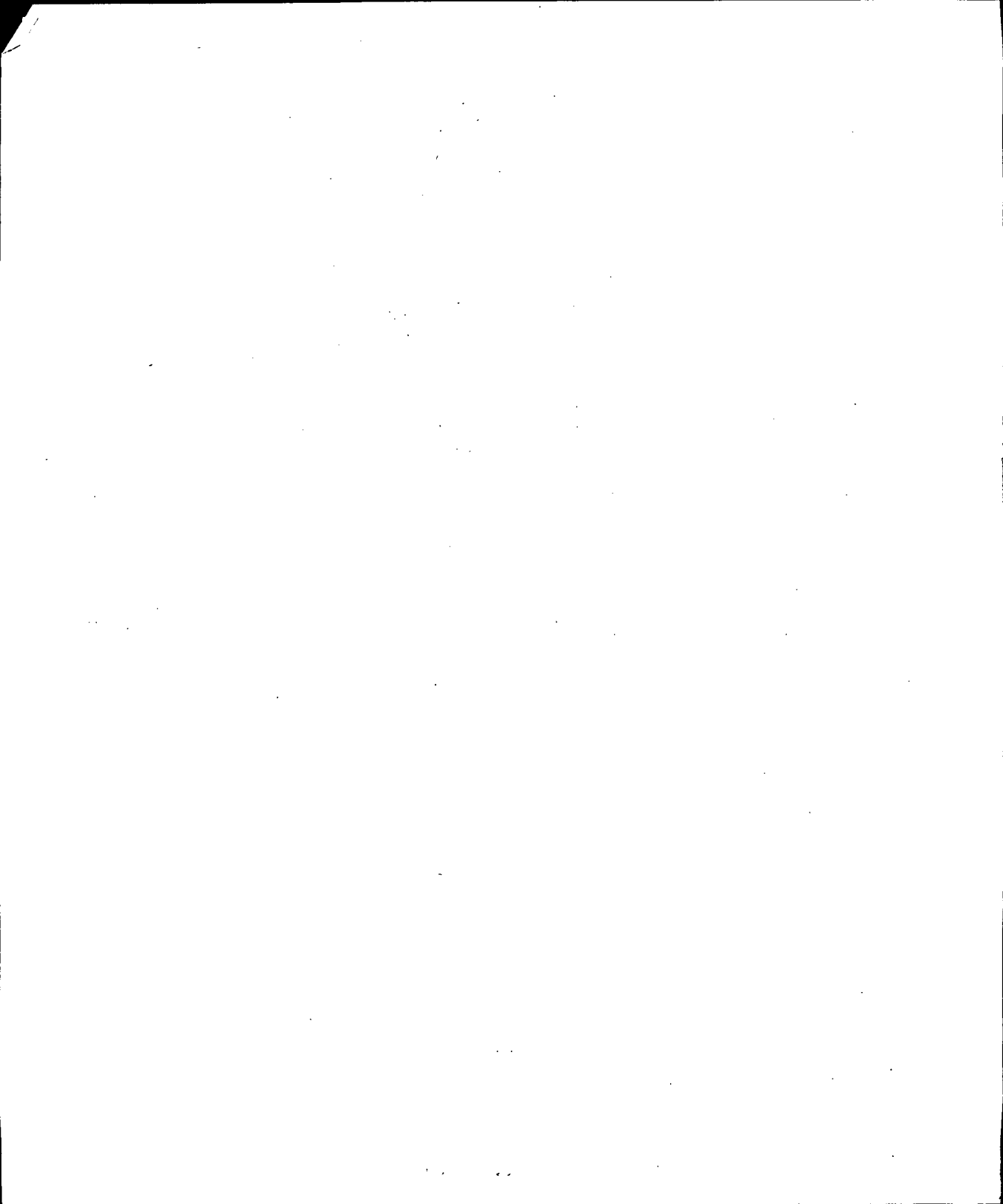
Adorazione dei Magi

4	65
---	----

DE' MENABUOI GIUSTO	<i>Un frammento dell' « Apocalisse »</i>	n. 2	pag. 49
FOPPA VINCENZO	<i>Madonna col Bambino</i>	2	72
KANDINSKY WASSILY	<i>Corteo nuziale</i>	3	29
KLIMT GUSTAV	<i>Il toro</i>	3	28
MAFAI MARIO	<i>Fiori di primavera, 1957</i>	3	82
PISANELLO	<i>Angelo annunziante</i>	4	88
	<i>Verso della medaglia del Paleologo - Verso della medaglia di Filippo Maria Visconti - Verso della medaglia di Malatesta Novello</i>	4	89
ROSAI OTTONE	<i>Il Ponte Vecchio di notte, 1913</i>	I	48
	<i>Paesaggio, 1917</i>	I	49
	<i>Interno con gli amici, 1922</i>	I	72
	<i>Ritratto di Soffici, 1922</i>	I	73
	<i>Canto ai quattro leoni, 1927</i>	I	80
	<i>Crocifisso, 1955</i>	I	81
TOBEY MARK	<i>Deriva a Nord Ovest, 1958</i>	3	83
TSAROUCHIS JEAN	<i>Ufficiale d'aviazione</i>	3	66
WOLS	<i>Composizione n. 11 (guazzo)</i>	3	67

DOCUMENTI

BOITO ARRIGO	<i>Fac-simile di lettera</i>	n. 3	pag. 38
--------------	------------------------------	------	---------



INDICE PER AUTORE

ANGELINI ALCESTE	Poesie e traduzioni: <i>Paesaggio - Tramonto - Due epigrammi di Callimaco - Tre epigrammi di Asclepiade</i>	n. 3	pag. 67
ANGIOLETTI G. B.	<i>Il dramma della cultura</i>	1	86
	<i>Storia e scienze in versi</i>	2	95
	<i>Un « panorama » discusso</i>	2	97
	<i>Larbaud l'europeo</i>	3	88
BACCHELLI RICCARDO	Poesie: <i>Sogno greco - Sera incantata - Altocielo - Più che mai</i>	4	37
BALDINI ANTONIO	<i>Edmondo De Amicis</i>	2	3
BANTI ANNA	<i>Cinema</i>	1	122
		2	128
		3	126
		4	120
	<i>Ricordo di Pea</i>	4	15
BERNARI CARLO	<i>La sciabica vuota</i>	4	25
BERTOLUCCI ATTILIO	<i>Da un romanzo in versi</i>	4	18
BETOCCHI CARLO	Poesie: <i>Epigrafe per un libro futuro - Ballata serale - Per San Pietro e Paolo - Per Pasqua: auguri a un poeta - Sull'ore prime - Cuore di primavera - Nell'orto - Di mattina</i>	2	57
BIANCHINI ANGELA	<i>Il nuovo raccolto del Sud</i>	2	68
BIGONGIARI PIERO	<i>L'oggetto come evento in Clemente Rebora</i>	2	22
BO CARLO	<i>Letteratura Francese</i>	1	107
		2	113
		3	110
		4	109
BRUNO EDOARDO	<i>Teatro</i>	1	117
		2	122
		3	120
		4	115
CAPRONI GIORGIO	All'Antica: <i>Il seme del piangere - Battendo a macchina - Quando passava - Né ombra né sospetto - Preghiera</i>	3	16
	<i>Pescatori di Boccadasse</i>	4	23

CARETTI LANFRANCO	<i>Letteratura Italiana - Critica e Filologia</i>	n. 1	pag. 102
		2	109
		3	106
		4	106
CECCHI EMILIO	<i>Letteratura Inglese</i>	1	104
	<i>Un precursore dell'esistenzialismo</i>	3	44
	<i>« Giornate Fiorentine » di Barfucci</i>	4	33
CITATI PIETRO	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	1	98
		2	103
		3	99
CONTINI GIANFRANCO	<i>Dante come personaggio-poeta della « Commedia »</i>	1	19
CONTINI MARGARET	<i>Presentazione di Heimito von Doderer</i>	3	70
DORIA GINO	<i>Il cinquantenario di un libro: Le « Poesie » di Salvatore Di Giacomo</i>	1	54
	<i>Il Congresso di Napoli</i>	4	93
FALLACARA LUIGI	<i>La riva pugliese</i>	4	30
GARBOLI CESARE	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	1	95
		3	95
		4	103
GIAZZOTTO REMO	<i>Hugo, Boito e gli « Scapigliati »</i>	3	29
LABROCA MARIO	<i>Musica</i>	1	120
		2	127
		3	124
		4	118
LISI NICOLA	<i>Favole nuove</i>	2	17
LONGHI ROBERTO	<i>Una mostra d'arte lombarda a Milano</i>	2	49
	<i>Una mostra a Verona</i>	4	3
LUGLI NEREO	<i>Birbone</i>	2	80
LUGLI VITTORIO	<i>Il poeta René Char</i>	2	63
LUZI MARIO	<i>Dove va la poesia?</i>	1	88
	<i>Boris Pasternak Premio Nobel per la letteratura</i>	4	57
	<i>La città di Dino Compagni</i>	4	74
MACCHIA GIOVANNI	<i>Ricordo di Trompeo</i>	3	63
MANZINI GIANNA	<i>Per favore</i>	4	50
MONTANO LORENZO	<i>Le spiagge</i>	2	37
MONTELLA CARLO	<i>La gloria</i>	2	40
PAOLI RODOLFO	<i>Letteratura tedesca</i>	1	109
		2	115
		3	112
		4	111
PARENTI MARINO	<i>L'atto di nascita della « Scapigliatura »</i>	2	85

PARRONCHI ALESSANDRO	<i>Rievocazione di Rosai</i>	n. 1	pag. 60
	<i>Osservazioni sulla Biennale</i>	3	58
PEA ENRICO	<i>Il profumo</i>	1	15
	<i>Nozze d'oro</i>	4	12
PICCIONI LEONE	<i>Dove va la poesia?</i>	2	98
	<i>L'inflazione letteraria</i>	4	98
PAZZ MARIO	<i>Poe, genio d'esportazione</i>	3	3
ROMANÒ ANGELO	<i>Dove va la poesia?</i>	3	90
RONCONI ALESSANDRO	<i>Cicerone critico</i>	2	91
SAPEGNO NATALINO	<i>Prospettive della storiografia letteraria</i>	1	71
SAVINI ALBERTO	<i>Eugène Jonesco</i>	3	83
SEGRE CESARE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	1	114
		2	119
		3	117
SEMINARA FORTUNATO	<i>Pietà nel vicolo</i>	3	22
SERENI VITTORIO	<i>Poesie: Tre frammenti per una sconfitta - Viaggio all'alba - L'equivoco - Finestra - Gli squali - Mille miglia - Le ceneri - Le sei del mattino</i>	1	47
SERONI ADRIANO	<i>La « riduzione impressionistica » in Pascoli: Pascoli e Manzoni</i>	2	74
	<i>Bacchelli e l'intelligenza dell'Ariosto</i>	4	41
	<i>Dove va la poesia?</i>	4	96
TENTORI FRANCESCO	<i>Quattro poeti ispano-americani: Ramón López Velarde (Un laconico grido - Come un'ara le tue spalle) César Vallejo Alfonso Cortés (Organo - Sonetto) Jorge Carrera Andrade (Epistola a Francis Jammes - Pentecoste della sera - Soglia della domenica)</i>	3	49
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>Jean Racine (Andromaca - atto terzo)</i>	1	3
	<i>Vecchie carte</i>	1	91
VALERI DIEGO	<i>Sette poesie: I nuovi giorni - Ricordati - Nuvola - Ritratto - Primavera sulla montagna - Estate di Roma - Distanza</i>	2	14
ZANZOTTO ANDREA	<i>Poesie: Sylva - Riflesso - Cal Santa - L'aprile dell'uomo volto indietro</i>	4	69
ZOLLA ELÉMIRE	<i>Il passaggio di Pasternak dall'avanguardia alla tradizione</i>	4	59

