

rappresentano, invece, il prototipo della letteratura di « memoria ». Mentre ne *Il capofabbrica* l'indeterminato veniva suggerito negativamente, con la precisa riduzione del racconto al suo nucleo geometrico, qui Bilenchi lo ottiene sollecitando egli stesso l'alone attorno alle proprie immagini. Lo sguardo del narratore si identifica con la sfumata e vaga ottica infantile, in un continuo e morbido impasto. Si capisce benissimo che questo Bilenchi potesse, e anzi dovesse, smettere di scrivere. Dopo aver composto *Il capofabbrica* ed *Anna e Bruno*, i modelli delle sue diverse maniere, Bilenchi aveva detto tutto quello che gli interessava di dire. Intese a questo modo, e con la probità di Bilenchi, sia la poetica dell'assenza come quella della memoria dovevano condurre alla rinuncia, tanto ambedue identificavano la poesia con una atmosfera immobile e illimitata: addirittura con una situazione negativa. Quando questa atmosfera fosse stata presentita una volta, nessuna ragione avrebbe potuto spingere un vero scrittore come Bilenchi a prolungare senza necessità i propri tentativi.

Senonchè i due capolavori di Bilenchi: *La siccità* e *La miseria* non rientrano affatto in codesti tipi di narrativa. Certo, è « memoria » anche questa, come si dice: due scorcii di esperienza infantile. Ma come non notare che, qui, l'« alone » non costituisce più il nucleo del racconto: che il nonno o la vedova hanno le dimensioni della grande narrativa ottocentesca; e, soprattutto, che lo scrittore costruisce intellettualmente le esperienze, ricorre ad una prosa tanto più solida e organizzata, interpreta in chiave di simbolo il proprio mondo? Con un minimo di esagerazione, la fascetta editoriale richiama Manzoni, e la *Storia della colonna infame*. Certo è offensivo e persino odioso, immaginare quello che uno scrittore avrebbe potuto essere, invece di capire e di descrivere quello che è stato. Ma, nemmeno davanti a racconti perfetti come *La siccità* e *La miseria*, posso fare a meno di pensare a quali splendidi risultati avrebbe condotto questa densa e profonda monotonia, quando Bilenchi l'avesse applicata ad una materia più vasta di quella infantile. Invece,

a leggere le recentissime prose di *Una città* (Quaderni del « Critone », Lecce), pur così fini, ma che costituiscono soltanto i minuscoli scampoli, le briciole rimaste del *Conservatorio*, riprese a distanza di quasi venti anni, sembra che *La siccità* non sia stata mai né immaginata né scritta.

Qualcuno potrà aggiungere che Bilenchi scrive soltanto di sé; ed esaurito il monolite dei propri ricordi, non gli restava che tacere. Ma sempre gli scrittori hanno parlato soltanto di sé: tutta la narrativa è memoria, e nasce dal materiale di impressioni e di immagini che si è lentamente depositato, durante una vita, nella coscienza di chi scrive. Dopo Proust, queste verità sembrano persino troppo evidenti. Soltanto che Proust aggiungeva subito dopo che tutta la letteratura è memoria, sì, ma a patto di non esserlo più materialmente, di diventare romanzo, di trasformare il *côté de chez Swann* nelle favolose *Mille e una notte*, nelle nuove, smisurate, *Memorie* di Saint-Simon. Alla letteratura di memoria propriamente detta mancò questa capacità di metamorfosi romanzesca. E si capisce: la verità si può raggiungere soltanto — si pensava — restando materialmente, misticamente, fedeli a se stessi. Era, dopo tutto, un atto di sfiducia nella natura assolutamente creativa della letteratura, commesso, come sempre, proprio da chi sembrava puntare *tutto* soltanto su di essa. Come sempre, il misticismo si intrecciava con una punta, almeno, di umana pigritia. Nemmeno l'autentico scrittore di questi *Racconti* poté persuadersi che la verità sul proprio conto la si ottiene tanto meglio quanto più si traspone, si deforma, si snatura, secondo metamorfosi e incarnazioni continue, le proprie pure esperienze.

Ritratto di Pasolini

Compaiono ogni tanto, nella letteratura, degli scrittori « scandalosi ». Da noi l'ultimo caso fu D'Annunzio. Ad ogni libro che scrivono, disposti come sono a cambiare, in apparenza, dall'oggi al domani, capaci di capire ed appropriarsi tutte le esperienze, di provarsi in tutte le tecniche, riuscendo a cavarsela sempre, alla

disperata, magari sul punto di affondare sino al collo nel volgare e nel mediocre, questi scrittori hanno il dono di sconcertare e di irritare violentemente il pubblico dei lettori e dei critici. Ma i loro medesimi errori sono sempre segni di coraggio, di fantasia, di intelligenza. Per essi, sbagliare è addirittura proficuo. Sorprendenti come meteore, codesti scrittori, sembrano specialmente rari in Italia, dove non è mai mancata una certa rettorica dell'autentico e della purezza. Non è, ad esempio, che i primi versi di Pier Paolo Pasolini (*La meglio gioventù*; *L'usignolo della Chiesa Cattolica*) fossero intimamente meno esplosivi e clamorosi dei suoi recenti romanzi e libri di poesia. Soltanto, si capisce, ebbero meno eco e risonanza.

Lo scandalo di quei versi poteva essere questo. Era finalmente comparso, sulla scena della poesia italiana, un vero decadente; come non lo erano stati né Ungaretti, né Montale, né Luzi. Da allora ad oggi, dalle lontane *Poesie a Casarsa* all'ultimo romanzo *Una vita violenta* (Garzanti, 1959), Pasolini sembra aver voluto saccheggiare, da ogni parte, in ogni angolo e secondo tutti i punti di vista possibili, il gran tesoro delle esperienze decadenti, alle quali la moderna letteratura italiana era rimasta in gran parte estranea. Di quel gruppo di geniali e terribilmente confusi poeti ed artisti che vissero intorno ai due secoli, Pasolini possiede il primo e più evidente contrassegno. La ricchezza esuberante, persino limacciosa ed eccessiva, della sua vitalità, che si rivolge da ogni parte, non lascia nulla di intonato, sino al punto di distruggere anche se stessa, si unisce — nei suoi libri — con un talento di artista superbamente manieristico.

Il lettore che riprenda in mano i versi friulani de *Le Poesie a Casarsa* rimarrà subito sorpreso dal ritorno ossessivo di un tema. Come Narciso, il poeta ventenne è intento a contemplarsi nello specchio d'acqua, il viola dell'occhio nel pallido della carne, trasponendosi anzi, per una complicazione di amore, nella figura mitica di un ragazzo popolano: « Io i soj na viola e un aunàr, Il scur e il pàlit ta la ciar. I olmi cu' l me vuli legri L'aunàr dal me stomi amàr E dai me ris ch'a lusin pegris In tal soreli dal seàl. Io i soj na viola e un aunàr,

Il neri e il rosa ta la ciar ». (« Io sono una viola e un ontano, lo scuro e il pallido nella carne. Spio col mio occhio allegro l'ontano del mio petto amaro e dei miei ricci che splendono pigri nel sole della riva. Io sono una viola e un ontano, il nero e rosa nella carne »). Qui il simbolo è persino troppo evidente. Ma come non avvertire, in tutto il libro, un'ondata struggente, dolcissima e continua, di tenerezza verso di sé. Si sa bene quali possano essere le conseguenze psicologiche di ogni attitudine narcissica, quando sia così completa ed esclusiva. L'amore per sé diventa amore per il tutto. L'assoluta autoadorazione si trasforma nella più assoluta adorazione del mondo.

Cade ogni limite. Siamo al di qua di ogni scelta, nel puro ardore della indistinzione. Invece che distribuito e suddiviso secondo oggetti e volti umani, il mondo diventa una grande e indeterminata macchia di luce. E il poeta? Il giovanissimo Pasolini sembra dotato di una coscienza di sé addirittura diabolica. « Imprendibile nel tuo esistere puro, Ingenuo, e conscio, vivi: Anche a me sei oscuro ». La sua sensualità non ha confini. Siamo di fronte, piuttosto che ad un individuo, ad una pura possibilità esistenziale. Insieme bambino e vecchio, familiare e mostruoso, cinico e innocente, mistico e sensuale, l'adolescente friulano riunisce in sé tutti gli estremi psicologici. La purezza diventa impura, talmente è completa, morbida e compiaciuta. Il peccato puro, tanto è enorme e non ammette nulla fuori di sé, tanto il poeta, nel « gioco del cuore arso dal suo fuoco », è « ebbro e ardente D'impura castità », « invasato e imprudente E cieco amore ».

Non potrà nemmeno stupire, allora, che Pasolini si abbandoni al piacere di essere, in una volta, profondamente, cupamente irrazionale; e lucidamente razionale. Che inalberi sul fango degli istinti la luce della moralità. Ma si capisce anche, che codesta non può diventare, mai, una situazione drammatica: resta immobile, tanto le antitesi sono previste e prestabilite. L'opposizione, nelle *Ceneri di Gramsci*, fra il momento morale-razionale (Gramsci) e quello puramente vitale era, per così dire, risolta e decisa in partenza. La vitalità di Pasolini porta in sé, nascosto, anche il proprio contrario.

Conosco pochi versi più completamente « lirici » dei suoi giovanili. Poetico è il Friuli, visto da Bologna, con l'alone irradiante della distanza; poetico quel dialetto, di Casarsa o di Cordovado, ricreato, inventato, ricco, agli occhi dello scrittore, di un valore lirico in sé. Una massa di oggetti, di simboli, di colori tenerissimi si rovescia in questi versi: « sangue di viole », « viso di rosa e di miele », « viso di sangue e di fiele », « una greve viola viva », « pavido come un fiore », « i calzoni freschi come una foglia sul grembo », « una primula con voce di cardellino ». C'è un continuo eccesso, una confusione, un dolcissimo bagno di estetismo, che attrae e scioglie in sé tutti gli aspetti più reali della vita contadina. È estetismo, senza dubbio; ma sempre barbarico e preziosamente infantile; e sempre sorretto dall'« impuro Ardore », dall'« Ardore dolce », dalla febbre dolorosa di esistere e di sentirsi vivi.

Nella *suite* « L'usignolo » dice il Giovane al Ragazzo: « Sotto il fuoco ruggine della testa, oh gli occhi abbagliati, che specchio di fuoco! Tu mi guardi. Tu mi guardi. Tu mi guardi, ah, chi sono per te? Un giovane sereno nel suo mistero? T'incanto. T'incanto. T'incanto e mi brucio nello specchio di fuoco ». La violenza sensuale si fonde in una cera sola, in una pasta luminosa. La materia verbale si scioglie: morbidissima, sfatta, incandescente. (« Corpi spenti dai tremiti Della carne, uno spettro Di batticuori senza Pietà, spada affondata nella rosa Della gola che sanguina, I corpi dei figli Coi calzoni felici... »). Ci sono tocchi, a tratti, correggeschi. Ma non era stato appunto Correggio il primo e il più grande « usignolo della Chiesa Cattolica »? Non era stato Correggio a far comunicare la sua Arcadia Cristiana con quanto vi può essere di più voluttuosamente sfatto e, in una parola, di seminale? Anche nell'Arcadia Cristiana di Pasolini, la dolcezza è infinita e candida, ma terribile; e dietro « gli occhi chiari dei Cristiani », « il corpo leggero, i ricci di luce » di San Giovanni sta la violenza di un caso clinico che il giovane Rimbaud gli avrebbe invidiato. Nella bellissima poesia intitolata *La Passione*, un doppio rapporto omosessuale stringe il poeta al Cristo dal « corpo

di giovinetta », e il Cristo ai suoi crocifissori, « due vivi Ragazzi e rosse Hanno le spalle, L'occhio celeste ».

Ne *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Pasolini si era abbandonato ad un'orgia di psicologia: quella psicologia che Montale, ne *Le Occasioni*, aveva abolito, trascrivendola in simboli oggettivi, e alla quale i poeti successivi hanno reso appena un omaggio discreto e da lontano. Con *Le ceneri di Gramsci*, è la volta dell'ideologia, in terzine dall'evidente sapore pascoliano. Ma rappresentano davvero, *Le Ceneri*, un Pasolini nuovo, risanato, che trascorre dalla solitudine alla collettività, e rovescia la ossessione narcisistica in un programma di moralità civile? Il giovane, torbido poeta decadente ha veramente dato luogo a un Carducci dei nostri tempi? Non lo credo affatto. La struttura morale è ancora la medesima. In realtà *Le ceneri di Gramsci* costituiscono l'estremo momento manieristico dell'arte di Pasolini. Solamente l'intenzione a tavolino, il programma deliberato e artificioso hanno permesso di inventare, nel nostro secolo, una poesia politica o ideologica; gli Auden e i Neruda insegnino. Il decadente si riscatta, se vogliamo; ma solamente come artista.

Come fosse il geniale Padre Pozzo del ventesimo secolo, le idee gli servono in special modo per inventare delle grandi strutture scenografiche: una decorazione allegorica e sublime. I paesaggi esemplificano tesi. E sul gusto sfatto, morbido, che si è dilatato e incupito dai tempi della sua poesia giovanile, Pasolini fa adesso convergere un gelo, una fissità da allievo del Caravaggio, una patina lucida ed obliqua. Gli evidenti effetti sentimentali, la intenzionale pietà per la povera gente di Fondi, di Aversa, o delle borgate romane potranno, a prima vista, irritare. Ma come non capire che questa secrezione sentimentale gli serve come materia pittorica: è l'ingrediente necessario, l'acre pimento, intenzionalmente provocato, che può corrodere e dar nuovo sapore alle sue gelide intenzioni di manierista.

Non discuto davvero il coraggio e la straordinaria intelligenza di queste poesie. Ma *Le Ceneri*

di Gramsci è certo il libro di Pasolini che mi lascia, ancor oggi, più sconcertato e perplesso. Non è, come dicevo, che la sua natura di scrittore sia davvero cambiata. Sotto le diverse maniere si lascia riconoscere facilmente la stessa mano. Anzi mai — si può dire — Pasolini aveva scritto una poesia così volutamente « poetica », mai si era giovato a tal punto della sovrabbondanza e dell'eccesso di un linguaggio preconstituito; come se disponesse di una massa di materiale poetico allo stato puro. Lo stesso accadeva, si è visto, nei versi giovanili. Certo il linguaggio, ora, è diversissimo. Pasolini impasta genialmente termini lirici, critici, scientifici, politici, anzi tutti i possibili rottami di tutte le possibili tradizioni linguistiche, entro enormi grovigli, smisurati ammassi sintattici, che sembrano al tempo stesso intenzionalmente costruiti e intenzionalmente scardinati.

Ma c'è una differenza fondamentale. Ne *La meglio gioventù* e ne *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, nonostante la sovrabbondanza dolcissima della sua materia, Pasolini continuava ad obbedire a quel principio di fusione tonale che regge la poesia europea dopo Virgilio; secondo il quale ogni verso deve esser trattato come un assoluto, una gemma simbolica: una lirica. Nelle *Ceneri di Gramsci* si può dire che è veramente morto Virgilio; e forse per questo Pasolini, che non manca mai di coraggio, si appresta a rendergli una specie di omaggio postumo, traducendo l'*Eneide*.

Invece di badare ai singoli effetti, alla perfezione locale, egli compone, per così dire, a gruppi, a mucchi di parole, gettandole a grandi manciate sulla tela. Sono infinite le toppe, le suture, addirittura gli errori lasciati qua e là, proprio intenzionalmente, dal poeta, il quale calcola in primo luogo gli effetti generali della composizione, e ha bisogno di qualche spazio vuoto, o incondito e grezzo. Non possiamo giudicare questi versi secondo un criterio di densità e di concentrazione poetica. È finita, in altre parole, la identificazione secolare fra la poesia e la lirica.

Certo sono diversi gli occhi con cui guardiamo una tela di Vermeer e di Monet — o il Tintoretto di San Rocco e il Tiepolo di Würzburg. La tecnica della pittura a cavalletto non è la medesima,

ovviamente, di quella dell'affresco; la quale ricorre, data la posizione dell'osservatore, ad un genere di effetti infinitamente più approssimativo. È probabile che per capire veramente *Le Ceneri* si debba procedere — come esiste una visione a distanza — ad una lettura a distanza o, se volete, globale, di tutta la poesia in una volta. Per ora, questo metodo di lettura col cannocchiale non è ancora stato inventato. Non nego affatto che possa venire scoperto; e nemmeno che l'abbia già inventato Pasolini medesimo. Per parte mia, io che a questo proposito sono non dico virgiliano, ma certo conservatore, mi permetto di sospendere intanto il giudizio su *Le ceneri di Gramsci*, attendendo la completa rivoluzione delle mie abitudini ottiche.

Fa meraviglia che il tenero Narciso friulano, il peccaminoso usignolo della Chiesa Cattolica sia diventato il narratore agguerritissimo dei *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*. Immaginate Pascoli, per esempio, che trascinato fuori dalla Garfagnana, riuscisse a trasformarsi nel romanziere di quegli emigranti in America di cui, in *Italy*, raccolse soltanto le voci. Ma che Pasolini abbia scelto il mondo melmoso delle borgate romane non può stupire nessuno. Non è vero, forse, che anche questo mondo, come quello del mito infantile, vive al di qua della distinzione: tanto è subumano, informe, e annega le creature umane nella più sordida natura? Può meravigliare, se mai, che Pasolini abbia raggiunto una tale sicurezza e secchezza di rappresentazione; lui che, per natura, sarebbe stato anche troppo incline ad aggrovigliare la propria inesauribile morbidezza nelle pieghe di quella materia infetta. Ne sarebbe uscito, certo, un prodotto unico: ma intoccabile, illeggibile; un puro caso clinico. Ma Pasolini, si diceva, è un « cinico innocente »; furiosamente irrazionale, come furiosamente cosciente. Per non lasciarsi vincere da quel caos, egli è ricorso alla figura, distaccata da lui, di un Narratore.

Chi racconta, difatti, in *Una vita violenta*? Pasolini? No di certo: un'altra persona: una figura astratta, stilizzante, che, volta a volta, sembra

coincidere con quei personaggi o è invece letteratissima, preziosa; e gli permette di contemplare quel mondo, di distinguerlo da sé, di fissarlo, di irrigidirlo. Persino di incrudelire, cupamente, senza assumerne la responsabilità diretta. Chi rimprovera, a Pasolini, l'assenza di pietà non capisce che egli sarebbe naturalmente portato a questi sfoghi sentimentali-sensuali. E, davanti ad una realtà così fangosa, invece di aggiungere a quella estrema indistinzione oggettiva la indistinzione soggettiva della pietà, l'unico partito da prendere era proprio quello della durezza, della crudele impassibilità.

Tanto i *Ragazzi di vita* che *Una vita violenta* furono scritti, idealmente, con l'occhio che guardava dall'orizzonte lontano di Casarsa. Voglio dire che Pasolini non descrive le cose *come stanno*. Non fa del colore veristico. I suoi romanzi rappresentano un sogno; come erano state un perfetto sogno infantile, materno e narcissico, le poesie di adolescenza. Questo delle borgate romane è, in certo modo, un incubo egualmente perfetto, egualmente arbitrario e di fantasia. Un puro, assoluto, inferno, come era puro l'inferno di Lauréamont.

Con una perfezione ossessionante e monotona, Pasolini mira a svuotare il mondo delle borgate di tutto quanto non sia completamente animale e brutale. Risucchia ogni respiro, ogni fiato umano, ogni spiraglio di speranza; ogni ragione che spinga quei personaggi a vivere piuttosto che a morire. Di codesta pervicace intenzione, Pasolini nasconde ogni tanto, nella trama del romanzo, un simbolo rivelatore. In una scena dei *Ragazzi di vita*, per esempio, due cani che si azzannano ferocemente sulle rive dell'Aniene, azzati da una torma di ragazzini, abbaiano ed urlano, per una specie di ironico contrappasso, in dialetto romanesco.

Quelle rare oasi di dolcezza friulana che ancora intiepidivano, qua e là, il mondo dei *Ragazzi di vita* sono, nel nuovo romanzo, completamente scomparse. Nessun Ricetto salverebbe più la rondine ferita (la pia, mite rondine settentrionale de *L'umile Italia*) dalla corrente vorticoso del Tevere. Questa volta la coerenza è assoluta; e

non ha scampo. Pasolini, anzi, incrudelisce. Ricorre ad effetti più che mai ingrati, potentemente grezzi e volgari, atrocemente grotteschi, come quando il protagonista, Tommasino, scende dal sobborgo di Pietralata nei gironi infernali degli invertiti romani, a Trinità dei Monti e all'Esedra. Con una pazienza ed una esattezza da orologiaio, Pasolini ha costruito il proprio incubo cimiteriale. Un sublime assolutamente negativo. Non avevano avuto torto Albert Thibaudet e Cesare de Lollis a interpretare tutta la letteratura francese dell'Ottocento secondo i poli opposti e complementari di un *sublime d'en haut* e di un *sublime d'en bas*. Dopo le prove antitetiche de *La meglio gioventù* e di *Una vita violenta*, dopo le *sublime d'en haut* della mitica adolescenza e le *sublime d'en bas* delle borgate di Tiburtino e di Pietralata, dubito che questa antinomia possa mai più raggiungere una così estrema violenza.

Ad un mondo così svuotato di ogni sostanza umana, cosa resta? Restano i gesti. Il Narratore di *Una vita violenta* non sa nulla di quanto accade — se pur accade — in quelle menti e in quei cuori. Conosce il comportamento di quei corpi, le parole di quelle labbra; ma non le motivazioni che le possono spiegare. Non commenta mai. Sa solo quello che *vede*: i gesti che portano, volta a volta, Tommasino a compiere un furto o una rapina, a imbrancarsi coi fascisti, a tuffarsi nell'Aniene, a frequentare la sezione comunista di Pietralata, a scendere per avventure nella grande città, a abbordare una ragazzina, a salvare, chissà perchè, una donna che sta per affogare, e a morire, egualmente senza ragione, di tisi.

L'umanità è un polipaio, che gestisce, gestisce senza motivo, secondo una meccanica mostruosa ed assurda: «La platea sotto la luce, pareva come quando si solleva una pietra e sotto si trova tutto pieno di vermi: un mucchio di vermi attorcigliati l'uno sull'altro, che si muovono e sguisciano da tutte le parti, intorcinando le teste e le code, investiti dalla luce come sono. Le ultime due file dei secondi posti, erano tutte piene di piscelli, con qua e là qualche vecchio grigio, fermo come un sasso in mezzo a un rigagnolo

di fanga». Mai Pasolini aveva raggiunto una così atroce evidenza nel registrare ogni minimo movimento della grande vegetazione umana. Mai un gesto sbagliato; mai un tocco fuori posto. Un occhio infallibile, una precisione elettrica bloccano, per sempre, quel verminaio.

Avrebbe torto, tuttavia, chi intendesse sorprendere questa potenza di raffigurazione allo stato puro. Chi voglia ammirare le straordinarie doti mimetiche di Pasolini legga, ad esempio, il brano in cui Tommasino telefona ad Irene, da un bar del quartiere Tiburtino. Ma *Una vita violenta* è, in realtà, un romanzo così costruito, così composto a larga apertura di compasso, secondo effetti generali, che riesce difficile antologizzarlo. Qualche cedimento appesantisce qua e là, è vero, la compattezza del tessuto narrativo; specialmente dove Pasolini, che continua ad essere un poeta lirico anche nei suoi romanzi, non fa appello alla propria diretta esperienza di osservatore. Si aggiunga un fatto. Questo scrittore che sembrerebbe limitarsi alla pura riproduzione dei gesti è, invece, di quelli che più profondamente fidano e contano sul taciuto, sull'inespresso. Dietro la precisione dei primi piani, le intenzioni segrete o la psicologia nascosta gravano cupamente, aggiungendo tensione, come una orribile presenza drammatica. Dei propositi di Tommasino, nel primo capitolo, non si sa nulla; ma quello che si intuisce, oltre la lettera, basta a colorare tutta la scena di una luce infernale.

Un giorno Tommasino ritorna a casa, dalla prigione; o si sveglia, nell'alba fosca, dopo un temporale che ha infuriato tutta la notte, allagando le borgate. Una banda di giovinastri cala, una sera, su Roma: ruba, si ubriaca, infuria, finché uno di loro, la mattina, ha una gamba e un braccio stritolati dal tram. Il significato di queste pagine è davvero nella nuda enunciazione dei gesti di Tommasino, di Lello, dello Zucabbo, dello Zimmio? Quello che importa invece, per usare una parola antiquata, è l'*atmosfera*. Si capisce: in un mondo di puri atti, animali e quasi gratuiti, si avverte soprattutto il trascorrere delle ore. I gesti si iscrivono, si modellano nello spazio,

fisicamente avvertibile, della giornata. Sull'enorme verminaio umano, la più vera presenza poetica resta, forse, la dimensione, insieme concreta e indifferenziata, del tempo.

PIETRO CITATI

Critica e filologia

Ristampe di classici

In questi ultimi anni erano già apparse due importanti antologie di opere del Vico rispettivamente a cura di Fausto Nicolini e di Nicola Abbagnano. La scelta del Nicolini, pubblicata dall'editore Ricciardi, rispecchiava ovviamente il punto di vista idealistico, seguiva cioè molto da vicino, nella presentazione e nelle note, le indicazioni fondamentali di Benedetto Croce il quale sostenne, come è noto, il distacco del Vico dal suo secolo, il suo antilluminismo, mentre l'antologia dell'Abbagnano, stampata dall'Utet di Torino, polemizzava implicitamente con la descritta tesi del Croce e teneva piuttosto a far rientrare il Vico nell'illuminismo, a considerare, anzi, il pensiero vichiano come parte integrante della filosofia settecentesca. A queste due antologie se ne aggiunge ora una terza, curata da un giovane studioso di vivace ingegno, Paolo Rossi, educato alla scuola del Garin, e pubblicata nella bella collana dei «Classici italiani» di Rizzoli (Vico: *Opere*, Milano, Rizzoli, 1959).

Il Rossi ha evidentemente tenuto conto, oltre che dell'opera antologica dei suoi due illustri predecessori, anche degli interessanti contributi critici e culturali che sul Vico ci hanno offerto recentemente filosofi e letterati come Enzo Paci, che ha studiato il Vico dal punto di vista dell'esistenzialismo contemporaneo, Nicola Badaloni, che ha esaminato l'autore della *Scienza nuova* partendo da premesse marxiste, e Mario Fubini, che ha illustrato acutamente lo stile vichiano arrecando chiarimenti anche alla ricostruzione storica del pensiero del Vico. Per non dire delle interpretazioni cattoliche, tra cui spicca quella di Rosario Amerio, e delle ripetute confutazioni idealistiche affidate soprattutto al Corsano e al sempre bat-