

# L'APPRODO LETTERARIO

8

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

*N. 8 (nuova serie) / Anno V / Ottobre / Dicembre 1959*

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

REDATTORE

LEONE PICCIONI

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

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## SOMMARIO

N. 8 (nuova serie) - Anno V - ottobre-dicembre 1959

|                    |                                                  |        |
|--------------------|--------------------------------------------------|--------|
| ROBERTO LONGHI     | <i>Vicenda delle mostre d'arte antica</i>        | pag. 3 |
| ENRICO PEA         | « <i>Mattinata</i> » a Maria (racconto)          | » 23   |
| GIUSEPPE UNGARETTI | <i>Ricordo di Pea</i>                            | » 28   |
| G. B. ANGIOLETTI   | <i>Pea al caffè</i>                              | » 32   |
| LEONE PICCIONI     | <i>Invito agli editori</i>                       | » 35   |
| CORRADO ALVARO     | <i>Poesie inedite</i>                            | » 39   |
| TOMMASO LANDOLFI   | <i>Dialogo veneziano</i> (racconto)              | » 49   |
| MARLY DE OLIVEIRA  | <i>Poesie</i> (presentate da Giuseppe Ungaretti) | » 57   |
| ROBERTO PAPI       | <i>Bernard Berenson e Firenze</i>                | » 64   |
| PIERO BIGONGIARI   | <i>La materia plastica di Dino Campana</i>       | » 69   |
| T. H. JONES        | <i>Poesie</i> (trad. di Roberto Sanesi)          | » 79   |
| ANGELA BIANCHINI   | <i>L'ultimo Fitzgerald</i>                       | » 85   |

### LE IDEE CONTEMPORANEE

|                   |                                  |         |
|-------------------|----------------------------------|---------|
| ELÉMIRE ZOLLA     | <i>Educazione</i>                | pag. 91 |
| GIANFRANCO DRAGHI | <i>Ideologie e realtà</i>        | » 95    |
| GIANSIRO FERRATA  | <i>Uno scrittore allo stadio</i> | » 98    |

### RASSEGNE

|                   |                                      |          |
|-------------------|--------------------------------------|----------|
| GENO PAMPALONI    | <i>Letteratura italiana - Poesia</i> | pag. 101 |
| PIETRO CITATI     | » » - <i>Narrativa</i>               | » 106    |
| LANFRANCO CARETTI | » » - <i>Critica e filologia</i>     | » 109    |
| CARLO BO          | <i>Letteratura francese</i>          | » 112    |
| RODOLFO PAOLI     | <i>Letteratura tedesca</i>           | » 114    |
| CESARE SEGRE      | <i>Lingue e letterature romanze</i>  | » 117    |
| FRANCESCO TENTORI | <i>Letteratura ispano-americana</i>  | » 121    |
| CARLA LONZI       | <i>Arti figurative</i>               | » 124    |
| EDUARDO BRUNO     | <i>Teatro</i>                        | » 131    |
| MARIO LABROCA     | <i>Musica</i>                        | » 135    |
| ANNA BANTI        | <i>Cinema</i>                        | » 136    |

Illustrazioni di GIROLAMO FORABOSCO, CARLO SARACENI, SEBASTIANO MAZZONI, FRANCESCO MAFFEI, SIMONE CANTARINI, IPPOLITO SCARSELLA, LORENZO PASINELLI.

# VICENDA DELLE MOSTRE D'ARTE ANTICA

di

Roberto Longhi

Quando da un elementare rilievo statistico si rilevi che nel ventennio d'intermezzo fra la prima e la seconda guerra (1920-40) le mostre principali d'arte antica furono all'incirca una *trentina*, mentre quelle del secondo dopoguerra, e cioè del quindicennio dal '45 ad oggi, passano le *trecento*, viene a intendersi meglio perché il Berenson, pochi anni fa, potesse parlare di un « esposizionite imperversante, la quale è una malattia non solo in senso figurato ». Il grande critico alludeva cioè ad un punto di crisi acuta nel decorso di un morbo di estrazione relativamente moderna.

Si avverte perciò l'urgenza di dar luogo a un severo esame di coscienza retrospettivo, quale può emergere dal ripercorrimento della vicenda delle mostre, senza che per questo occorra risalire troppo addietro nei secoli.

Che bisogno infatti di riandare ai referti sei-settecenteschi sulle « fiere » fiamminghe e olandesi, dove i pittori esponevano i loro quadri per meglio esitarli? O ai vecchi cataloghi delle periodiche mostre che gli accademici italiani allestivano quasi all'aperto: a Bologna sotto il portico dei Servi, a Roma nell'atrio della Rotonda, a Firenze nel secondo chiostro della Santissima Annunziata, a Venezia tra San Marco e San Rocco? È vero, tanto tempo è ormai passato, che quasi stentiamo ad accorgerci che si trattava allora, per gran parte, di esposizioni d'arte contemporanea; o tutt'al più con qualche spolveratura di antico. A Firenze, per esempio, nel 1767,

oltre ai moderni figuravano anche pezzi di Masaccio, Filippo Lippi e van Eyck; o almeno affermati per tali dall'accademico anglo-fiorentino Ignazio Hugford che, per esporli, avrà avuto le sue buone ragioni. Fra l'altro gli appartenevano. Ma non cominciamo a malignare.

Le prime esposizioni « en masse » di arte antica furono, se non erro, quelle che Napoleone apriva al Louvre — nel Salon central — dopo le campagne d'Europa in cui l'aiutavano, per le oculate spoliazioni, il barone Vivant Denon e, talvolta, perfino il giovane Stendhal non ancora fattosi « milanese ». Storia passata ma che, per la pompa dell'inscenatura, pare avere ancora aleggiato sui pensieri delle ciclopiche esposizioni italiane di Londra e di Parigi, legate, — un quarto di secolo fa — all'attività di Ettore Modigliani e di Ugo Ogetti; e che da loro infatti ancora si chiamano. Ma questa è storia più recente.

Chiuse, con la Restaurazione, le mostre napoleoniche l'Ottocento europeo si tenne sul piede di casa, limitandosi a rispolverare le opere rientrate, o a concedere che, accanto alle Esposizioni universali della seconda metà del secolo, l'arte figurasse come ornamento marginale, come « colophon » a cotali manifestazioni di ottimismo progressivo. Il Belgio nel 1880 — per il cinquantenario dell'indipendenza — e anche più tardi, esponeva fior d'oreficeria e di avori medioevali sotto il titolo di « Exposition d'art industriel ».

Manco a dirlo, fece da sé, nel suo splendido isolamento, l'Inghilterra. La Mostra di Manchester, del 1857, fu una mirabile ricognizione dei vecchi tesori del collezionismo inglese, e restò alla radice di tutte le buone mostre avvenire di tipo ricognitorio; tanto che si è voluto, due anni fa, commemorarne il centenario con una replica o ripetizione non altrettanto bene riuscita.

Poco ha l'Italia da vantare in quei tempi. La mostra romana a Santa Maria degli Angeli, voluta da Pio IX, giusto nel 1870, ha tutta l'aria di un'affrettata liquidazione patrimoniale, in attesa dei bersaglieri di Porta Pia. Ma un ricordo commosso merita invece nel 1896 la Mostra del Tiepolo a Venezia, organizzata nelle nuove Procuratie. Pompeo Molmenti, che di lì doveva trarre l'idea del suo buon volume sul brillante settecentista veneto, ci racconta che « nelle vaste sale entrava a fiotti dalle grandi finestre l'allegria luce della primavera veneziana e intorno alle tele del Tiepolo, disposte

in ordine ammirevole, ricadevano in pittoresche drappeggiature dei meravigliosi arazzi [...] del Cinquecento ».

Ciò che potrà sembrare poco moderno, poco storicistico, ma era pure la regia tardo-romantica del 1896. Gli ultimi pittori ottocentisti italiani, dice ancora il Molmenti, visitavano la mostra « piangendo ». Ed anche questo non era un cattivo segno, pensando che si trattava dei primi partecipanti alla « Biennale » fondata proprio allora e antiporta di tutte le mostre recenti d'arte contemporanea. Ma, per l'antico, Venezia non riprese l'avvio che molto più tardi.

Londra invece, dopo il grande anticipo del 1857, non se ne stette inoperosa. Le due Mostre italiane alla New Gallery, nel 1893 e '94, la Mostra ferrarese dello stesso 1894 (e alla quale collaborò anche il giovanissimo Adolfo Venturi), la grande Mostra ricognitoria del tesoro miniaturistico inglese nel 1908, le due esposizioni di maestri veneti nel 1912 e 1915 non trovano riscontro degno in nessun altro paese d'Europa.

In Italia, è vero, non furono senza pregio la Mostra senese del 1904 e quella umbra a Perugia nel 1906; ma quando si rammenti ch'esse servirono a fornir più comodamente la traccia per adocchiare dipinti privati che non aspettavano che di lasciar l'Italia, quasi si preferirebbe non avessero mai avuto luogo. E, quanto alla Mostra di Castel Sant'Angelo, in margine alle celebrazioni del Cinquantenario del Regno (1911), essa fu priva di un qualunque piano culturale.

Alla stessa data, in Palazzo Vecchio a Firenze, anche la « Mostra del Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo » — dove suona già strano che come termini estremi si scegliessero due pittori che di regola non furono ritrattisti — fu cosa egualmente maldestra per l'argomento puramente decorativo ed encomiastico, e perciò poco adatto a legarsi in un discorso ben connesso. Si provò a farlo con ritardo l'Ogetti nel catalogo uscito soltanto nel 1926; e, dati i nuovi tempi, non trovò di meglio che asserire — sulla scorta di un passo di Hegel inteso alla rovescia — che « il ritratto deve adulare ».

Dopo quella mostra « adulatoria », ben altro sopravvenne e fu la prima guerra. Si protessero, come si poteva, i monumenti e le opere d'arte, e qui

l'Ogetti stesso, ben si ricorda, si procacciò meriti reali; ma, passata la tempesta, le cose salvate non si tradussero ancora in esposizioni, anzi soltanto in utili resoconti del salvataggio e, per così dire, dell'uscita dall'arca.

Poco dopo, nel 1922, i primi albori delle nuove ricerche sul Seicento e il Settecento italiani illuminarono l'Ogetti, ancora l'Ogetti, nella maestosa impresa ordita per quei due secoli di pittura nelle sale di Palazzo Pitti. Che si trattasse però di una mostra prematura e perciò inevitabilmente confusa è provato dal fatto che non si riuscisse ad allestirne né subito, né poi, un catalogo critico. Ma per me (che ero nello « staff » romano dell'impresa) questa è materia di ricordi troppo privati perché mi sia lecito riandarli in questa occasione.

Di quella esposizione « mammoth » il pubblico più anziano ha forse ancora un vago ricordo; e non avrà certo dimenticato che per la prima volta si videro esposti con onore dei veri Caravaggio e vi si avvistarono meglio il Bazzani, il Magnasco, il Cavallino e l'aspra giovinezza del Tiepolo; ma che, nel complesso, la mostra restasse, anche per i visitatori di media cultura, una jungla quasi inestricabile, fu palese quando, pochi anni dopo (nel 1929), si sentì a Venezia il bisogno di rifar l'impresa più in chiaro almeno per la parte settecentesca. Non dico che vi si riuscisse del tutto; perché, anche lì, non si ebbe che un catalogo sommario e quasi inservibile, e si dovette aspettare parecchi anni per i due volumi, guidati dal Fogolari, che rievocarono la mostra in chiave di belle illustrazioni. Ma per un discorso più coerente non bastava limitarsi al solo Settecento veneto? Bastava e ne avanzava.

Le mostre stentavano insomma a farsi le ossa e scappucciavano al primo intoppo.

Gli ideatori non si perdevano d'animo per questo, tanto più che il prestigio politico (ma quale prestigio!) d'Italia pareva crescere. E come allora non adornarlo anche con la corona dell'arte? Dopo le splendide Mostre d'arte fiamminga e olandese del 1927 e '29 ospitate a Londra dalla Royal Academy, poteva l'Italia restare indietro? Mussolini — traggo dalla premessa del catalogo — assicurò a Lady Chamberlain che il governo italiano avrebbe presentato l'arte italiana « in modo da far stupire il mondo ». Stupì

infatti il mondo nel 1930 e anche trattenne il respiro quando la nave dei tesori si trovò in serie difficoltà nel cuore di una tempesta paurosa fra la Bretagna e la Manica. È vero che tutto finì bene, ma quando si discute di cautele per il miglior viaggio delle opere d'arte, è bene rammentare che quello fu il viaggio più pericolante che i capolavori italiani abbiano mai durato. L'entusiastico commissario italiano Modigliani me lo descriveva al Park Lane Hotel, bene rammento, con un tono di sfida spavalda, come un Sir Francis Drake che abbia portato a Elisabetta i tesori dell'Invincibile Armada.

La prevalenza dei tesori — lasciando stare l'idea dell'Ogetti di accompagnarli con le modeste confezioni del nostro Ottocento — era infatti e davvero schiacciante. Ma che cosa venisse a guadagnarsene per la conoscenza dell'arte italiana resta in forse. Ne risultò e ne sopravvisse piuttosto un senso di melanconico stupore.

Voglio subito soggiungere, però, che nel decennio seguente, dal '30 al '40, molti italiani (e qui occorrerebbe citare i nomi di tanti valorosi soprintendenti e direttori di musei statali e civici) preferirono assegnarsi, nel campo delle mostre, un compito magari meno ambizioso, ma più efficiente.

Chi non ricorda che, ad onta dei tempi, e anche lasciando stare la discutibile e discussa Mostra leonardesca di Milano, quello fu il decennio delle prime grandi « personali » del Correggio, di Tiziano, del Tintoretto, di Melozzo, del Pordenone, del Veronese? O che, per le ricapitolazioni di altissime culture regionali, quello fu pure il decennio della Mostra ferrarese (1933) a Ferrara (Barbantini), dei Riminesi a Rimini (Brandi), dei Settecentisti bolognesi a Bologna, delle due Mostre bresciane del 1935 e del 1939, delle due grandi Mostre piemontesi (Viale), della Mostra del '600 e '700 genovese a Genova, della Mostra degli stessi due secoli a Napoli (purtroppo con un'inutile appendice di '800), e persino della Mostra giottesca a Firenze, che, proprio per indugiarsi troppo sopra la parte dugentesca (che non è per nulla un'anticamera di Giotto), non mancò di essere un'indimenticabile ricognizione di un centennio di pittura toscana meno nota, e sulla quale era utile formare un nuovo e diverso giudizio?

Per quanto diversamente meditate, di vario esito, di gusto alterno, nessuna di quelle mostre fu, dunque, oziosa; tutte furono dotate di cataloghi servibili e, qualche volta, eccellenti; e tutti ce ne avvantaggiammo. Oso dire che non si saprebbe quale altra serie di imprese abbia, in pieno fascismo, dimostrato la persistenza di un'alta e libera cultura italiana.

Sicché più spiace rammentare, ma non si può tacerlo, che il corso di quel buon lavoro venisse, sulla metà del decennio (1935), male interrotto dalla nuova ostentazione di « grandezza » che l'Ojetti, assillato dal ricordo della tonante Mostra londinese del '30, volle trascinare a Parigi: « De Cimabue à Tiepolo » ne fu il titolo e si sarebbe dovuto dire da Cimabue a Carena, visto che al Jeu de Paume v'era anche la sezione italiana moderna guidata dal Maraini.

Ma anche qui, per l'antico, quanti capolavori a spasso; e con che contribuzioni, persino dalla Russia (Leonardo e Giorgione). L'Italia splendea come un faro e l'esposizione fu chiamata una « féerie », un « conte de fées »; la storia per altro non si pasce di favole.

Risento ancora la malinconia grande del giorno di chiusura, ché già volavano i trucioli degli imballatori, e i primi quadri, il grande Piero di Perugia e il grande Giotto degli Uffizi — ma chi si ricorda più di queste follie — discendevano barcollando i gradini del Petit Palais. L'Ojetti se ne stava ritto nell'atrio. — Oh, Longhi, ebbene? — Eccellenza (Ojetti era già Accademico d'Italia), Eccellenza, non Le dico nulla... — E questa fu la mia modesta partecipazione alla parata parigina.

Alla quale non so perché mai Parigi si prestasse, mentre pure svolgeva da anni nel campo delle mostre un'azione ben più seria, di cui preme ricordare del 1931 la bella « Mostra bizantina » al Pavillon de Marsan, ben diretta dal famoso polemista Duthuit e cui anche l'Italia contribuì seriamente sotto la guida del Ricci e del Toesca; e quella dei « Pittori francesi della realtà », all'Orangerie (1934), come a dire i Caravaggeschi francesi del Seicento, che mise in luce i buoni studi del giovane conservatore del Louvre, Charles Sterling.

Tornati in Italia c'è da ricordare un altro sfallo del 1938, le cui ragioni si nascosero sotto il velame di una saggezza politica da non si dire, e fu

la « Mostra del Ritratto italiano » che trascinò parecchie carrettate di unicissimi capolavori — un centinaio —, dove mai? A Belgrado. C'erano, per non dire altro, i due busti di Ravello, il dittico di Piero agli Uffizi, il Pollajolo Poldi-Pezzoli, Donatello, Mino, Desiderio, Mantegna, Antonello, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, il Clemente VII di Sebastiano del Piombo divenuto per l'occasione Adriano VI, il Lotto, il Moroni e perfino la « non Beatrice Cenci » di « non Guido Reni »; ma tutti proprio loro, vivi e verdi, originali e non copie, tutti a Belgrado; una mostra « che incomincia — trascrivo anche qui dal catalogo — con un marmo di Roma repubblicana ed è conclusa dall'immagine bronzea... » beh, indovinate chi fosse...

Dopo una tale insania, i tempi inevitabilmente precipitavano e si era daccapo alle porte co' sassi. La guerra tronca dopo pochi giorni la vita di una mostra ben concepita, quella del '500 toscano a Palazzo Strozzi, di cui sopravvive un buon catalogo. Poi tutto si rimbuca e segue quel che segue, anche la « optata morte » da parte delle nazioni che han fretta di resuscitare. Peccato che ci andassero di mezzo anche parecchie opere d'arte: le sciagure di Padova e di Pisa nessuno le dimentica.

Che compito si offrisse agli ideatori di mostre, appena finita la guerra, fu subito chiaro. Il patrimonio d'arte mobile sbalestrato qua e là, in parte riacchiappato mentre stava svicolando alla frontiera austro-germanica, in parte rientrato dai rifugi marchigiani, si trovava a Roma; ma l'andirivieni delle opere era stato tale, che dipinti romani della Borghese io ricordo di aver visto persino nei rifugi sotterranei del Castello Sforzesco a Milano.

Era dunque decante che prima di procedere alla reintegrazione delle opere d'arte ai musei in parte sinistrati e « pro tempore » inservibili — Brera, Castello Sforzesco, Parma, ecc. — si ripresentassero con qualche mostra al pubblico le prove tangibili di ciò che era salvo. E furono le primissime Mostre di Palazzo Venezia a Roma, mentre a Venezia stessa, fortunatamente indenne, già nel '45 il Pallucchini riesciva a mettere in piedi la « Mostra dei Cinque Secoli », che fu per quei tempi un bel miracolo; e a Brescia il Panazza ripresentava nel '46 le opere salvate dalla regione; il Morassi faceva lo stesso a Genova in due mostre successive degli stessi anni; nel '48 il

Puerari conduceva una buona ricognizione cremonese; nel '50 lo Zampetti radunava ad Ancona la bella messe della pittura veneta nelle Marche.

Vi fu negli stessi anni anche un intermezzo di necessità, e mi spiego subito. Nel primissimo dopoguerra, a tasche vuote, e nell'impossibilità materiale di rimettere rapidamente in piedi i musei, era logico che le nazioni più sciagurate e bisognose pensassero a provvedersi, all'uopo, di valuta pregiata facendo mostre di una parte del materiale salvato in paesi più favoriti e indenni; e furono la Mostra dell'Ambrosiana a Lucerna già nel '46, nel '47 la Mostra veneziana a Losanna, mentre, del resto, anche i quadri di Vienna si esponevano a Parigi, quelli di Monaco a Bruxelles e a Berna, dove, nel '49, erano pure bellissime miniature tedesche del Medio Evo. La Svizzera fu, così, premurosa infermiera dell'Europa artistica sinistrata e non possiamo dimenticare che anche le prime mostre dei quadri superstiti di Berlino, dopo l'orrendo disastro del Flackturn, si videro a Sciaffusa. L'ultima di codeste iniziative fu quando, nel '49, la compianta Fernanda Wittgens accompagnò a Zurigo i «Kunstschaetze der Lombardei», che fu un'ambasceria memorabile.

Ma già si era sentito il bisogno di operare in casa con mezzi propri. Dappertutto infatti o quasi i funzionari tecnici insistevano in un meritorio, accanito lavoro che durò all'incirca quattro o cinque anni.

E da ogni aspetto di quel lavoro sorsero «mostre» spesso indimenticabili come quelle di Pisa e di Siena per le sculture smontate e protette (Sanpaolesi e Carli); come la Mostra parmense che il Quintavalle allestì dopo aver ricostruito a tempo di primato il palazzo sventrato della Pilotta; ed altre minori.

Un altro e nuovo aspetto del lavoro emergeva dall'esigenza di restauro di cui quasi tutti i dipinti, sinistrati o no, parevano ormai abbisognare, a non dire di quelli che, addirittura sbriciolati, si trattava di ricomporre per quanto si poteva; e di lì sboccarono le Mostre (Lorenzo da Viterbo, Mantegna) dell'Istituto centrale del Restauro, ad opera del Brandi; e quelle di Firenze che si intensificarono nel decennio seguente per merito principale del Procacci, che ce ne ha date di bellissime; e rammento soprattutto

quelle, tanto importanti e recentissime, degli affreschi staccati, e così salvati dalla morte già imminente.

Ben vero che su questa sacrosanta attività del restauro che è diventata quasi la principale degli uffici in Italia e all'estero, e che pure si muove in una selva di pericoli tecnici, sono sorti dispareri — si pensi alle gravi polemiche per le puliture della National Gallery — che occorrerebbe dirimere attraverso una maggiore pubblicità dei metodi di lavoro, non solo a festa finita, a cose fatte, ma anche prima di farle, o almeno nel corso dei lavori, perché le opere d'arte appartengono a tutti, sono bene comune di tutti i cittadini, non proprietà dei funzionari di museo, né dei restauratori. Non credo con questo di andar fuori tema, perché, come ho già detto, altra volta la disparità dei metodi potrebbe chiarirsi, giudicarsi e forse sanarsi con una mostra, ormai retrospettiva — e all'incirca trentennale — dei vari metodi usati dai vari restauratori, ognuno dei quali avrebbe a sua disposizione una o più sale personali: sala Pelliccioli e sala Coeremans, sala Suhr e sala Arrigoni, sala Lovullo, sala Vermehren e sala Tintori, sala Ruhemann e sala Isep, e chissà quante altre. Sarebbe, io credo, una mostra utile, ma che soltanto un'organizzazione internazionale — come ha già notato il Meiss — potrebbe realizzare in modo efficiente; e io ne giro intanto l'idea all'Ente Manifestazioni Milanesi che potrebbe farsene autorevole iniziatore appellandosi a organizzazioni di rango sopranazionale. Né mi parrebbe fuori luogo se la Mostra avvenisse in Lombardia ove tutte le principali istituzioni tecniche del restauro ebbero la culla e le tappe fondamentali.

Ma per tornare alla vicenda più recente delle mostre d'antico — e siamo restati alle soglie dell'ultimo decennio — mi si consentirà di procedere per sommi capi e di soffermarmi soprattutto sull'Italia che della vicenda è stata, del resto, la vivace protagonista.

Si pensi che ancora nello stesso anno 1949 il Pallucchini riesce a riconquistarsi l'appoggio degli stranieri per realizzare la grande «personale» di Giovanni Bellini a Palazzo Ducale, una delle più complete rappresentazioni che mai si siano viste di un solo artista.

Si riaffacciava così l'esigenza culturale tipicamente italiana delle mostre a base monografica, di un artista da solo, o con la sua cerchia più diretta;

nel '49 Bazzani era ben presentato a Mantova, il Sodoma a Vercelli e a Siena; nel '50, Bologna, che già nel '48, con mezzi locali, aveva atteso a una piccola buona presentazione di G. M. Crespi, allestiva con l'aiuto italiano e straniero quella Mostra di Vitale e del Trecento bolognese che, svolta in un campo fin allora meno coltivato, fu, per unanime consentimento, una schietta rivelazione culturale.

Firenze che si era appartata per quel suo compito, forse troppo ambizioso, di rinnovare « museograficamente » gli Uffizi — che pure avevano un certo diritto di conservare per quanto si poteva il modulo di antico museo — aveva, nei primi anni del dopoguerra, soggiaciuto alla improvvisazione di mostre emanate da un ente impreciso — tra storico e turistico — che, dopo una pur non inutile ricognizione (compiuta dal prof. Ragghianti) di dipinti fiamminghi e olandesi in Italia (1947), rasentò quasi tratti umoristici con la « Mostra della Casa italiana nei secoli » (1948) e non fu più felice in quella di Lorenzo il Magnifico (1949).

Ma riprese poi quota nel nostro decennio, quando le redini delle mostre fiorentine furono di nuovo nelle mani del Vice Presidente del Consiglio Superiore, il professor Salmi, che guidò la Mostra del Signorelli ('53) e quella dei Quattro Maestri ('54), anche più importante perché in gran parte emersa dall'opera assai bene assolta di restauri a dipinti e a vetrate famose, e di importanti « distacchi » degli affreschi di Andrea del Castagno. E vennero ancora, nel '55, la personale dell'Angelico, che si fece quasi senza uscir di casa, voglio dire di convento, a San Marco, e nel '56 la Mostra dei primi manieristi, che rievocò utilmente il tema rimasto interrotto nel '50.

Ma altre città non furono da meno.

Ancora Bologna, sotto la giudiziosa spinta dello Gnudi, ordì esposizioni ormai periodiche di raggio non certo provinciale: e furono la bella Mostra del Reni, nel '54, dei Carracci nel 1956, e quest'anno del gruppo di validi artisti che dalla cultura carraccesca defluirono; venendone la chiara rappresentazione di quell'atteggiamento di « tradizionalismo vivo », e della sua importanza per due secoli di cultura europea, dal Poussin al David. Fu dunque un buon lavoro dove molti giovani si distinsero per serio impegno critico dall'Arcangeli al Volpe al Cavalli all'Emiliani.

A Napoli, dove uno dei più acuti funzionari della nostra conservazione artistica, il Molajoli, già stendeva in ogni particolare il piano che doveva condurre alla creazione, in un'antica sede, d'uno dei più moderni musei del mondo, la Galleria di Capodimonte — che all'apertura io ebbi intenzionalmente a salutare come « la mostra finalmente di un Museo » —, si trovò tuttavia il tempo di attendere — con uno « staff » di giovani valenti come il Bologna e il Causa — a una bella ricognizione, già nel 1950, della « Scultura lignea della Campania » e, nel 1952, alla originalissima presentazione intitolata a « Fontainebleau e la maniera italiana », e cioè alle propaggini, in breve europee, dei primi manieristi di Toscana e di Emilia; un tema che servì di traccia, non sempre ben intesa, a quello svolto tre anni dopo ad Amsterdam con intenzioni, ormai, europeistiche. La Sicilia stessa ebbe a Messina la sua grande ricognizione di Antonello e del '400 siciliano.

Torino, che col Viale, durante il « ventennio nero », aveva tenuto fede alla serietà della tradizione culturale piemontese, nelle mostre del Medio Evo e del Seicento locali, dopo la guerra si svagò per un istante nella « Mostra della Moda attraverso cinque secoli di pittura », dove forse non occorre scomodare gli originali e ci si poteva restringere, per usare un termine che è proprio della moda, ai « patrons »; ma oltre a importanti manifestazioni moderne, ospitò anche piccole mostre, intense e precise, di cui ebbe a occuparsi il nostro Testori, su « persone » antiche e poco note, come il casalese Gualla e gli ultimi manieristi lombardo-piemontesi dal Moncalvo al Cairo; ed anche oggi, sotto la stessa guida, ne presenta una tutta devoluta al bellissimo varallese Tanzio, apertasi assieme al modernissimo Museo d'Arte Moderna.

Genova, dopo le prime e belle ricognizioni già citate, fece pur essa la sua parte sotto lo stimolo di Caterina Marcenaro, con le personali del grande amico di Genova, van Dyck, e del cubista, o cubettista, avanti lettera Cambiaso.

Più difficile, il destino delle mostre romane. Per la sua posizione ufficiale, Roma era predestinata a subire direttamente e a smistare le continue richieste di scambio internazionale di opere d'arte, e fu attraverso i più o meno meditati accordi culturali, che si videro improvvisare la Mostra itinerante dei « Fiamminghi e l'Italia », quella dei « Tesori delle Biblioteche d'Italia »

a Parigi, nella Sala Mazarino; quella che parve troppo pericolosa per la incolumità delle opere, che fu la parata del « Medio Evo italiano » al Petit Palais; la Mostra « dal Caravaggio al Tiepolo », inviata senza perché fino al Brasile e giunta in porto mentre il Presidente brasiliano aveva appena finito di suicidarsi; poi fu sede della gigantesca « Mostra storica nazionale della Miniatura » di vastissimo raggio certamente, ma immediatamente meno produttiva di cultura, data l'esigenza ben nota di serrare a doppia mandata nelle vetrine i tesori librari che restarono quasi lettera morta per tutti, fuori che per gli ordinatori; uno dei quali, infatti, fu il solo a poterne cavare un bel libro; per altro, fuori commercio. Più tardi ancora, nel '56, Roma accettò di ospitare, col Seicento europeo, una delle imprese del Consiglio d'Europa di cui potrà parlarsi unitamente; per ultimo diede l'ampia Mostra del « Settecento a Roma », che fu meglio pensata e più seriamente condotta sotto la guida del Lavagnino.

Piace anche ricordare che, oltre alle utili mostre periodiche tenute dal Brandi dei lavori dell'Istituto Centrale del Restauro, anche altri uffici della circoscrizione romana svolsero un utile lavoro. La « Mostra didattica leonardesca » diretta dal Castelfranco ebbe il merito di affermare esplicitamente e di dimostrare che si può allestire una mostra anche con sole riproduzioni, senza cioè scomodare gli originali. La Mostra di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini fu cosa discretamente studiata anche se depressa dall'ambiente e dalla presentazione modesta, e perciò inadatta allo sfoggio di quel vero principe del « barocco »; assai buona anche la Mostra venutaci recentemente dal Nord, di Michiel Sweerts, l'ultimo dei caravaggeschi nordici a passo ridotto prima del Vermeer; mentre il direttore Di Carpegna, per meglio dimostrare l'urgenza di conquistar per intero Palazzo Barberini agli usi e alle esigenze dell'enorme materiale della Galleria nazionale d'Arte Antica, si valeva abilmente di piccole mostre-stralcio, assi bene concepite, dai Caravaggeschi, ai napoletani, ai vedutisti, e via di seguito.

E utili mostre furono anche — nella regione — quelle del nuovo Museo di Viterbo e l'altra ricognitoria di Rieti e della Sabina, condotte da buoni studiosi come il Faldi e la Mortari sotto la spinta del soprintendente romano Lavagnino.

Ma le due città che primeggiarono nel decennio furono, certamente, Venezia e Milano.

Già nel '49, con la Mostra del Bellini, Venezia, sotto la guida del Pallucchini, aveva ripreso la serie delle grandi « personali » di vecchi maestri e continuò, memorabilmente (e qui si citano i nomi del Lorenzetti e dello Zampetti), col Tiepolo del 1951 (55 anni dopo il primo abbozzo del Molmenti, che ho rammentato a suo luogo), col Lotto nel 1953, con Giorgione nel 1955, con Jacopo Bassano del 1957 e infine con la odierna Mostra del « Seicento a Venezia », sempre utile per formarsi un'idea della curiosa impuntatura culturale in una città, per l'addietro, così « dominante » nell'arte. Anche l'attività della Fondazione Cini in pro di piccole mostre, condotte dal Fiocco, soprattutto di disegni anche di provenienza straniera (coll. Scholz, Wallraf, materiale di Varsavia, ecc.); oppure, nella regione, le piccole Mostre di Feltre e di Belluno (e qui va citato il Valcanover) vogliono essere ricordate a indicare la vivacità culturale dell'ambiente veneto, dove opera anche un soprintendente come il Moschini, attivissimo nella sorveglianza di restauri fondamentali e da servir d'esempio per tutti.

Milano lamenta amaramente di aver perso con la Wittgens e col Baroni due elementi altamente propulsivi anche nel campo delle mostre. Essi erano ancor vivi quando la sede di Palazzo Reale, nel cuore della città, si dimostrò particolarmente adatta ad ospitare esposizioni anche di vasto respiro.

E furono, nel 1951, il « Caravaggio » e la sua cerchia italiana e internazionale, il cui successo è ancora nel ricordo di tutti; nel 1953 la Mostra dei « Pittori della realtà in Lombardia », che intese a dimostrare, nella regione, una certa costante di intenzioni realistiche dal Moroni al Ceruti; poi, oltre a mostre moderne di alto prestigio e quella quasi preistorica della « Civiltà etrusca » (che io non potei astenermi dal chiamare una mostra « friabile », ma soltanto in ordine alla materia prevalente, particolarmente deperibile), ha dato lo scorso anno la mirabile rassegna dell'« Arte lombarda dai Visconti agli Sforza », donde sono emersi per un più vasto pubblico, e cioè con innegabile propagazione culturale, valori creativi ch'erano ancora in margine alla coscienza comune.

L'Ente Manifestazioni Milanesi trarrà certamente da un'inizio così efficace nuovi lumi per il seguito del suo lavoro in questo campo. Ma qui vorrà soccorrerci l'intervento dei colleghi d'altre nazioni che, se non nella misura dell'Italia, che è la nazione più « mostraiola » del mondo, anch'esse svolsero un'attività importante.

Se dovessi ricordarla nei particolari, non finirei in breve, come pur desidero. Ma per limitarmi alle cose di maggior rilievo dopo la guerra, e cioè alle esposizioni a soggetto storicamente chiaro e preciso, come non rammentare, per la Francia, la Mostra dell'Oreficeria mosana del '51, la « Nature morte » raccolta dallo Sterling all'Orangerie (1952), la grande « Mostra messicana » al Musée d'Art Moderne, la bellissima ricognizione nei musei francesi di provincia dei primitivi italiani « da Giotto a Bellini », allestita dal giovane italianista Laclotte, e soprattutto (e fu ancora uno studio risultante dalle salvazioni della guerra) la « Mostra delle Vetrate francesi » (1953), guidata dal Grodecki e donde quella mirabile istituzione tecnica, per eccellenza francese, entrò definitivamente nella Storia dell'Arte con la maiuscola? O le splendide e ben ripartite presentazioni di miniature della Bibliothèque Nationale, gran merito del Cain e del Porcher? O la intelligentissima Mostra dell'Arte Antica cecoslovacca, quanto mai adatta a dimostrare che, per le buone esposizioni, è possibile attingere anche oltre i confini del Consiglio d'Europa?

Non vorrei neppure omettere le mostre dedicate in Francia a una formula particolare, quella cioè di presentare per intero raccolte private di pregio, e così fu fatto per quelle dell'olandese Van Beuningen e dello statunitense Lehman. È un principio sul quale sarebbe bene discutere, ma sul quale io non mi sentirei di fermarmi a una opposizione di principio troppo comune in Italia; ma, io sospetto, come prodotto di pavidezza incompetente, quando non è d'ipocrisia.

Ancora per la Francia, mi si rimprovererà forse, da qualche parte, di dimenticare la serie delle curiose esposizioni di Bordeaux, dai « Pittori mediterranei », al « Goya », al « Greco de Crète à Tolède à travers Venise », all'« Âge d'Or espagnol », a quella che spaziò da Bosch a Leonor Fini passando per l'Arcimboldi e il noto jellatore secentista Monsù Desiderio.

Non è che le dimentichi. Le ricordo benissimo, ma, per servirmi, forse immodestamente, della frase del nostro umanista Alberti, « non le lodo ». Dall'ultima del '59 dedicata alla stupefacente impresa della « Découverte de la lumière des primitifs aux impressionnistes », non è ormai che un passo all'area depressa di folklore turistico degli spettacoli di « Son et Lumière » che purtroppo si sono affacciati anche in Italia, e speriamo presto decedano per il prestigio della cultura europea.

Per l'Inghilterra trovo da citare, dopo il conflitto, gli argomenti, forse fin troppo maestosi, dell'« Arte olandese » e dell'« Arte fiamminga » dal 1300 al 1700, ospitati dalla Royal Academy tra il 1952 e il 1954; di maggior profitto quello dell'« Arte portoghese », perché di raggio più definito e, agli inizi, eccelso.

Per i Paesi Bassi, già citato lo scambio con noi nella Mostra « I Fiamminghi e l'Italia », ricordo « I Caravaggeschi nordici » scambiati fra Utrecht e Gand che fu riflesso bene ampliato della nostra Mostra milanese, e, nel 1956, le indimenticabili esposizioni del Rembrandt. Rammento che questo soggetto venne trattato nello stesso anno anche a Varsavia e l'occasione è buona per rammentare che gli studiosi polacchi hanno saputo intrattenere utili relazioni con l'Occidente, e anche con l'Italia, portando fin qui (Venezia e Roma) la mirabile Mostra di Bernardo Bellotto e allestendo, d'accordo con Venezia, una esposizione di pittura italiana nelle collezioni polacche e una mostra di ritratti veneziani.

È vero che il maggior lavoro svolto in questo campo dalle nazioni nordiche (in confronto alla più scarsa partecipazione della Francia e dell'Italia) si è svolto sotto le ali del Consiglio di Europa, entità sopranazionale, ma riguardante un gruppo ristretto di nazioni, invece che liberamente internazionale com'è privilegio della vera cultura e dell'arte figurativa in particolar modo. Non sta a me discutere la validità politica di quell'ente, che sarà indubbiamente grandissima, ma è lecito analizzarne il riflesso culturale.

Il tentativo di riscoprire a ritroso, risalendo forse dalle esigenze del mercato comune, un'unità ideologica europea che nel campo artistico sarebbe dimostrabile (e si è cercato infatti di dimostrare) con la partecipazione solidale prima all'« Umanismo », poi al « Manierismo », poi al « Barocco »,

poi al « Rococò », poi al « Romanticismo » — ch  queste furono le intitolazioni delle mostre atlantiche di Bruxelles, di Amsterdam, di Roma, di Monaco e di Londra — non   approdato a nulla, salvo che a svuotare completamente di senso e ridurre a « slogans » quegli pseudo-concetti gi  di per s  estremamente vagolanti ed estensibili, o restringibili, « ad libitum ». Cos , ad esempio, la Mostra dell'« Umanismo », fatta a Bruxelles, si rivel  completamente ignara della radice italiana del movimento, tanto vero che n  Masaccio, n  Alberti, n  Brunelleschi, n  Donatello vi ebbero alcuna parte. Sicch , visti da occhi italiani, gli autori presenti alla mostra sembravano invece umanisti a scoppio ritardato; o cos  intensamente neo-goticizzanti, da potersi magari riversare al secondo turno che fu quello dei « manieristi »; tanto vero che alcuni dei nomi ricorsero in entrambe le occasioni. Ma anche per la « maniera », quanto pi  chiaro era stato, nel '52, il breve discorso della Mostra di Napoli!

Nel terzo caso ch'era partito dalla parola magica e inconsistente di « barocco » fui io purtroppo — prima di ritirarmi in buon ordine da una collaborazione che sentivo impossibile — a far risparmiare la ridicolaggine di uno stemma che avrebbe preteso ricoverare sotto la stessa impresa tutto quanto avvenne in un secolo lacerato anzi da antinomie insuperabili. Ma a mostra aperta, risultava ugualmente insopportabile vedere avvicinati con presunzioni unitarie Caravaggio accanto a Poussin, Rubens accanto a Ver Meer. Perch  le opere, e quanto solenni, di quei grandi uomini convennero purtroppo, ampiamente e pericolosamente, per una dimostrazione che non si poteva dare.

Nel quarto che fu la Mostra del « Rococ  », altra parola scoppiettante, ma elusiva, gli esperti tedeschi invitati ad allestire la mostra a Monaco procedettero su fondamenti assai pi  solidi e scientifici e con una ripartizione meglio studiata; per  anche qui c'era da chiedersi in partenza perch  il compito non fosse affidato piuttosto alla Francia, magari con un'anticamera di Borromini, di Guarini o del torinese-francese Meissonier.

Dietro a tutto questo « gachis » di mostre stavano da tempo gli « Schirmherren » del Consiglio d'Europa, gli esperti culturali del Consiglio d'Europa, [compresi i turchi e gli islandesi. I « Sachverst ndige » venivano

dopo, subalterni. E se si salvarono l'anima fu piuttosto per una certa renitenza a concedere.

Che cosa avvenne infatti nel corso dei lavori? Le mostre erano ormai giunte alla saturazione di se stesse. I Ministeri degli Esteri e le Ambasciate premevano sui Ministeri dell'Istruzione, che si piegavano in omaggio al motto «politique d'abord»; e la resistenza cominciava semmai dai soprintendenti e dai direttori di musei che erano arcistufi di mandar quadri in trasferta, fosse pure per ragioni di richiamo in servizio umanistico o che altro mai si dicesse. Ho avuto fra mano le prime liste delle richieste all'Italia per la Mostra dell'«Umanismo». Erano terrificanti. Furono decurtate, spuntate, ma una volta accettato di partecipare, qualcosa si dovè pur concedere; e allora col bel risultato che proprio gli iniziatori e i «patres» della tendenza che si presumeva rappresentare venissero a far la figura dei parenti poveri. Ma in tal caso non era meglio puntare i piedi fin da principio e rifiutarsi di nulla concedere a mostre così astrattamente concepite e così scarse di sostanza storica?

Di fronte alla renitenza dei funzionari competenti, specialmente italiani, gli ordinatori non si perdettero d'animo. E citerò un fatto. Uno dei nostri soprintendenti si sentì chiedere uno dei dipinti più belli del mondo, il Paolo III di Tiziano, che tutti conoscono. Il soprintendente, pari pari, ne manda un surrogato, una variante, certo da non compararsi, dello stesso museo. Ora che fa il catalogo? Esalta il quadro ricevuto alle spese del sublime originale saviamente trattenuto a Napoli. Questa è la strana deferenza per le opere d'arte da parte del Consiglio d'Europa, che strappando nella stessa occasione alla Galleria Borghese il ritratto (forse raffigurante il Perugino) di mano di Raffaello giovine, lo riproduce da una fotografia anteriore al restauro del 1911, e cioè quando il modello indossava ancora un pellicciotto aggiunto ai tempi di Gogol...

Se queste furono dunque le esposizioni più maestose degli ultimi anni, non per questo vorremmo dirle le più accettabili; e neppure augurarne un seguito.

Ma chi voglia ora fare il punto anche statisticamente sulla diffusione delle mostre in Europa rammenterà la sorpresa già espressa al principio

rilevando che in confronto alle *trenta* mostre all'incirca, del ventennio tra le due grandi guerre, nel quindicennio che segue la seconda le mostre d'arte antica siano state più di *trecento*.

Non saranno troppe? Non occorrerà sfoltirle per l'avvenire? E su quale fondamento di scienza e di propagazione (non dico propaganda) culturale?

Rifacciamo il punto andando per argomenti.

Ai primi posti stanno e resteranno sicuramente le grandi mostre « personali » che si fanno una volta per sempre e che sole consentono di seguire in carne e sangue il cammino di un grande spirito. Caravaggio, Bellini e Rembrandt hanno, per quella via, detto qualcosa di nuovo a tutto il mondo civile, più che non riescisse a comunicarlo anche il migliore libro in proposito.

Vengono subito dopo le mostre di « ricognizione » regionale, che sono già debito sacrosanto degli uffici di governo dell'arte, perché rivelano opere sconosciute spesso quasi irraggiungibili, e che, nell'occasione, vengono medicate e sanate.

Qui è il punto in cui le « mostre di ricognizione » si saldano con le « mostre dei restauri », anch'esse santissime ed estremamente istruenti e su cui ho già esposto un abbozzo di proposta particolare: la esposizione retrospettiva dei restauri divisa secondo le persone e i metodi dei grandi restauratori che vi avranno così le loro mostre metodologiche particolari.

Tutte le altre manifestazioni, da quelle recenti di presunzione europeistica, fondate sull'illusione di un'immanente unità spirituale in un'Europa sempre divisa, a quelle cresciute su ideuzze pretestuali, « luce ed ombra », il « fantastico », il « diabolico » e chi più ne ha più ne metta, non sono che ozi mondani e diplomatici o svaghi municipali a scopo turistico che tanto varrebbe risolvere nel succedaneo ridicolo di « Son et Lumière ». La cetra di Nerone alle Terme... di Caracalla e i latrati dei cani di Bernabò Visconti nel cortile del Castello di Milano. Pure sono codeste ultime le mostre che, data la scarsità della cultura di base, ma la potenza del riflesso politico, fanno più indiscretamente appello ai musei, dove sono i quadri « di fondo », i quadri « famosi », che da soli assicurano il successo non tanto degli esposti quanto degli ordinatori. Dai tempi delle Mostre italiane di Londra e Parigi, che pure erano ben più ricche e circostanziate di codeste ultime, quante



Mostra de «La pittura del '600 a Venezia» - Venezia  
Girolamo Forabosco: *Il salvataggio miracoloso* (part.).  
(Malamocco, Chiesa parrocchiale)



volte non sono state richieste a viaggiare la « Flora », la « Bella » e la « Madonna del Granduca », la « Trasfigurazione » del Bellini e la « Donna Velata », o l'« Antea »? Non dico che siano state sempre concesse, ma chieste lo furono di sicuro.

Sarebbe ormai tempo, a me sembra, che gli apparatori delle mostre « di prestigio » abbandonassero il loro pensiero dominante che cioè i musei, cadaveri più o meno squisiti, siano nient'altro che « réservoirs » o, peggio, fosse biologiche cui attingere a piacere per i loro periodici « masterworks displays », per le loro inutili parate di capolavori.

Ma non sarà soprattutto dovere dei musei convincerli di questo, inalberando subito, da parte loro, lo slogan: « Le esposizioni? Ma le esposizioni siamo noi! ».

Mi rammento che nei primi anni del dopoguerra l'amico Filippo Rossi, soprintendente di Firenze, dopo aver riaperto con lodevole impegno il Museo del Bargello, tesoro impareggiabile della scultura italiana, si lamentava con me della scarsa affluenza del pubblico. Ebbi scherzosamente a rispondergli: — Aggiornati, adèguati, ridimensionati. Stendi un bello striscione dal Bargello a Badia e su scrivi: « Mostra della scultura fiorentina dal Tre al Cinquecento »: vedrai la ressa...

A parte lo scherzo, non v'è dubbio che anche la Direzione Generale che regge i musei qualcosa debba trovare perché essi ridiventino sempre più cose vive, mostre permanenti e dunque con molti punti di vantaggio sulle mostre improvvisate che non durano che « l'espace d'un matin », o tutt'al più « d'une saison ».

Un piccolo tentativo è stato fatto in questo senso ordinando dall'alto piccole mostre regionali nella cosiddetta Settimana dei Musei, una sola per tutti i musei italiani. Io vorrei sapere in che modo, posto che l'ubiquità non è che di Sant'Antonio, uno riescirebbe a vederle tutte, codeste manifestazioni, da Siracusa a Udine. Se le settimane dell'anno sono cinquantadue, e i nostri musei principali ammontano su per giù alla stessa cifra, non era meglio distribuire le settimane nelle varie regioni secondo le opportunità stagionali?

Sembra insomma ragionevole che uno dei punti principali di discussione possa esser questo del rapporto di necessità e di convivenza tra mostre e musei e del modo in cui il rapporto possa ridursi, aristotelicamente, ad unità di luogo e di tempo. Il Viale che nel suo novissimo Museo d'Arte Moderna a Torino, ha saputo riservarsi lo spazio necessario per l'allestimento di ampie mostre periodiche ci ha già detto e mostrato qualcosa di utile a questo fine.

L'inimicizia ormai insopportabile fra i musei e le mostre deve finire, siamo d'accordo, ma purché ciò torni a vantaggio dei musei, divenuti essi stessi mostre viventi e in continuo accrescimento.

Per adesso il dover loro è di resistere alle mostre inconsiderate, alle richieste importune. E in che modo? Mi spiegherò, per finire, con un episodio ingenuo, ma, inconsciamente, colmo di saviezza. Lo scorso anno, mentre si preparava a Milano la grande Mostra lombarda, un comune dell'Alta Italia venne richiesto del prestito di un prezioso manoscritto miniato, e, dopo una apposita riunione della giunta municipale, ebbe a telegrafare candidamente: « Spiacenti non poter concedere prestito oggetto in parola perché ne abbiamo uno solo ». Sapienza dei popoli.

Ecco la formula di cui anche i nostri soprintendenti e direttori di galleria potranno servirsi quando, periodicamente, si sentano richiedere per le mostre « ad pompam » vuoi « l'Amor Sacro e Profano », vuoi la « Pietà » del Bellini, vuoi il « Gentiluomo Inglese » o consimili capolavori. « Ci dispiace, impossibile perché non ne abbiamo che un solo esemplare ».

## “MATTINATA” A MARIA

di

Enrico Pea

**I**o lo sapevo che settembre è un mese ingannevole, e può in apparenza tramutarsi in maggio. Bisogna avere tuttavia l'animo aperto a volersi illudere, il che è facile pratica per un poeta.

Ma anche chi è rozzo di dentro, può rimanere preso dal voltafaccia della natura, specie se dopo le burrasche di breve durata di fine estate, il tempo si rimette al bello, come ha fatto quest'anno. Allora, poiché il vento ha scosso ogni cosa, e la pioggia ha ramazzato con violenza i monti e la campagna, sui tronchi degli alberi è sparita la risecchita crosta. Le foglie, rese linde del polverone estivo, si rinsaldano sulle rame. Cancellato il verderame sui pampini, è come se si rifosse a maggio, e il contadino può vedere per sogno che l'uva è già maturata. Anche la stessa natura vegetale, sollecitata dal fittizio inganno, risponde fino a far rifiorire di settembre e melo e pesco.

Alle balze della Versilia, in un orto esposto al sole, una pianta di melograno, carica di frutti con arrossata la buccia che sta per spaccarsi, stamani prima si levasse il sole, ha messo fuori, sulla cima d'ogni rama, una fioritura di color croco.

« Anche questo melograno è stato ingannato dalla provvisoria stagione? », domando all'uomo che è sull'uscio ad aspirare da una lunga cannuccia il fumo di nero trinciato (tabacco che prima avevo veduto bagnare con la saliva, e pigiare ben bene nella pipa, e domandata ragione di tale manovra,

avevo avuto risposta economica: « Perché tardi a consumarsi »). « Ma questo no, suppongo di no... » dice, lento e preciso, il contadino. « Il melograno, sempre, se il tempo non è ostile ostile, rifiorisce a settembre, mentre gli maturano addosso i frutti. Però è una fioritura per fare allegria... », poi malizioso utilitario, commenta: « una fioritura che non produce, serve a meno che nulla... ». « A far bello il mondo », dico io. « E a che cosa servono i fiori che le tue donne curano, sul davanzale delle finestre? Ma che li porteresti alla Madonna, se non tu avessi a maggio, quei fiori? ». « Nulla!... ». Improvvisamente mi guarda male, facendo boccacce con la cannuccia torturata tra le labbra, adesso nervose. « Portale anche i fiori... » mormora piano.

« Stai zitto!... » interviene a dire al marito, la moglie che si è fatta sulla porta. E a me spiega perché lo compatisca. « È così da quando ci hanno ucciso in guerra il figliolo grande... ». Mi sono rivolto al contadino senza intermedie parole di apparente pietà: « E credi che te lo abbia fatto ammazzare la Madonna per invidia? Per dispetto? Anche a Lei uccisero il figlio più grande del tuo. Lo sa prima di te, Lei, quanto sia cruda, per lo strazio di un figlio, la tua sorte, la Sua sorte di madre. Ma poi, chi ti assicura che il tuo ragazzo sia contento dei fiori che neghi a Maria? ».

« Dio vel meriti, signore... » dice la donna. « A pensarci su ci si perde la testa... » commenta il contadino e sorride.

Un po' più in là le formiche si affrettano a portare chicchi alla tana, come le vidi operose ieri a maggio. « Non pioverà, per oggi... » il contadino m'insegna, « altrimenti avrebbero già chiuso il boccaporto di casa... ». E tutto intorno è come ieri nel primo mattino di quel maggio di cui adesso dirò, anche il cuore aperto alla speranza che ambirebbe cantare una « mattinata » a Maria, con la passione dell'innamorato (settembre me lo riporta alla mente): che si levava prima del gallo, prima del sole: per la serenata mattutina dietro le imposte chiuse, alla sua bella, ancora dormiente. E nominava nel buon giorno il mese, e l'umore, nell'aria di quel dì:

*Alba chiara di settembre  
senza nuvole nel cielo  
ma nel cuore di chi t'ama  
Din!... don!... dan!...*

E adesso andiamo a ritroso nella stagione.

Di maggio, anche la pioggia mattutina è propizia a Maria.

Quella mattina di domenica, all'alba, veniva giù fine fine, alla foce del Cinquale, stemperata dai rigori degli altri giorni. Dolca, mi ricordava il tepore d'Oriente, questa pioggerella che sapeva di religiosa benedizione, tanto delicatamente umettava fiori, messi e frutti. Nulla burrasca nell'aria. Nessuna nube nel cielo grigio, ma chiaro. Proprio com'era in Oriente, nei giorni dell'anno in cui gli ebrei festeggiano l'anniversario delle quaglie e della manna. Per la circostanza, gli ebrei vivono accampati sotto le tende come i nomadi antichi, sulle terrazze che fan da tetto alle abitazioni, che fingono ora oasi di sosta. O nei loro orti o nei prati vicini alle loro case. Si metton lì provvisori come se fossero in viaggio da quarant'anni. E aspettano i segni della pioggia, che rammenta loro i padri, il deserto, la promessa di Dio.

La corriera che viene da La Spezia da dentro terra, nei pressi di Carrara scende al mare. E da ora, fino a Viareggio, il paesaggio marino, d'acqua grigia e di grigia sabbia, stamani domenica era fermo. Non aveva il traffico degli uomini rivieraschi a rassettare castelli e macchine stagionali: a montare le baracche e i capannelli che serviranno nell'estate ai bagnanti ansiosi di pace, dopo un'invernata nel tumulto della città. Attesi la corriera nei pressi del Cinquale, al di qua del ponte che mette in Versilia. E salii in fretta: lì si ferma un attimo. Il ponte sparì subito: il grigio lo inghiottì: si fuse col color della nebbia, ché, liscio e nuovo, par fatto della stessa rena della battima. Ora ripulita la battima dal lavarone, che la insudicia nella brutta stagione, la spiaggia era già pettinata come d'agosto. Malgrado la bella attrazione degli alberi verzicanti e dei monti apuani appena velati, la mia cura adesso è rivolta dalla parte del finestrino che dà sul mare. E non sono io solo a guardar di là una stesura d'acqua che sarebbe oceano d'invenzione, se non avesse a riferimento, sbirciando con la coda dell'occhio, alla destra i monti della Spezia, e, in fondo, davanti, le muraglie del porto di Livorno. Onde, stretto un ideale anello tra le due prospicienze, il mare aperto si farà placido lago. Così, quando la Montignosina che mi siede accanto, ha ricordato la « manna », il lago del paese di Gesù m'è venuto negli occhi. E c'era ancorata presso la

riva una barchetta senza pescatori, con una vela quadrata e bianca, come un fazzolettone steso ad asciugare sopra una canna in mezzo a un prato, lasciato lì dalla fantesca sorpresa dalla pioggia.

« Questa acquarugiola di maggio, è manna della Madonna... » ha detto la Montignosina. La Madonna non poteva essere nominata senza che io, rivedessi l'Egitto e gli ebrei: le costumanze alle quali ho assistito. Senza che risognassi l'Oriente della mia giovinezza. Le Scritture da cui appresi a compitare: il Vangelo erede della Bibbia. I personaggi, i miracoli vecchi e quelli nuovi. Dove c'è un paesaggio disteso bello e dolce di clima, ivi per me è Oriente. E qui anche i palmizi hanno attecchito a meglio rassomigliarlo l'Oriente. La Montignosina aveva invitato la lepre a correre. E poi aggiunse: « Se piovesse forte, o se grandinasse, i fiori in via di sbocciare spiccherebbero dai rami. E le foglioline di quelli già aperti si vaiolerebbero. E sarebbe vergogna portare alla Madonna fiori macchiati. È proprio l'acqua che ci vuole di maggio, a bene sperare anche per la raccolta delle frutta e del fieno. Rinvigorisce... raffresca il grano senza piegarlo al calcio, a marcire poi nei solchi... ». Ma non era vecchia la donna che così parlava. Forse aveva quarant'anni ed era ancora bella. A me fece impressione, sentir dire in questo modo, da una donna vestita alla cittadina: non giudicata a prima vista che potesse avere interessi alla vita dei campi. Il suo parlare aveva inflessioni liguri, ma il montignosino affiorava da sé. Io credetti che si sforzasse a volere parlare scelto. Ma mi sbagliavo.

« Scappammo da Montignoso nei primi del '23. Ero appena giovinetta. Ve ne ricorderete anche voi, di quei tristi tempi... ».

« Sì. Ma io non stavo da quella parte... ».

« Ma anche dalle altre parti sarà stato come a Montignoso. Se non che, nei paesi piccoli bastavano tre prepotenti... ». Non aveva capito. « Intendi? non ero nel numero di quei "tre" prepotenti ».

« Ah » sorride, la Montignosina. « Eravate dei nostri?... Sì dov'è fuggire con un fagotto di cenci sulle spalle e nascondere anche il nome, nei primi tempi, a Genova, dove ci trasferimmo... ».

« Allora, sei Paganella Grillotti?... » domandai come se improvvisamente la riconoscessi.

« No » dice la Montignosina, levandosi da sedere. « Paganella m'è un poco parente. Vive a Genova anche lei da quel tempo. Ha marito, e figli già uomini ammogliati... » avrebbe voluto dire e sapere dell'altro. Ma era arrivata. Scendeva a Motrone di Pietrasanta. E io continuai il rimanente viaggio, ora, in compagnia di Paganella Grillotti di 14 anni (quanti ne contava Maria quando incontrò Giuseppe della stirpe di David).

Ma adesso non ero più in Oriente, anche se Paganella, vestita col manto celeste, faceva la parte di Madre Dolorosa nel « Maggio della Passione di Cristo » che si rappresentava in quella primavera dell'anno « II dell'Era », nell'aia di Fiorino sopra Querceta. Paganella, benché giovinetta esile, squisita di grazie ancora infantili, indossava anche la corazza d'Armida, in quel « maggio » della Gerusalemme. E negli altri maggi guerrieri ritramati in rima da suo padre Daniele Grillotti consigliere socialista unico palesamente rimasto fedele alla bandiera ideale, e al simbolo materiale da lui stesso occultato. Perciò odiato come « irriducibile ». Minacciato, non ristà. Rimane ostinato contro l'invalso prepotere. Ma poeta com'era di sensibile umanità, le mostruosità delle azioni risapute lo torturavano fino a negarle possibili. Fino a crederle ombre ingigantite dal suo spirito già malato. Da tempo serpeggia in lui l'angosciosa agonia, quando un'orda « punitiva », nel mezzo della notte, sorpresa nel sonno la famiglia, pone il dilemma: « o la bandiera, o la figliola Paganella... ».

È forte, e debole fino alla pazzia, l'amore dei padri. La fanciulla non fu guastata. Ma violato il nascondiglio della bandiera, Daniele Grillotti si sentì svanire del tutto la coscienza alla vista di quel rosso, che « l'orda » issava su un bastone a trofeo di conquista. Pochi mesi dopo, il poeta dei « maggi » Daniele Grillotti moriva nel manicomio di Siena.

## RICORDO DI PEA

di

Giuseppe Ungaretti

**F**orse a chiunque abbia la vocazione della poesia — e dico poesia senza fare distinzioni di linguaggio — e, in pittura o per romanzo o come si vorrà, tentenni ancora su come esprimersi, capita a un certo momento un incontro che gli apre l'avvenire.

Conobbi Pea per caso. Facevo parte d'un Circolo anarchico — le ho fatte tutte, ma se uno a quell'età è un ribelle correndo dietro magari all'errore, sarà un vivo nella vita. Il Circolo pubblicava un settimanale di propaganda atea, il *Risorgete!*, e lo distribuiva la domenica, alle porte delle Chiese, dopo la Messa.

Pea aveva ereditato dal suocero un'ebanisteria, e l'aveva trasformata ingrandendola e meccanizzandola, e ora invece del mobilio di buona fattura ne faceva uscire porte e finestre tirate via, e faceva anche il commercio dei marmi, e non so quanti altri traffici era sempre pronto a immaginare, e aveva dunque avuto bisogno di un vasto spazio. Aveva fatto costruire per questo la Baracca rossa, di cui qua e là parla nei suoi libri, e, al piano superiore, uno stanzone l'aveva destinato a conferenze, assemblee, sproloqui, cospirazioni di sovversivi che ad Alessandria d'Egitto, ch'era allora la città più ospitale del mondo, capitavano d'ogni dove. Eravamo andati anche noi del Circolo ateo a chiederne l'uso. Fu così che si strinse fra Pea e me un'amicizia insolita, fortissima, che decise del destino in arte dell'uno e dell'altro.

Si frequentava un caffè — Pea elesse sempre domicilio al caffè — un caffè accanto alla Baracca, e il caffettiere greco che ci serviva si chiamava Platone, ed era davvero quella un'Accademia non di perdigiorno ma di cercatori, dato che la si possa trovare, della verità attraverso l'estremo suo velo ch'è la poesia, e Pea, uomo di furia di continuo repressa, se discutendo gli succedeva di arrabbiarsi, si limitava a battere forte con un palmo della sua manona la lastra di marmo del tavolino. Fu a quel tavolino che mi mostrò un gruppo di sonetti stecchettiani che aveva intitolati *I sonetti del barem*. Avrò avuto allora diciotto anni, e lui otto o dieci di più. Gli dissi che erano una porcheria, che li buttasse al diavolo. Battè il marmo, e dopo qualche giorno seppi che mi aveva dato retta.

Fu in quell'anno, o nel corso dell'anno seguente, che con la famiglia si trasferì per qualche tempo in Italia. Dimorò a Querceta, dove doveva avere ancora la mamma, e a Montignoso, e fu in quel tempo che con Gigi Salvatori, l'oratore socialista che sarebbe diventato il nostro Jaurès se gli eventi politici non gli fossero stati crudelmente avversi, e con Lorenzo Viani, e con Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (che spronava gli amici, da generale loro, come un personaggio ai loro occhi venerando e eroicomico) che la Compagnia degli Apuani prese nome e escogitò avventure.

Tornato in Egitto, Enrico Pea era un altro. Ho riletto in questi giorni, dopo tanti anni, *Le fole*, *Montignoso*, *Lo spaventacchio*, i libri che scrisse allora. Ciascuno di quei libri fu messo in bella copia da me, e siccome Pea aveva imparato a leggere e a scrivere da sé, ne dovetti correggere un po' l'ortografia e metterci la punteggiatura. Per la sintassi e la proprietà del vocabolario, non avevo nulla da fare, erano d'una perfezione impareggiabile. Per ciascun libro, toccò anche a me di procurargli l'editore.

*Le fole* è un libro fatto di sentenze in versi seguita ciascuna da un breve racconto fantastico o realistico in prosa. Le prose sono un po' alambiccate, passano a volte un po' la misura della verità per cadere nell'artificio letterario, ma le sentenze delle epigrafi sono già d'un'eloquenza mordente e d'un effetto di poesia che snuda. Vi s'annunzia quel poeta della passione d'amore ch'egli saprà essere come raramente si sa:

« *Golia*  
*impara che oltre al lavoro*  
*c'è un'altra fatica che uccide* ».

E sarà il poeta cui è noto che la sorte dell'uomo è in ballia d'oscure predestinazioni: la morte, e non solo la morte, sono la minacciosa mano che in segreto ordisce trame intorno ad ogni vita. Ne era sbigottito, sgomento, ed anche attratto come da un incanto. La poesia è l'ultimo residuo di potere magico rimasto all'uomo, e quando sarà finito del tutto e l'uomo non sarà più che preda dei loici, particola stritolata negli ingranaggi dell'orrenda logica, buonanotte Poesia!

Così incominciò Pea la sua carriera di Poeta. Venne in seguito *Montignoso*. I versi e la prosa delle *Fole* si fusero in versi d'una naturalezza da conversazione, sebbene d'una poeticità non da luogo comune ma di continuo inventata anche nel modo di dire. Racconti in versi. Racconti idillici, racconti drammatici, una poesia rimasta freschissima, terribile, nuova anche oggi dopo tante esperienze, con interruzioni, riprese, con improvvise illuminazioni, con improvvise fratture, con una rapidità di passaggi, sempre indovinata, sempre determinata da un tocco vibrante sul vivo, sul dolente, sullo stregato, da un moto dell'animo all'altro, da una situazione all'altra, con una fulmineità e una perizia nell'accordare ellitticamente le immagini da sbalordire. Si rilegga almeno in *Montignoso* il racconto di Cesira e di Grillo il cieco, e vorrei vedere chi oserebbe darmi torto.

Nello *Spaventacchio*, il racconto si fa romanzo in versi. È tutto musica, ma d'un eloquio più che mai naturale e spontaneo anche nelle dissolvenze brusche che lasciano turbato, umanamente sconfitto, desolatissimo il lettore.

La poesia dopo il 1914 non è della stessa qualità, è quasi poesia superflua. Ma dopo il '14 pubblicò il *Romanzo di Moscardino*, e, soprattutto la prima parte, quella intitolata *Moscardino*, è un modello di prosa narrativa. Non so se ne sia esaurita la prima edizione, ma durerà nella memoria degli uomini di più, infinitamente di più dei libri dalle 70.000 copie che il rammollimento del giudizio critico nell'Anno di Grazia 1959 porta alle stelle. È la storia d'un ragazzo analfabeta che scopre il mondo vivendo in questi monti

con un nonno sapiente e strambo. Quando il ragazzo, fattosi uomo, avrà imparato l'alfabeto, per l'evocazione di quel vecchio e di quei giorni trascorsi con lui ogni lettera gli diventerà segno d'un segreto approfondito del vivere umano.

Che cosa fu Enrico Pea? Poeta, vero poeta, uomo di principi fermi, uomo radicato nella terra, nella sua terra che è cristiana, d'un Cristianesimo primitivo, ma fremente anche d'umori più terreni, anche se era avvezzo a mitigare la sua furia. Era un uomo che sapeva con grazia correggere la furia.

Caro Pea, ti rivedo. Vedo la tua barba che tormentavi sempre con le dita, da mora farsi bianca. Vedo la tua alta figura magra avviarsi al caffè, con il cappelluccio di stoffa calcato sulla testa, tirato sugli occhi.

Ti vedo impennarti e farti mite in un lampeggiamento dei tuoi occhi dallo sguardo lento.

Pareva qualche volta di no, ma eri un uomo fiero.

Per alcuni tuoi libri che sono miracoli, per la tua fierezza d'uomo che sapeva inoltre bene quanto un'anima umana sia debole, e quanto una vita umana sia oscuramente insidiata, Enrico Pea, come un Maestro ti ricorderemo sempre, e ti ricorderanno a lungo quelli che verranno dopo di noi.

# PEA AL CAFFÈ

di

G. B. Angioletti

*Per molti anni, durante i mesi estivi, non lasciai passare giorno senza andare al Caffè Roma di Forte dei Marmi, per incontrarvi Enrico Pea. Sotto un platano che doveva diventare famoso nelle cronache letterarie italiane, il mio amico sedeva da sovrano all'antica, un po' come il re del Montenegro sotto la quercia di Cettigne; e io di tanto in tanto mi assumevo la parte di luogotenente, presentandogli le ultime reclute della poesia e della narrativa. Il cerimoniale era brevissimo: Pea dava subito del tu al novizio, lo benediceva con un ampio gesto della mano e gli offriva il "caffèino" di rito.*

*Ne venivano da tutte le parti d'Italia, di quegli accolti tra i diciotto e i vent'anni. Quelli di Lucca, Mario Pannunzio, Arrigo Benedetti, Guglielmo Petroni, arrivavano sempre tutti insieme in bicicletta; da Firenze capitava, biondo, apollineo, sorridente, Piero Bigongiari, talvolta con Mario Luzi e Alessandro Parronchi; da Viareggio, in tram, giungevano Tobino e Delfini; e tanti altri partivano apposta da Milano o da Roma per farsi vivi in quella piccola corte patriarcale delle lettere. Gli anziani, naturalmente, non mancavano: primo fra tutti Giuseppe De Robertis, maestro temuto e ammirato, col quale facevo ogni sera chilometri e chilometri, prima per accompagnarlo a casa sua, poi per andare a casa mia accompagnato da lui, quindi per nuovamente riaccompagnarlo e nuovamente essere riaccompagnato, e via scorrendo, fino a tarda ora. C'era di tanto in tanto Ungaretti, c'era Malaparte, si vedevano Savinio, Falqui, Montale, Longhi, Carrà, tutti quanti; si può dire che sotto il Quarto Platano, attorno a Pea, si riunisse un po' alla volta tutta l'Italia artistica e letteraria; e Pea aveva*

*una benedizione, un caffè e un sermone per tutti: piacendogli anche far la parte del sacerdote biblico, non soltanto per la bella barba fluente, l'alta statura, l'ampia fronte, gli occhi vivissimi e indagatori, ma anche per una curiosa iniziazione giovanile, compiuta ad Alessandria d'Egitto in mezzo alle colonie ebraiche. Si è molto parlato di Pea "anarchico", ma certo assai più dell'anarchismo fu determinante per lui quella conoscenza approfondita del Vecchio Testamento; e infatti, pur con qualche tendenza libertaria, egli fu soprattutto uomo d'ordine, scrupoloso osservante delle Leggi: purché gli apparissero giuste.*

*Con Pea andai sempre d'accordo; e si venne in tanta confidenza da scambiarsi le nostre ambascie, le nostre difficoltà, i nostri guai piccoli e grandi. Ma con gli altri non voleva che ne dicessi nulla, aveva anzi una specie di mania per il segreto, o forse la civetteria di non svelarsi mai di fronte a gente in apparenza amica ma non interamente fidata; e anche se teneva in tasca certe cambiali che gli bruciavano come mandati di cattura, con i tipi che non gli andavano a genio si mostrava del tutto fiducioso e allegro. Qualcosa di simile avveniva quando, durante la guerra, ascoltava i bollettini alla radio: si alzava in piedi, assumeva un'aria compunta, faceva perfino cenni di approvazione con la testa, ma mi strizzava l'occhio in tal maniera che tutti se ne accorgevano; e per fortuna nei Caffè dove andava, al Forte, a Viareggio o a Lucca, i clienti abituali dovevano pensarla come lui, altrimenti qualche zelante o qualche spione ci avrebbe denunciati tutti quanti.*

*Al Caffè, come è noto, Pea lavorava, riempiendo certi fogliettini scombinati con una scrittura larga, disuguale, di apparenza provvisoria, che poi una giovane segretaria amorosamente decifrava e ricopiava a macchina. Ma non ci fu una sola volta che, sorpreso dal mio arrivo, non smettesse subito di scrivere riponendo tutte quelle carte in una vecchia busta e nascondendosela in tasca: forse per innato pudore, o forse perché in lui l'ispirazione era un dono quasi costante, da lasciare e da riprendere in qualsiasi momento. Da quei foglietti, infatti, uscirono alcune fra le più fresche, più fragranti prose moderne italiane; e non uscirono a caso, perché Pea era ben consapevole del loro valore, assaporava prima di ogni altro i periodi meglio riusciti, le immagini più nuove, le osservazioni più acute, la vitalità dei personaggi; ed era ben certo che altri scrittori, più di lui celebrati, fin lì non avrebbero mai potuto arrivare. I suoi giudizi letterari, del resto, non peccavano mai di eccessiva indulgenza, ed era incredibile come quell'auto-didatta, che aveva imparato a leggere e scrivere a quattordici anni, sapesse definire in*

*una battuta, con precisione esemplare, un libro o uno scrittore, magari stranieri, di cui aveva letto sì e no un paio di pagine. Certe definizioni su un Kafka o un Hemingway le udii per la prima volta dalla sua bocca; e ancora oggi mi sembrano esatte.*

*Altro tratto singolare di Pea era il suo atteggiamento davanti alle donne: strumenti, più o meno tutte, del demonio (e del demonio parlava sempre come di un personaggio concreto, alla maniera popolana o, per usare un suo termine, bifolchina). Ma nessuno sapeva meglio di lui descrivere la bellezza, la procacità, il potere di seduzione di una donna; e a leggere certe sue pagine, dopo di aver ascoltato i suoi anatemi, si rimaneva alquanto perplessi. I giovani, ai quali aveva dato facoltà di esprimersi apertamente, talvolta lo accusavano, tra lo scherzo e il dispetto, di ipocrisia; ed egli si schermiva appena, ma certo nell'intimo doveva soffrire, ben sapendo quanto fossero sincere una rinuncia, una sobrietà di costumi che si era imposte da sempre, per ragioni altamente morali e non per bigotteria. Una volta mi chiese se anche il sognar di donne poteva considerarsi un peccato; ma me lo chiese con quella sua maniera sorniona di porre una domanda alla quale aveva già per proprio conto risposto; e a malgrado del poco peso che io davo alla faccenda, mi disse che per lui, senza il minimo dubbio, era un peccato, e grave.*

*Appena veniva un giovane a chiedergli consiglio su una questione d'amore, Pea lo fulminava: "Sta' lontano dalle donne, disgraziato!... Sta' lontano dal diavolo!". Ma sul suo volto passava come un'ombra non sapevi se ironica o amara; e io ne rimanevo turbato, sapendo per antica consuetudine come quell'uomo accettasse dalla vita ogni sacrificio, e come non fosse un pessimista, né un ottimista, ma uno spirito tutto dedicato alla saggezza e alla più fiorita poesia: se quell'ombra si era palesata, voleva dire che saggezza e poesia non sempre bastavano a rasserenarlo del tutto.*

*Uomini come Pea non ne verranno più, forse. Troppo cambiato è il mondo, e nessuno sembra più capace di crearsi la propria indipendenza nel cantuccio di un Caffè di provincia, contento di sentirsi libero di fronte a se stesso. Quando Pea morì, mi parve che tutta un'epoca si chiudesse; e vidi noialtri, al Caffè Roma di Forte dei Marmi, come una piccola colonia di sopravvissuti.*

# INVITO AGLI EDITORI

di

Leone Piccioni

**A** un anno dalla morte di Enrico Pea, mentre cresce il rimpianto per un tale uomo e scrittore che ha lasciato un così gran vuoto, mentre il giudizio storico di stima si potenzia secondo i meriti veri e insopprimibili, sorprende e dispiace che nessuna grossa iniziativa editoriale sia stata presa (e neppure annunciata come prossima) per tentare una rinnovata divulgazione dell'opera del grande scrittore versiliese.

Tutti sanno, ad esempio, che tra i capolavori di Pea è facile subito indicare quel *Moscardino*, che è tra le cose più belle in assoluto che la prosa del '900 ci abbia dato, e fertile di conseguenze, importante come scoperta e rivelazione. Eppure il *Moscardino* non si troverebbe oggi in Italia che presso Biblioteche: non è certo in vendita nelle librerie. Probabilmente ci sarà qualche edizione vecchia di venti o trent'anni non ancora esaurita. Lo stesso ragionamento si potrebbe fare per opere come *Il volto santo* o il *Forestiero*, o per la prima produzione poetica di Pea, quella delle *Fole* o del *Montignoso* che è possibile leggere in quella raccolta completa delle sue poesie, curata dal Falqui, *Arie bifolchine*, non so quanto diffusa.

Si sa come le giovani generazioni nascono e crescano alla letteratura un po' frettolosamente, con scarso desiderio di autonomi approfondimenti, preferendo « stare a quel che passa il convento », e seguire anno per anno le novità, senza sforzi per recuperi in un passato, anche se recente, anche se

immediato (semmai alcuni, scarsi, sondaggi autonomi andranno a farli nel lontano passato dei classici, e giustamente, anzi sempre in modo insufficiente). Questa generazione — posso dirlo anche per alcuni degli esponenti migliori e più preparati — praticamente non conosce Pea, non ha letto l'opera sua né dei primi, né degli ultimi anni, non ha voglia di compiere la fatica di un recupero per proprio conto. È una grossa lacuna per chi intenda impegnarsi in modo sistematico nella letteratura del '900: è una notevole rinuncia non essere in grado, sul piano lirico e narrativo, di stabilire raffronti, di mantenere nella mente come modello, certe straordinarie capacità della mano di Pea, il suo tocco, il suo modo di avvicinarsi alle persone, ai paesi, alle cose.

Solo un rilancio editoriale fatto in piena regola, insieme alla pubblicazione degli inediti e degli scritti dispersi, curato da un intenditore esperto ed amante dell'arte di Pea, potrebbe tornare a proporre, come merita, il suo nome tra quelli che più contano, tra quelli che più sicuramente resteranno nella nostra storia letteraria.

Pea sta nel pieno di una tradizione narrativa che non è spenta tra noi, e che anzi rappresenta l'espressione più genuina e congeniale alla nostra più valida natura: ognuno a suo modo — ad esempio — Bilenchi e Cassola lavorano in una linea che è possibile riportare al filone scelto e perseguito da Pea. In Pea è inteso fino in fondo il carattere di necessità provinciale o regionale dello studio d'ambiente e di persone, senza mai alcun avvillimento di carattere folkloristico o dialettale: Pea più s'impegna in una indagine di carattere ambientale e più fa ricorso alle risorse più inventive della lingua, più tenta il giro nuovo ed elegante della sintassi. Ha occhi e orecchi aperti a quel che gli passa intorno (bisogna ascoltare da Ungaretti, ad esempio, i racconti sulle curiosità giovanili di Pea, in Egitto, per la contemporanea o di poco precedente e rivoluzionaria letteratura francese: Ungaretti la seguiva e la conosceva, e ne metteva al corrente Pea, avidissimo, subito pronto nella assimilazione), ma mai potresti scoprire in lui un accento che sia di imitazione, che sia di vincolo ad una struttura, di ossequio ad una moda del momento.

È insieme pietosissimo e spietato, insinuante e commosso: nella vita aveva una capacità mirabile, ed anche edificante (un po' edificante, un po'



1 - Mostra de « La pittura del '600 a Venezia » - Venezia  
Carlo Saraceni: *San Rocco e l'angelo*. (Roma, Galleria Doria Pamphily)



2 - Mostra de «La pittura del '600 a Venezia» - Venezia  
Sebastiano Mazzoni: *Il tempio di Giano*. (Llanrwst, coll. Lady Aberconway)

curiosa), di trasformare il colloquio in una confidenza, nel saper portare a toni di « confessione » le comunicazioni del suo momentaneo compagno al tavolino del caffè: sulla pagina scritta, io ogni volta ammiro e mi esalto e mi commuovo, nel seguire il giro che Pea mette in atto con tutta semplicità, per arrivare a capire ed a scoprire il cuore, l'animo, il tumulto dei sentimenti, di certi suoi personaggi specie femminili. Come ne intenda le pene, come faccia risultare i moti, i contrasti, il lasciarsi andare alle suggestioni d'amore, il sapersi riprendere, e sempre con pudore, svelando e subito ricoprendo, di nuovo con pietà e con dolore, ma anche con una partecipazione a fondo e interessata.

È un patrimonio troppo grande, in una stagione letteraria come la nostra, perché possa rischiare l'oblio, o perché sia destinato a collocarsi in un tempo antico, in una storia già distante. A questa collocazione può aver servito anche la persuasione di certa critica amica che il miglior Pea sia stato il primo (quello di *Moscardino*) e che l'opera sua successiva fino agli ultimissimi anni, non fosse di eguale capacità espressiva. Cosa vera, ma in parte, perché se l'unità di *Moscardino* sarà difficile da riproporre (ma si torni al *Forestiero*, ad esempio, o al *Servitore del diavolo*), in tutto Pea, capitoli o pagina o scorci hanno sempre riportato una immagine intatta di lui e di certa sua capacità di toccare il segno. (Penso, ad esempio, a certi ritratti della *Maremmana*, penso al personaggio femminile nell'ambiente di provincia di *Solaio*, bellissima figurazione). Non vorranno gli editori più sprovveduti rispondere a questo nostro semplice invito? Eppure molti di essi si impegnano in colossali iniziative editoriali ristampando talora tutto di tutti, maggiori o minori, di tempi non così lontani da noi, e non so con quale successo di carattere commerciale. Pea non ebbe mai successo commerciale (garanzia, ahinoi!, della sua piena validità d'arte?), e non si potrà certo trovare un editore in Italia che si metta ora a ristamparlo per pure ragioni di cassetta: ma non sarebbe un insuccesso, molti sono i motivi anche di carattere generale che potrebbero riportare alla lettura di Pea, anche i più giovani, cominciandosi a vedere segni di stanchezza per tanto frastuono, per tante imitazioni, per tanta polemica, ed applicazione di canoni che dovevano corrispondere a trovate estemporanee e che rischiano di trasformarsi in

vere scuole di retorica letteraria (non escluso tutto il dialettismo incontrollato romano o lombardo, tutto quello che è dipeso insomma dalla sapiente trovata stilistica del grande Gadda, dopo l'applicazione metodica ed ancora estrosa del Pasolini, e dopo l'indicazione di Testori: ma ora finiremo per andare a picco con gli « squarci di vita » romani o milanesi). Una rilettura di Pea di questi tempi potrebbe, oltre a tutto, funzionare un po' come il benefico olio sparso su specchi d'acqua (non dirò mari) in tempesta.

# POESIE INEDITE

di

Corrado Alvaro

1° Gennaio 1941

*Veramente egli non vuol fare  
niente di male.*

*Egli canta la sua canzone ma  
non ne capisce le parole,  
le ridice come da tempo già  
si ridicono da cantore a cantore.  
È nero come un piccolo seme  
e tutti cantano con lui insieme.*

*Ma nessuno di quelli che cantano  
conoscono il senso delle loro strofe;  
si tapperebbero gli orecchi  
se ci pensassero un istante.  
Tutto il mondo canta con essi  
fanciulli e uomini di ogni sesso.*

*Ma ecco che si accorgono alcuni  
che le parole sono tremende.*

*Si riscopre là sotto cose orrende,  
nelle difficili parole comuni.  
Cantano ancora quelli rimasti,  
mentre altri si fanno da parte.*

*Cantano orrendamente dalle bocche  
sdentate; cantano e una lebbra li copre.  
Ma non s'accorgono. Gloriose  
credono essi le loro parole.  
Ora sì sarebbe ora, sarebbe ora  
che sciogliessimo il nostro canto votivo,  
perché alla fine che aspettiamo?  
Se non diciamo tutto quello che sappiamo  
prima che ci sfugga?  
Aspettiamo d'avere esperienza e di sapere,  
ora a tanti anni,  
illuso della giovinezza come  
d'una stagione infinita,  
quando il tempo della tua vita  
pareva interminabile e l'ora  
non vedevi di crescere.*

12 Marzo 1945

*Questa mia donna accanto  
questa mia donna,  
cui avevo promesso amore,  
guardatela com'è, Signore,  
guardatela com'è ridotta.  
Non dico la sua bellezza, non dico,  
che mi sorride ancora,  
il paesaggio che ho amato all'aurora*

*l'amo ancora al meriggio, ma, Signore,  
voi sapete com'io rimpianga  
le notti perdute lungi da lei,  
al tempo dei bei tempi, quando,  
avevo paura che toccando  
un oggetto qualunque  
deperissero le sue unghie,  
si appiattissero le sue mani,  
e il suo viso pel troppo pensare  
prendesse atteggiamenti umani  
poiché era intatta come un fiore.*

*Ma altre volte ho veduto  
e che cos'è la vita  
se non un indistinto  
logorarsi.*

*I piedini dei bambini così intatti,  
le dita come gemme, e il calcagno  
nuovo rosato e rotondo come —  
sì, come un calcagno di bimbo  
che non ha fatto un passo,  
come tutto ciò che è intatto,  
quando premono la terra  
e la gente si consola del passo  
nuovo che picchia la terra,  
allora fanno come i pomi colti dall'albero  
che lasciati sull'asse,  
il loro peso, il loro lieve peso  
ne schiaccia la rotondità,  
come la terra schiaccia il calcagno  
del bimbo ai suoi primi passi.*

*Non si capisce com'è delicato il mondo  
O Signore, in ogni sua creatura,*

*se non quando s'è sciupato,  
e noi siamo della terra nel mondo  
che più teme di deperire,  
che lotta con la morte da secoli  
e perciò ha coltivato  
l'immagine del bimbo e della vergine,  
e non s'è rassegnato ad essere umano.  
Quasi che eterno potesse essere il fiore,  
eppure quest'illusione  
ce la portiamo ad ogni primavera  
quando su questo scheletro del tempo  
tutto fiorisce, e meglio  
sulle rovine.*

*Come del bimbo ai suoi primi passi,  
e della ritornata primavera  
si rallegra il mondo;  
e più noi rimasti a balbettare  
il principio delle cose,  
senza andare oltre, delusi  
già della conclusione. Che noi sappiamo,  
eppure ancora non accade, eppure,  
c'è ancora tempo, eppure  
c'è speranza ancora,  
tutto è compiuto fuori di noi,  
tutto è già destinato. Non importa  
la gloria; essa è già di pietra;  
l'avvenire; esso è segnato;  
parlare; il paese ha già parlato  
con la sua bocca d'aurora  
rimasta alle fontane di pietra;  
ma nel tempo che ci rimane, dice,  
io ti mangerei, mi vorrei nutrire*

*di te, perchè tu rimanga  
con me in questo deserto,  
perchè tu sia veramente mia,  
io ti vorrei distruggere perchè  
tu non partecipi più del mondo.  
Io t'ho segnata col rasoio, dice,  
perchè tu m'hai appartenuto.  
O Signore, come il tuo popolo, offeso  
in ogni fibra, offende i deboli.  
Come abituato a umiliarsi  
vuole tiranneggiare.  
Come, servo, vuole comandare;  
come, padrone, obbedire.*

#### CANZONETTA

*Noi non ci possiamo dire  
nulla senza ferire.  
Siamo gelosi di soffrire.  
Di vivere siamo gelosi.*

*Non diciamo che soffriamo  
ma invece ci diciamo  
d'avere male. Abbiamo  
così ridotto le cose.*

*È una lunga malattia  
la tua vita e la mia.*

## NARCISO

*Come somigli a me, come somigli  
a me! Soltanto tutta in rosa e azzurro:  
ma tutti e due siam figli  
di quell'umana famiglia  
che popola l'infanzia del mondo  
col naso malizioso e il viso arguto.  
Attraverso la tua veste cittadina  
il mio cuore il tuo cuore indovina  
e il corpo, il corpo. Noi fummo tutt'uno.*

*Ecco il sogno inseguito invano  
d'accostarsi a un corpo umano  
e ritrovarlo prodigiosamente uguale:  
certo la tua voce quando parli  
s'intona alla mia.*

*Tu staccata da me fosti prima  
ch'io ti cercassi cercando me stesso.  
Conosco di te ogni cosa  
senza dirmelo, come d'una  
sorella andata sposa.*

*Ecco che al primo incontro  
tutta la nostra vita  
ci torna in un sorriso sulle labbra.  
Ci voltiamo. L'aria è piena d'un richiamo.  
Ci separa una strada e una svolta.  
Noi non c'incontreremo un'altra volta.*

*Vivremo chissà che giorni  
Sarei nuovo Narciso:  
curvandomi sul tuo viso*

*vedrei il mio bellissimo diventato  
come in un'acqua profonda:  
gli occhi colore d'ombra  
e la bocca soave  
come un tempo sognai  
d'essere bello nell'adolescenza.  
Parleremo lo stesso linguaggio,  
e della vita la vecchia scienza  
accenneremo con un gesto stesso.  
Scopriremo gli stessi frutti  
e gli stessi moti del cuore  
e la stessa pietà e lo stesso furore  
e lo stesso dimenticare.*

*Non c'incontreremo più se ci perdiamo.*

#### PAESE

*L'assiolo tutta la mattina  
ha forato col suo canto il giorno.  
Silenzio. Tutto intorno  
è a quel canto sospeso  
fino a che il sole ha bruciato  
il bel mezzo del firmamento.*

*L'assiolo tace come se i cani  
avessero divorato l'uccellino  
con gl'improvvisi gridi meridiani.  
Comincia l'allodola a scherzare*

*sul meriggio che sta per arrivare  
come attorno a un carro di fieno  
che avanza sonante e abbagliante  
carico dei raggi del cielo.*

## SOGNI DI COSE LONTANE

*Venne ad affacciarsi nel sonno  
come s'affaccia la luna  
le sere d'estate sul mondo,*

*e crescono ad una ad una  
smisuratamente le cose  
attonite, fatte d'ombra.*

*Così s'affacciò, ma vicina  
con occhi grandi d'opale  
respirando come la cima  
degli alberi al vento serale.*

*Vicina ma pure assai  
lontana e intangibile come  
la faccia della luna,*

*quando sorge a contemplare  
gli uomini e gli animali  
e il calmo respiro dei fiumi.*

*Su me grande come la terra  
si chiudevano le case oscure*

*col loro parlottare umano  
e il soffio delle stalle sicure.*

*Saltavano le volpi. I monti  
scotevano i loro alberi  
come criniere impetuose.*

*Ero la terra e ridevo  
di quell'immenso solletico  
sulla mia mole in riposo.*

*Scoppiavano in quel riso i semi  
delle piante, s'aprivano i fiori  
e a un tratto sentii zampillare  
il canto notturno dei miei pastori.*

#### L'ANGELO BRUTTO

*Spezzerò i denti a questo serpe  
che come un ramo dall'albero  
offre ridendo il suo frutto.  
Volerò libero spirito  
tra i fiori innocenti e l'erbe  
felice angelo brutto.*

*Potrò scherzare come un tempo  
tra le fanciulle che guardano  
con occhi senza sospetto.  
Avrò anch'io occhi nuovi*

*come i bottoni sul mio  
primo abito di marinaretto.*

*Saranno lievi le carezze.  
Come nei primi sogni  
si addormenterà la donna.  
Ricorderà lontane purezze  
e i rivi e le mobili ombre  
del Paradiso Terrestre.*

*Non più gli specchi nelle stanze  
guarderan pallidi e attoniti  
la lotta ansante e muta  
quando si vorrebbe distendere  
come un velo di pudicizia  
su loro la benda caduta.*

*(dal Terzo Programma)*

# DIALOGO VENEZIANO

di

Tommaso Landolfi

- Vediamo, amico, cosa pensate del doge di Venezia?
- Uhm, penso che sia soprattutto molto ricco.
- Beh... io sono il doge di Venezia.
- Ah, mi rallegro; ed io...
- Non fate lo sciocco, io sono davvero il doge di Venezia.
- Venuto sotto mentite spoglie tra il suo popolo, e fino tra i giocatori di questo ridotto, al fine di indagarne i bisogni, le aspirazioni eccetera?
- Eh già, e non soltanto a tal fine.
- In ogni modo per me è tutt'una: io son qui tranquillo...
- Tranquillo?
- Sì, press'a poco: non vinco nè perdo.
- Ma perderete senza fallo.
- Chi può saperlo e donde una simile certezza?
- Tutti i giocatori perdono.
- E sia; in compenso giocano.
- D'altronde può ben essere: non è positivamente detto che dobbiate perdere.
- Meno male.
- Ma se doveste vincere, quanto immaginate che vincereste?
- E chi lo sa: forse mille zecchini, forse diecimila, forse centomila.

— Eh, fermatevi e cercate di ragionare. Voi vedete qual'è la massima puntata qui consentita e sapete o dovrete sapere quanto tempo è impiegato in ciascun colpo colle relative operazioni.

— E che cosa ne cavate?

— Che ore sono?

— Le due del mattino.

— E a che ora cessa il gioco?

— Verso le cinque.

— Dunque semplicemente questo, ne cavo: che quand'anche vinceste ininterrottamente, senza perdere un sol colpo fino alla fine (e sarebbe davvero singolare), non potreste in realtà vincere più di ottantamila zecchini.

— Siete presto nel conteggio.

— Non son conti difficili.

— A che volete venirne?

— Prima ditemi se siete convinto di quanto affermo, ossia dell'esattezza dei miei conti.

— Sì, può darsi... aspettate un momento; sì, è proprio come dite.

— Ebbene, date uno sguardo a questa grossa borsa qui posata.

— La vedo.

— Essa contiene appunto ottantamila zecchini d'oro.

— E allora?

— Sono vostri se ve ne andate subito a casa. Potrete tornare domani, non dico, non è mica che dobbiate rinunciare al gioco per tutta la vostra vita.

— Diamine, che gioco, cioè che scherzo è questo?

— Non è scherzo; prendete e andate.

— Ma che significa tale offerta inopinata?

— Significa quello che significa e nulla di più o di meno. Sono il doge di Venezia, e l'avete detto voi stesso che il doge è uomo ricco.

— Ma se mai è per ciò ricco che non usa far parte agli altri delle proprie ricchezze.

— Eh signor mio che lingua lunga. Lasciate stare e acciuffate piuttosto la fortuna che vi capita.

— Ah, qui ci dev'essere qualcosa sotto. Le ragioni del vostro procedere?

— Non dovete conoscere le mie ragioni, nè intendo pure perchè ve ne diate pensiero.

— Ho capito! Dev'essere per quella gentildonna lì di fronte, che da tempo mi fa l'occhiolino e della quale sarete invaghito. Eh eh, la guardate in un certo modo... Volete insomma che vi lasci campo libero.

— Vi fa l'occhiolino, dite? Badate a come... Beh, può darsi sia questo; o sarà altro. Che ve ne importa?

— Ma ragionate a vostra volta: voi potreste avere in animo di raggirarmi.

— Raggirarvi: io?

— Non so neppure se siate davvero il doge di questa città.

— E anche ammettendo per un istante che non lo fossi?

— Quel denaro potrebbe...

— Che potrebbe? Gli zecchini non hanno mica il nome scritto sopra. Non avete che a prenderli, chiunque io mi sia.

— E in primo luogo è oggi che io voglio giocare, non domani.

— Ma oggi non è più oggi ovvero domani è già domani, dacchè son le due del mattino.

— Uhm.

— Sicchè cosa aspettate?

— Uhm. Rifiuto.

— Che che, rifiutate l'offerta e quando vi ho dimostrato come quattro e quattro fanno otto che...

— Voi potete dimostrare tutto quello che vi piace, non per tanto smetterò di giocare.

— Oh, questa sì che è marchiana! Sentite, perchè giocate?

— Oh bella, per vincere.

— Vincere quanto?

— Daccapo quanto! Il massimo possibile.

— Orsù, non vi ho io offerto codesto massimo e togliendovi ogni affanno?

— Sì sì; ma è inutile, ve l'ho già detto, che argomentiate. Il gioco e la ragione non hanno nulla a vedere l'uno coll'altra, e questo magari è il

bello. Se io fossi ragionevole non giocherei, vi pare? Farei un altro mestiere: il vostro di doge, per esempio.

— Ma pure voi fate uso perfino nel gioco d'una qualche specie di ragione.

— Una ragione superiore, caro voi, che non si chiama comunemente così e non so come si chiami.

— Ad ogni modo...

— Dite un po', che cosa mi avete chiesto un momento fa?

— Perchè giochiate.

— Ed io vi ho risposto?

— Per vincere.

— Beh, avrei dovuto rispondere diversamente.

— E cioè?

— Almeno così: per vincere oppure per perdere.

— Ah, capisco... (Vedete caso: mi avete fatto dimenticare i miei scopi e ormai mi incuriosite...). Capisco: intendete che nulla al mondo, neanche la certezza della vincita, potrebbe sostituirvi l'alea, così come neanche la tema della perdita può indurvi a non correrla.

— Non questo, esattamente; avrete senza dubbio notato che or ora ho detto « almeno ».

— Cosa pensare dunque? Vorrete forse dire (ma non è poi il medesimo?) che l'animo vostro ha bisogno di soluzioni violente, che una soluzione pacifica e propriamente senza guerra, sia essa il vincere non giocando o il pareggiare il gioco, non potrebbe soddisfarvi.

— No, neppur questo.

— Allora non so davvero che immaginare.

— Pensandoci meglio, la sola risposta esatta al vostro quesito sarebbe stata: gioco per perdere.

— Per perdere! Può mai darsi uno che sia coscientemente avverso al proprio utile?

— Sì, può darsi; e del resto secondo che cosa tenete per utile.

— Ah, oh; mi pare d'aver già letto alcunchè di simile nelle opere d'un filosofo dei tempi andati.

— Tanto meglio.

— Tal Pico di Tommaso... no, Tommaso da Pico... non ricordo bene.

— E non importa.

— Colui intendeva certo che, essendo la perdita totale l'unico mezzo per placare la passione del gioco coi suoi empiti e turgori (non ad altro servendo la vincita che a rinfocolarla) essa perdita deve logicamente rappresentare il fine ultimo del giocatore.

— Non so cosa intendesse colui, nè d'altra parte mi brigo di logica. Non io bensì intendo codesto.

— Ah ma infine! Mi sembra d'aver fatto ogni sforzo per venirvi incontro, dico per comprendervi, e son sempre lì: a voi allora, degnatevi spiegarvi.

— Amico (scusatemi se vi chiamo così, ove peraltro siate il doge di Venezia), amico, tenete per fermo che perdere è la vera vocazione dell'uomo. Non solo al gioco, o non solo al gioco che si fa qui dentro.

— Che!

— Eh sì, vera e in certo senso legittima: non vi rendete conto di quanto sia volgare il vincere? Ma già per voi, se siete doge, sarà cosa difficile da capire.

— Infatti, perchè volgare?

— E che ne so io; forse perchè è una maniera di accettare... o meglio presuppone un'accettazione di... di tutto. Ma insomma guardate gli spiriti eletti, dei quali vi dimostrate familiare: c'è mai stato nessuno di loro che, nella vita per esempio, abbia acconsentito a vincere? Chè anzi sempre stimarono peste la vincita o vittoria.

— Oh, questa!

— Ma poi guardate anche, se vi piace, la comune degli uomini: vincere vogliono senza dubbio, poichè vincere è in fondo il loro modo naturale ossia la loro animalesca aspirazione, ma non vogliono pertanto confessarlo nè confessarselo. Voi stesso, semprechè doge siate, esser tale voleste eccome, ma confessaste mai se non altro a voi medesimo di volerlo, o non avete piuttosto aspettato e preteso che fosse una deputazione popolare o cosa a pregarvene? E quelli perfino che orgogliosamente proclamano la loro volontà di vittoria, non si studiano forse sempre di giustificarla con qualche idea o ciancia di bene eccetera? Dal che arguirei, come ho detto, che la segreta vocazione dell'uomo fosse il perdere; ovvero che compito dello spirito

umano fosse il rifiutare... tutto e resistere almeno passivamente alla forza cieca che ci governa. D'altronde i motivi più precisi del fatto li lascio a voi.

— Beh beh, c'è del vero in quello che... Ma pure cosa c'entra l'ambizione, di cui evidentemente coloro sono (o, se preferite, noi siamo) vergognosi, colle giuste aspirazioni di... del...?

— No no, sentite: c'è una sola e indivisibile verità, almeno in un discorso, alla quale bisogna bene ricondurre ogni cosa. Sarebbe poi facile dimostrarvi che sofisticate: ambizione e volontà di vittoria mi pare facciano tutt'una.

— E va bene. Ma voi finora avete toccato più di sintomi che di cause: bravo, perchè li lasciate a me i motivi più precisi, proprio a me che neppure so riconoscere le apparenze di codesta disposizione umana, o come si debba chiamare? Vorrei invece che li investigaste partitamente o li investigassimo insieme.

— Dimenticate che ho di meglio da fare: ho da giocare, e devo affrettarmi se voglio concludere qualcosa. Ho da perdere, signor mio. D'altro canto mi sembra d'aver detto fin troppo, senza parere.

— Eppure io non ho ancora inteso...

— Perdere, amico, perdere quasi a ragion veduta: ecco tutto. O, per chi non ami questa sorta di ragione, perdere per perdere, bellamente. Voi dunque vedete, tornando al primo punto, che cosa mi togliereste coi vostri zecchini *sub conditione*: la mia probabilità più favorevole, il meglio. Uhm. Tra l'altro posso assicurarvi per trista esperienza che a vincere non c'è costruito.

— (Eh, comincio anch'io ad avvedermene).

— Avete detto?

— Nulla, nulla.

— Al contrario, avete detto qualcosa di molto confortante per me, per le mie tesi e pel popolo di Venezia.

— Come come?

— Il vostro governo, se il doge siete, è dispotico ed esoso, lo sapete voi stesso.

— Oh!

— Ma lasciamo pure il vostro governo: ci rifletterete con comodo, se ritrarvi e cedere la cosa pubblica a migliore di voi. Quanto invece vorrei dirvi e quanto vorrei che faceste subito è... Datemi retta: la vedete quella gentildonna, la medesima di poco fa?

— Se la vedo! Voi mi avete letto nel cuore.

— E ci avete pensato bene a quando l'avrete avuta?

— Che intendete?

— Orsù, pensateci ora.

— Ah mio Dio, sì, sì, infatti...

— Non rimarrete o rimarreste con un pugno di mosche? Certo conoscete ciò: quando si è avuto quello che si desiderava ardentemente.

— Oh sì... con un pugno di mosche si rimane, l'avete detto.

— Dunque fate almeno o cominciate col fare questo: rinunciate a quella gentildonna. Cioè, perdetevi.

— Eh, uhm...

— Non so cosa per l'appunto significhi il vostro grugnito; a buon conto, se proprio non vi dà l'animo di farlo, offrite senza tanti rigiri a lei stessa codesta borsa di zecchini. Credetemi, è la più spiccia: ella è gentildonna, non vi ha dubbio, ma ottantamila zecchini sono ottantamila zecchini.

— Signore, io...

— Ebbene che c'è?

— No, o signore, voi mi avete convinto. Perdere. Che inebriante parolletta: perdere!

— In tal caso, arrivederci.

— No ancora una volta; io... Permettete?

— Che fate?

— Questa borsa di zecchini... è vostra.

— Ehi, come!

— Prendetela, è vostra di pieno diritto.

— Senza obbligo di andarmene sull'atto?

— Senza alcun obbligo: perdeteli in santa pace.

— Allora è un'altra faccenda. Vi ringrazio.

— Son io che devo ringraziarvi. Signore! il doge di Venezia vi fa tanto di cappello. Addio.

— Servo vostro. (S'è ritirato un po' bruscamente, quasi di corsa. Bah, di strani ciondoloni s'incontra per il mondo. Infine, il popolo di Venezia potrà forse ringraziarmi da parte sua. Quanto a questi zecchini, perderli? Non ci penso neppure. Ci starò bene per mesi, per anni; andiamocene senza ritardo a casa. Tuttavia, se doveva finire così perchè non averli presi alla prima? Misteri della psiche umana... Ma oh, eccolo che rientra in furia).

— Naturalmente, signore, doge sono e doge resterò: se la vera benchè segreta vocazione degli uomini è perdere, stimo mio dovere dar loro una mano. Ed ove mai rinunciassi a quella donna, sarebbe solo ed appunto per risparmiarle l'afflizione di vincere, come ella farebbe in ogni caso e per ogni riguardo. Ah donne, donne! Ancora addio.

— Fermatevi un istante. Non volete vi distilli il succo ultimo della mia attuale elucubrazione?

— Sarà qualche nuova diavoleria; ma fate pure.

— No, una antica. Esso è racchiuso in due brevi parole: volontà di perdita.

— Veramente...

— Beh, se non l'avete vi invidio e vi compiangio.

— Come vi piace. Signore...

— Serenissimo...



3 - Mostra de «La pittura del '600 a Venezia» - Venezia  
Francesco Maffei: *La processione* (part.). (Brescia, Duomo Vecchio)



4 - Mostra dei « Maestri della pittura del '600 emiliano » - Bologna  
Simone Cantarini: *Riposo in Egitto*. (Roma, Galleria Doria Pamphily)

# POESIE

di Marly de Oliveira

presentate da GIUSEPPE UNGARETTI

Marly de Oliveira è una giovane brasiliana di 24 anni. Ha compiuto gli studi alla Facoltà di Lettere di Rio de Janeiro ed è in Italia da un anno per perfezionarsi alla Facoltà di Lettere di Roma.

Chi conosce i suoi versi brasiliani, quelli del suo libro *Cêrco da Primavera*, pubblicato nel 1957, e i sonetti che comporranno la sua nuova raccolta *Explicação de Narciso*, sa che in essi dà prova di rare doti di spontaneità e di grazia. Ma come ha fatto questa giovane a impossessarsi della nostra lingua, della sua segreta musicalità al punto di poterci offrire il dono delle poesie che ora ascolterete? È un miracolo: l'ingenuità e la profondità vi si mescolano con una novità persino superiore a quella che stupisce quando si esprime nella sua lingua materna. È un miracolo: semplicemente poesia in un italiano luminoso.

G. U.

## PRIMAVERA

*La flessuosa stagione ora m'assale  
con il suo rito antico e conosciuto.  
Ritorna il tempo e con il tempo il male  
di vivere, s'arresta sul mio lutto.  
Ma che mandria impossibile ha brucato  
ogni speranza, ogni certezza in me?  
Qui sei, amore, qui, erto e sbarrato  
come una bestia, o tu esiliato re.  
O tu che batti a questa porta, ascolta:  
prima di entrare lascia ogni parola  
sul labbro impuro e vinci ogni paura.  
Attento all'ombra tenera che vola,  
qui giace il sogno e la speranza stolta,  
silenzio leva al tempo la misura.*

## VEGLIA

*Sei silenzio  
e ti muovi nel grano e nella vigna.  
Sei pane  
e vino.  
Ed io ti cerco,  
ed io ti bramo,  
intorno al grano,  
entro la vigna,  
e sono cieco.  
Il tuo corpo vivo  
grida nell'aria,*

*agita il vento  
intorno a me,  
giro nell'ombra  
e nell'abisso  
della parola,  
e tu sei lì,  
davanti a me.  
Ed io ti bramo  
e non ti vedo,  
Dio, perché?*

#### SOLILOQUIO

*Questo mestiere ormai  
è diventato saggio.  
La pazienza dell'ora,  
come la sabbia del mare;  
costante,  
ha meno pregio  
di questa attesa.  
Cuore di pietra,  
occhi di pietra,  
cuore stanco  
d'aspettare.  
Più vicina è la stella  
che regge la sera,  
più vicino è l'abbaglio  
tremante nella sera.*

*Fra me e me,  
che lungo  
silenzio  
disteso!*

*O te, lontano,  
al tuo ricordo  
m'abbandono,  
il corpo lasso  
e come spento.*

*O che stagione  
questa!*

*Dora l'wa l'autunno  
nel suo futuro certo,  
e un bagliore lunare  
ogni amorosa brama  
soverchia d'alberi.*

*A me, non mi riserva il tempo  
che te,  
fatto d'assenza  
e astratta fiamma,  
o forse fiaba,  
o forse nulla,  
nulla.*

#### MEZZOGIORNO A VILLA BORGHESE

*Chiudere gli occhi,  
non pensare  
al gran timore  
del domani,*

*ora che un raggio  
luminoso c'infittisce,  
e le parole ballano salde  
il loro autunno precoce.  
Come chi miete  
e chi raccoglie  
in sogno.  
Guarda:  
un silenzio di fuoco  
ci contempla dall'alto,  
indifferente.  
È l'ora esatta,  
ora asciutta,  
ora imperterrita,  
che separa la luce del mattino  
e nel suo ventre e nel suo cuore genera  
il capzioso viso della sera.*

#### MEMORIA

*Fruscio d'uccelli  
in fuga  
sul tuo viso.  
Giorni gonfi  
d'amore,  
e l'ombra nostra  
congiunta  
interminabilmente  
sulle movenze  
delle stagioni.*

*Il tuo respiro  
debole  
varcando  
il portico  
del vero,  
intimità che scova  
ogni mistero e rende  
meno dura l'attesa  
e mi distende  
quando non credo più  
e mi dispero.  
Di tutto questo  
m'è restata  
questa vecchia clessidra imperturbabile  
che distilla col tempo ogni ricordo  
e ti fa più vicina,  
o te barlume,  
o te deserta,  
o te disciolta.*

#### NELL'OMBRA

*Nell'ombra  
mi parve  
un verme,  
tanto era fino  
e molle  
il suo strisciare  
lungo le tenebre e l'acqua.*

*Ogni tanto  
spariva  
e un canto esiguo  
si sentiva  
nell'aria,  
intermittente.*

*Ma un altro era  
il suo grande esercizio:  
tacere,  
senza alcun pregiudizio  
nell'abisso  
senza orma  
calare.*

# BERNARD BERENSON E FIRENZE

di

Roberto Papi

**D**i quante cose verranno mai dette, edite o inedite, in questi giorni, a commemorazione di Bernard Berenson, spentosi recentemente nella sua villa dei Tatti, nessuna potrà essere più vera di quella del suo amore per Firenze e così del dolore e della perdita che ora colpiscono Firenze.

I fatti parlano da soli: egli giunse a Firenze, poco più che ventenne, verso il 1890. Egli se ne è andato, come dice la Bibbia, « per le vie lunghe della terra », a novantaquattr'anni. Egli ci ha lasciato eredi della nostra stessa arte ma accresciuta, diremmo, della sua propria gloria, quella accumulata nei secoli: carica, quindi, come un albero di Natale, di tutti i fremiti e gli echi che essa ha sollevato, con la sua bellezza, anche negli angoli più remoti. Ora egli dona la sua casa, la sua biblioteca e collezione alla sua antica Università di Harvard, perché gli studiosi americani possano continuare da qui quest'opera di testimonianza.

Si potrebbe dunque siglarla, senz'altro, come in uno stemma, questa definizione di un Berenson inserito al centro del paesaggio fiorentino, certi ch'egli ne sarebbe felicissimo, per quello spirito sintetico che lo portava a scegliere, di ogni cosa, il lato più semplice: per gli estri che gli spettavano con l'appartenere egli alla casta selezionata e rarissima degli autentici diletanti. (« Io sono l'ultimo dei dilettanti! » ebbe a dirci con fierezza e con letizia, or non è molto. E si capì subito ch'eran parole memorabili).

E felice anche perché vedrebbe così, esemplificati con eleganza, cioè come una cosa naturale, tutti i titoli della sua vocazione; cioè quei fatti straordinari (che pure egli chiamava il Caso), pei quali, nato nel nord-Europa, in Lituania, il 1865, emigrato bambinetto in America, a Boston, egli era venuto a coltivare il suo verbo in Toscana, patria di quei pittori primitivi che di questo verbo erano i padrini presso di lui: quello di un'Europa, e la più genuina e latina e cristiana. (E si pensi, ad ammirare il mistero, che a tale incontro egli ci era arrivato da uno studio sugli antichi pittori cinesi). Dunque circumnavigando, si direbbe, i peripli della cultura e del tempo. E a Firenze egli fissò la sua dimora, dove tutte quelle traiettorie convergevano, perché questo era il luogo della sua missione, e questa era quella seconda patria nella quale egli sarebbe stato un così grande americano.

E difatti, non molto tempo dopo, nel 1894, il suo tavolo di lavoro accoglieva il primo volume di quell'opera sui Pittori Italiani del Rinascimento, che è la più celebre delle sue e che, insieme agli studi sui Primitivi Senesi, al libro sul Sassetta, al Catalogo dei Disegni dei Maestri Fiorentini, fu, ben presto, altro che un certificato di residenza, uno di vera discendenza.

Cade perciò opportuno ripetere e ricordare, qui, il giudizio che di quell'opera ne diede Benedetto Croce. È così spontaneo, vero, naturale, che consente persino di essere aggiornato. Croce ci vide un'affinità con la Storia della Letteratura del De Sanctis. Ma giustissimo! Anche per un suo carattere risorgimentale, si direbbe. Nelle pagine del De Sanctis, l'epica nasce dall'orgoglio di fare il punto in prospettive ormai conquistate. In quelle del Berenson l'orgoglio è di fare il punto in prospettive così dilatate che si profila chiara la nascita di una novella Europa: quella i cui confini, in accordo con la qualità di certe scoperte di Firenze, devono identificarsi con gli stessi confini della razza bianca. Così egli scrisse.

E se a tali parole resta superfluo considerare quella che sia la riconoscenza degli italiani, si fa invece indispensabile metter meglio a fuoco, dal vero, un ritrattino di lui: cioè lui e i suoi rapporti con la città; lui e la sua sintonia col paesaggio; lui e questo suo vivere. E così spiegare come a quella definizione critica debbano oggi concorrere tanto una Firenze popolana, ossia

quella delle cose e del paesaggio, quanto una Firenze aristocratica, ossia di questi suoi sensi e segreti.

E allora per essere semplici e rapidi, si capisce raccomandando il buon senso, basterà dire che quanti oggi, parlando di Berenson e della sua morte, e dicendo che è morto un gran critico, sia pure il più grande, credono di dare una notizia riassuntiva di Lui, si trovano a commettere la stessa grossolana inesattezza di chi, ad esempio, nel parlare di un Re e della sua morte, dicesse che un gran lutto colpisce questo o quello dei vari dicasteri.

In realtà Berenson, in questi ultimi anni e unicamente per la qualità di quei suoi pensieri, per il loro uso, aveva assunto modi, figura e anche funzione, sembrava, di un monarca. Re, come si capisce, di uno di quei regni, che meglio rispondono, da sempre, ai sogni di un cuore popolare; che sfuggono cioè alle maglie del Tempo e i cui confini non possono essere che una sola cosa con quelli della Cortesia e anche, naturalmente, della Sapienza. E anche della Memoria.

Tale, in ogni modo, era Berenson ai Tatti, per chi aveva occhi per vedere, senso per capire la qualità di un clima intorno a lui e al suo lavoro. E la devozione e fedeltà di una collaboratrice come la signorina Nichy Mariano, osiamo dirlo, parla per esso. E poi, del resto, i fasti del regno erano visibili: innanzi tutto questo procedere continuo dai Tatti di scritti, grandi o piccoli, anche semplici note e postille, ma ciascuno con la qualità e la capacità dell'editto, proprio quasi portasse un numero d'ordine, se ciascuno riusciva ad amministrare le leggi del regno a un numero sempre crescente di sudditi fedeli. E, di contro, questo affluire ai Tatti sempre più grande e sistematico di personaggi da ogni parte della terra, sia per ragioni di lavoro che di semplice, indistinta ammirazione. Il regno, infatti, non aveva sbarramenti. Unica formalità restrittiva alle sue frontiere, riconoscere a quale arcano dogma il trono doveva la sua forza.

Ma tutto questo per spiegare come allora, toccata dalla vena di una simile socialità e interpretazione, Firenze sembrasse riesercitare privilegi tanto antichi quanto oggi, invece, inusitati. E come così il rapporto Berenson-Città si formasse e connaturasse preciso, come quello di un coperchio a vite sui giri della sua impanatura. Anzi è in questo senso che andrà indicata, un

giorno, l'originalità della sua figura, la sua importanza tra noi e il carattere di quello stile, sia parlato che scritto, la cui leggerezza aveva la forza penetrante di certo linguaggio nei mestieri. E anche, infine, il segreto della sua autorità. Perché la qualità cattivante del suo genio, la sua etica critica, era quella di una natura tra legislativa e sociale, per cui la sua intuizione e meditazione non poteva che mescolarsi alle cose intorno e impastarsi col tempo. Ragione per la quale il suo lavoro risultava continuo e anche pubblico.

Cos'era quella sua conversazione, si rifletta, se non una somma di dati, di commenti come su di un qualcosa che stesse accadendo in quell'istante, anche a opera sua, e che avesse a identificarsi con lo spazio dinanzi? Si capisce come il personaggio potesse sembrare un re, un mago, e tutti ne fossero elettrizzati. Era semplicemente un signore della cultura e tale virtù irraggiava intorno.

« Un'altra delle tante balle che fabbricano su di me è questa: che la mia conversazione sarebbe prodigiosa. Ma sono gli altri, invece, che dicono sempre cose straordinarie quando sono qui! », ci disse col più stupefacente candore in questi ultimi mesi. Certo in ogni modo è facile capirlo come posto contro un simile sfondo, tutto, lassù, potesse sembrare straordinario. Anche la favolosa biblioteca, in verità, coi suoi sessanta mila volumi; o la fototeca, dalle quattrocento mila riproduzioni; anche la collezione dei quadri, il vertice di un loro vero significato lo attingevano soltanto da un costante contatto con l'aria e il vivo della luce ch'egli sembrava rappresentare e amministrare. E, d'altra parte, di quale luce migliore può mai accendersi un fondo-oro, se non di quella di un cielo sereno?

Dunque davvero Berenson era come se pensasse, operasse all'aperto, quasi ci vivesse. E questo era il prodigio che tutti accorrevano a vedere. D'altronde, negli ultimi anni, sempre più il vecchio maestro, in questo operare all'aperto e al cospetto di tutti, era portato a copiare dal vero, come si dice in pittura: un controllo alla propria esperienza, un atto d'amore al luogo e al tema. E l'emozione per una tale fedeltà era assai forte. Spesso, infatti, pei fiorentini, salire alla villa significava scorgere ancora intatta sulla linea dei colli, ancora « in posa », quella ultima indagine critica che avevan letto il giorno prima sul libro o sul giornale.

Si ricordino quelle pagine, anche recenti, sul Beato Angelico e nelle quali agitò il tormentoso problema della pittura e il vero, della pittura e il paesaggio. L'occasione gli era fornita da una mostra del pittore, ma siccome tutta la pittura dell'Angelico gli stava dinanzi in quel gran panorama che scorgeva da casa, egli, questa pittura, la indagò, insieme a quei problemi, con una descrizione così precisa e « pittorica » del paesaggio, da immaginare persino le rispondenti sensazioni visive del lontano abitante dell'altra parte della valle; ma riuscendo, in tal modo e solo in tal modo, a dipingere anche quelle lontananze e trasparenze, come appunto l'Angelico faceva. Com'è facile capire, in tali casi, l'emozione doveva esser contenuta, anche per non togliere al maestro il diritto di sentirsi di qui. Ma era quasi impossibile il contenerla quando egli, a difendere, e spesso presso forestieri, un qualche obbligante presupposto morale o intellettuale, assai difficoltoso a coltivarsi oggi, informava che certe esigenze non erano nemmeno lontanamente concepibili da chi non avesse passato una esperienza stilnovistica e di quei rigori spaziali. La qual cosa ricordava subito a tutti che egli aveva scritto, in gioinezza, quel libro sul Sassetta, anche perché si era lasciato prendere dalla leggenda francescana, così che a quel mondo dei nostri primitivi egli ci era arrivato, come disse, quasi come un adepto.

Un applauso, allora, nasceva spontaneo, nel cuore. Come di ammirazione e di ringraziamento. E anche, considerato l'ospite, di benvenuto.

Un applauso — aggiungiamo qui a spiegazione di tutto — uguale a quello che dobbiamo tributargli ora, che pure è momento di addii.

Perché egli sarà sempre, per noi, l'immagine risorgente della cultura e della sua regalità. E per Firenze, in più, anche l'immagine di un patrono di quella certa mitologia poetica, alla quale Firenze non potrà mai rinunciare. E poi, infine, perché è il sommo degli onori onorare l'uomo con le sue stesse verità. E qui il nostro dovere è preciso: una volta che quelle sue verità erano le cose che amava e queste cose che amava erano queste cose nostre.

# LA MATERIA PLASTICA DI DINO CAMPANA

di

Piero Bigongiari

**P**erché ho messo i *Canti orfici* tra i venti libri del Novecento da salvare? Perché coi *Canti orfici* è stato scoperto un nuovo modo della realtà che è per me essenziale a una compiuta definizione dell'uomo del Novecento. Campana non ha scisso oggetto e soggetto, la realtà dalla sua immagine; ora questa inscindibile unità, mantenuta a costo della vita, ha fatto di Campana, ai suoi bei momenti, un poeta dell'«età aurea» dell'uomo sulla terra. L'alternativa critica tra poeta visivo e poeta veggente non esiste. Poiché, dove Campana è «visivo», lo è di una realtà compiuta che sfuma nell'infinito orfico del mondo; dunque è «visivo» in quanto vede una realtà portagli dalle qualità intrinseche del «veggente»: una realtà che è qui, e insieme non è qui: che è Bologna, l'Arno, le stradine di Firenze, Campigno, Marradi, la Falterona, e insieme il disegno di un mondo perduto che esiste per la forza, che l'uomo ha, di tenerlo alto nella mente (mente in senso dantesco e medievale: «Al tornar della mente, che si chiuse...») sull'abisso dell'inesistente, sul *gouffre* romantico svuotatosi della condanna baudelairiana e divenuto il Néant simbolista, il Nada per la cui tentazione l'uomo è l'altro elemento della eterna bipolarità: se esisto, per il solo fatto che esisto, sono la dimostrazione dell'imperitura innocenza della vita. Ma la mente dell'uomo non è che il segnacolo di una realtà al suo culmine: invero questa realtà è immersa nella sua eterna *poiesis* orfica dalla quale emerge a tratti, con lucori da età dell'oro: è il poema campaniano un tratto, il tratto visibile, di questa perpetua circolarità orfica: la realtà è immersa nella notte, nella tenebra materna da cui succhia la forza di emergere alla luce, di farsi visibile: cioè la realtà è immersa nella tentazione dell'inesistente, alla ricerca del limite, ma, in definitiva, spinta a compiere il suo ciclo, il suo circolo vertiginoso. Dice Campana: «Nel giro del ritorno eterno vertiginoso l'immagine muore immediatamente»; ed è il mito dell'eterno ritorno che Campana ha mutuato, attraverso

Nietzsche, al primitivo impulso religioso dell'uomo (vedi *Le mythe de l'éternel retour*, di Mircea Eliade).

Ritorno eterno vertiginoso e istantanea morte dell'immagine. L'immagine muore immediatamente proprio per seguire il suo destino, la circolarità di quel « ritorno eterno vertiginoso » che è insieme, ogni volta, la sua condanna e il suo riscatto. In questo frammento del 1° gennaio 1917, d'una forza enorme, ecco appunto confondersi la « conoscenza eterna » insieme al « poco tempo » in cui essa si specchia, ecco il ritorno orfico che genera un'innocenza, un'« infanzia », che « in uno strano eco s'immobilizza e s'allontana dai giorni »: « L'infanzia nasce da un ritorno di se stessi giacché in uno strano eco s'immobilizza e s'allontana dai giorni; anzi nasce proprio da una cosa “specchiata” con le ridenti spighe gialle e con i campanili conoscenza eterna (di poco tempo) e sempre a sapersi da un tempo infinito come a stare sempre sulla riva di un giorno » (1). « Come a stare sempre sulla riva di un giorno »: stupenda immagine, da trovarne l'uguale solo in una *lekythos* o in una stele attica: quel sapere e non sapere pensoso, sulla riva di un giorno, dove è a confine l'infrenabile notte; e « come a stare sempre », pensando all'irrequietudine che lo pungolò, lui che non ebbe mai terreno fermo sotto i piedi.

Dunque c'è Carducci sì, la « sanità » di Carducci, alle origini della poesia di Campana, e i suoi sensi svegli e aperti; ma dove Carducci è in realtà un poeta macchiaiolo, né io intendo con questo diminuirlo (io non do la buona notte né a Fattori né a Sernesi): « e grigio urla il gabbiano su 'l violaceo mare »; Campana mutua nella sua mente la mente perduta del mondo, che dunque a folate musicali s'illumina con bagliori di « temps jadis ». Per cui il colore in cui la materia plastica campaniana, nella sua corsa, vorticando tende ad accendersi, è quello intensificato, ma non in modo impressionistico, perché nella disintegrazione dell'impasto tende a farsi cromaticamente allusivo a una propria turbata, primigenia purezza, di una realtà che cerca di rifarsi alla fonte dell'essere, alla fonte di Mnemosyne, cioè che cerca di porsi in ogni istante come causa, oltre che effetto, del proprio esistere; un colore antitetico a quello che gli orfici han simboleggiato nel cipresso bianco che sorveglia la fonte del Lete, là dove la materia par perdere questa sua intima qualità di palingenesi naturale, in quanto quella fonte estingue il ricordo dell'origine divina, e rispinge in un caos opaco, mentre la fonte di Mnemosyne, come l'*ἀνάμνησις* platonica, ne ridesta la memoria (2). Ecco il suo orfismo: cioè il dramma della memoria umana che ha perduto, o non ha acquistato, la facoltà di ordinarsi in storia; è, in atto, una memoria prenatale: una vera discesa nel regno delle Madri propria, vichianamente, dei primitivi per tenersi a contatto con la perpetua creatività dell'esistente, e imporvi un ordine umano al di fuori della storia. Il riscatto orfico è, in area pagana, un riscatto di carattere cristiano,

(1) « Successo », nov. 1959, pag. 65.

(2) Cfr. la laminetta orfica di Petelia, ora al Museo britannico. Vedine il testo e la traduzione in *Inni orfici*, a cura di Giuseppe Faggin, Firenze, Fussi, 1949, pagg. 142-43.

solo senza quella memoria del peccato che il cristianesimo ha innestato sulla memoria ideale dei classici, portandola a memoria storica. Il punto fisso, il punto primo è la caduta: che gli orfici non reperivano, ma implicitamente ammettevano, nella loro violenta, perpetua circolarità. Naturalmente a questa determinazione storica dell'orfismo si può bensì sostituire una definizione della costante orfica nella storia del pensiero, ma tenendo presente e legiferando questo insieme di condizioni.

Il « motivo » campaniano nasce al punto in cui la memoria si fa immemore, dall'ossessione tra memoria e innocenza, che significa anche tra memoria e caos immemorale: « esce » dal ricordo proprio mentre si fa ricordo, è « un ricordo che non ricorda ». Ecco, da una lettera a Sibilla Aleramo, forse dell'inizio del '17, come nasce il motivo fasciato da una poetica tanto intensamente difficile, perché autobiografica d'origine e insieme mirante a portare fuori della memoria la propria tematica, per rinnovare, secondo la mallarméana « explication orphique de la terre », l'« aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi... pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité ». Il poeta è a Livorno, donde guarda « il mare senza parole » come egli è « senza pensiero »: « Una volta in Sardegna entrai in una casa con fuori una vecchia lanterna di ferro che illuminava la parete di granito. Fuori la via metteva sulla costa pietrosa che scendeva dall'altipiano al mare. Questo ricordo che non ricorda nulla è così forte in me! La costa bianca di macigni aveva bevuto il tramonto cupo e rosso che chiudeva l'isola e ora colla lanterna rugginosa solo le stelle dell'altipiano brillavano a me e a Garcia. Io baciai la parete di granito senza pensare e non so ancora perché » (1). L'amore, da antico paladino in avventura, di Campana, pur nella sua proclamata assurdità (« Pensa che per vivere l'assurdità del nostro amore hai bisogno di tutta la tua grazia »), ha questo senso di risarcimento cosmico, il senso stesso, attraverso l'uomo che se ne è fatto tramite, dell'identità, in tutti i suoi termini, del cosmo.

Né si può, in questo ordine di idee, dimenticare che, nello stesso torno di tempo in cui Campana andava elaborando, nel vivo della poesia, la sua poetica, il pittore Delaunay, l'eresiarca del cubismo, nel '12, cercava, nel ricostituire l'oggetto pittorico di una « réalité nouvelle », di oltrepassare la « brisure » di cui il cubismo post-cézanniano aveva praticamente preso atto, avviandosi verso « un art visuel » che ci pare anche fondamentale a intendere quello che vedeva l'« occhio » di Campana: « Après avoir brisé la ligne — ligne qui vient de très loin — on ne pouvait plus la recoller, la rajuster. C'est qu'il y avait, justement, à faire autre chose, à trouver un autre état d'Esprit. C'était bien, historiquement, un changement de compréhension, donc de technique, de mode de voir — ... Dans l'intuition, je voyais, j'entrevois bien autre chose qui ne serait plus déchiré, déchiqueté, dramatique... *A ce moment, vers 1912-13, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait*

---

(1) « Successo », cit.

techniquement que de la couleur, des contrastes de couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup. J'employais le mot scientifique de Chevreul: les *contrastes simultanés*. Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique par la fugue des phrases colorées, fuguées... Je m'attaquai au problème de la couleur formelle» (1). Non si può dimenticare, voglio aggiungere, che questa messa in luce dei colori semplici, quando essi, non determinando « le contrastes des complémentaires », come invece accade nel neo-impressionismo di Seurat, si iridano scomponendosi nell'atmosfera, provocando dunque simultaneamente tutti i colori dello spettro solare, fu proprio allora da Apollinaire chiamato Orfismo; e che « à cet Orphisme appartiennent également les futuristes italiens qui sont le produit du Fauvisme et du Cubisme, comme tous ceux d'ailleurs qui se révoltent contre les formes conventionnelles de la perspective et de la psychologie. — Ces deux mouvements [Cubismo e Orfismo] ne sont en somme qu'un seul mouvement de l'art pur car il ne vise qu'à affermir notre pouvoir visuel... Ici commence l'inspiration. — Nous nous dirigeons vers le lyrisme plastique. — Parallèlement à la peinture, il monte en France sous le nom de "Dramatisme", un mouvement de littérature qui vise également un lyrisme concret et direct que les écrivains naturalistes ne pouvaient pas atteindre. — Cette tendance créatrice s'étend actuellement sur tout. — La peinture n'est plus l'art de la reproduction mais de la création. — Avec ces deux mouvements, Cubiste et Orphisme, nous sommes en pleine poésie et en pure lumière » (2). Sottolineo quel « pouvoir visuel » e quel « lyrisme plastique », che fanno particolarmente al caso nostro; come sottolineo, con l'aiuto delle parole di Apollinaire, che l'interpretazione orfica del futurismo avrebbe visto Campana meno ostile a dichiarare le proprie ricerche come accostabili all'ambito di quel movimento. Campana anch'egli cercava quella « couleur formelle »; e nei momenti di intervallo della sua follia a Castel Pulci finì per dichiarare qualcosa di simile a quel che aveva affermato Delaunay: le « phrases colorées fuguées » ci richiamano, di Campana, le « note musicali che facevo io »: « È una fantasia pittorica, sono stati di fantasia. Sono colorismi più che altro. Sono un effetto di colori e di armonia; una armonia di colori e di assonanze »; « Cercavo armonizzare dei colori, delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi » (3). Nel « ricordo » campaniano, che è più propriamente un acquistare memoria attraverso l'elaborazione di questa materia plastica, e un attingerne la fase ultima, fuoriuscente dalla memoria, e s'è visto, propria di « un ricordo che non ricorda », appunto per produrre quell'armonizzazione di colori e di forme, è già uno sfaglio coloristico. Ed è in questo iridarsi, in questo ricolorirsi della materia, nel

(1) R. DELAUNAY: *Premier cahier*, pagg. 19, 21, 23, 29. Vedilo in R. DELAUNAY: *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, pagg. 77-84.

(2) G. APOLLINAIRE: *La peinture moderne*, in « Der Sturm », nn. 148-149, pag. 272, février 1913; e si ricordi che con « dramatisme » Apollinaire intendeva definire il proprio stile poetico.

(3) C. PARIANI: *Vite non romanzzate di Dino Campana scrittore ecc.*, Firenze, Vallecchi, 1938, pagg. 82-83 e 85.

suo riacquistar sangue e fluidità musicale, vinto il simbolo, che tutti li comprende ma anche li annulla, del colore bianco — si ricordi il cipresso bianco degli antichi orfici —, dove tutti i colori sono assorbiti: è il riemergere dal seme intellettuale della luce dei colori dell'iride, quando fusi, quando liberi nella loro gamma, ma sempre di per sé costruttivi. «La forme vivante», «la cellule du moment» s'apriva. «Cherchons à voir», concludeva Delaunay (1).

Ora Campana è ad un tempo il decadente e il primitivo del Novecento, se vogliamo accettare per un momento queste definizioni: la sua materia condannata, intendo, ha una freschezza originaria; è la bifrontalità di questa poesia, che si trova a fronteggiare insieme «sanità» e «malattia», condanna e riscatto, Otto e Novecento, Carducci e Ungaretti. Nella sua «prosa» c'è implicita la distensione prosodica legittima delle *Odi barbare* e l'impennata virtuale del sillabato ungarettiano. E le stesse ripetizioni in cui s'implicava la fantasia campaniana nel tentativo di captare, folgorata, la gran luce dell'«eterno ritorno», sono la musica che, senza toccare né la cantilena né la cosa in sé, non raggiungeva, vorticando, il silenzio o la forma compiuta: dinanzi a cui gli «spazi bianchi» e le sillabe ungarettiane rifaranno udire il respiro soffocato dell'anima biografante.

Ma come sorge nel canto informale di Campana il suo contenuto, come si leva la forma proprio attraverso, anzi grazie al canto informale? (Dico informale per richiamarmi a un corrispettivo, sul piano tecnico, del termine «orfico»). Né si dimentichi che per Campana «È falso il nulla perché dorme informe» (*Quando gioconda trasvolò la vita*): d'altronde il poeta deve accostare al Nada il Tutto, per la stessa ragione per cui, nella circolarità orfica, come annotava Modigliani, «Le Vide cherche le Plein et le Plein cherche le Vide». Le narrazioni stratificate di Campana urtano, nella reviviscenza, eloquenti contro le necessità metriche. Non esiste il metro limite, sollevatore, in sé, di fantasia: il metro unico superstite di un mondo defunto, e attorno a cui è possibile la trama mentale di una realtà. Campana dalle sue distruzioni si solleva un attimo prima. È questo attimo d'antecedenza che gli è costato il suo continuo sregolamento: figlio del «dérèglement de tous les sens» rimbauadiano; ma in tal caso conseguenza, e non causa, del profondo «vero» poetico. L'attimo prima gli offre una voce superiore ai singoli momenti, i quali allora si perpetuano da una penombra ancestrale (l'*ancestre*, cioè l'*antecessor*, è qui una passione originaria) come illividiti e non coincidenti coi loro margini prosastici. Sorge l'arabesco — i margini contusi tremano e si sdoppiano — a disegnarne l'unità. E dove il reale è solo una tensione atmosferica progressiva, una volontà indefinibile di simulacro s'addensa nel nome della Chimera. Questa perpetua con le sue posizioni nei cieli, coi suoi mille e mille e mille occhi, con le sue risa, quella tensione:

---

(1) R. DELAUNAY: *La lumière*, ora in *Du cubisme à l'art abstrait*, cit., pag. 146; ma vedi anche le pagine successive, fino alla citazione da Pimandro: «Bientôt descendirent des ténèbres... et il en sortit un cri inarticulé qui semblait la Voix de la lumière».

*I palazzi marini avevan bianchi  
Arabeschi nell'ombra illanguidita  
Ed andavamo io e la sera ambigua:  
Ed io gli occhi alzavo su ai mille  
E mille e mille occhi benevoli  
Delle Chimere nei cieli...*

Le ombre che chiazzano come fiori mostruosi le apparenze molteplici sono addensamenti in un'atmosfera tanto carica di tensione e stanca della sua stessa tensione. In questo *horror vacui* coteste chiazze di densità azzurre, verdi e dorate (« Il cielo limpido all'orizzonte, carico verde e dorato dopo la burrasca ») si stabilizzano — come espressioni di una paura dolcissima e di una surreale stanchezza uguale a un riposo — a parare i vuoti indicibili, gli attacchi tra i momenti della realtà. Esitano pertanto sempre tra la bellezza e l'ambiguità.

Così i crepuscoli tuonano vulcanici e misteriosi. Così sentiamo la tenebra materna, per esempio ne *Il canto della tenebra*, come una « sorgente »: perché appunto nel chiudersi del cerchio la perdizione consegna a una possibile alterità naturale. La visione per Campana è in questo schiudersi della perdita, giunta all'ultimo di sé, nel primo acquisto di un'evidenza naturale, quasi di una feerica festività della natura. Ma è proprio del perdersi anche il perdere, *a parte subiecti*, questo possibile, ultimo, eventuale acquisto su un piano nozionale e razionale. E la visione è intravista nella serie negativa che porta ad essa, non ricostruita dal suo punto più basso, reversibilmente; perciò a tanti interpreti Campana è sembrato un visivo, tutto stretto com'è alla serie negativa della sua difficile oggettività, serie che lo porta senza ritorno verso la mente perduta del mondo. Il canto campaniano è insomma irreversibile: costruisce perdendosi, scalandosi musicalmente verso la negazione e la morte (« Non c'è dolcezza che possa uguagliare la Morte »):

*Guardiamo: di già il paesaggio  
Degli alberi e l'acque è notturno  
Il fiume va via taciturno...  
Pùm! mamma quell'omo lassù.*

Quando il vedere è inibito dalla tenebra, nella quale pure è celata la fonte dell'essere, solo un avvenimento abnorme potrebbe rompere la serie stregata del negativo: « Pùm! mamma quell'omo lassù ». Che cos'è? Un messaggero o un cacciatore di frodo? Al Pariani il poeta confessò: « Sarebbe uno che si è ucciso. Son tutte fantasie ». Il fatto è che l'inibizione kafkiana funziona anche in questa poesia, al suo punto infimo-eccelso; il fatto è che un resto inconscio del fanciullo invoca la mamma, accecato dalla feerica difesa che l'essere gli oppone. Ed è di qui, contro questa serie recessiva, che un poeta posteriore, Montale, è partito, con una fede un po' feticistica nel talismano, cioè nell'ultima irrazionalità che il

vivere espunge da sé, a mera copertura di sé (« gli uomini affamati hanno una festa », conclude *Vento e bandiere*), nell'esplorazione di un cosmo scemato di memoria, volgendosi al riconoscimento delle « scerpate esistenze ». Ma, ben si badi, dinanzi a questo « post factum » montaliano, Campana è un assoluto antefatto, in un clima oltretutto più liberty che futurista. Ed è questo secessionismo stilistico, ma con una *consecutio*, un rapporto musicale fra le tarsie cromatiche, fra i colori puri e febbrili, ma disimpressionati, quasi resti del « cloisonnisme » dei simbolisti, a prestare alla poesia campaniana musicalmente i piani del colore, i quali dirompono, appunto in area liberty, la gravità atteggiata dei simboli in toppe coloristiche, che però nel secessionismo non comunicano tra loro e anzi si isolano come le cellule di una materia organica al microscopio; mentre la scomposizione futurista, con la quale Campana ebbe a dichiarare di non aver nulla a scompartire, anche se ne imitò contenutisticamente, come nella *Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici*, appunto l'introduzione dinamica a quel clima feerico che s'è accennato come terminale dello sforzo gnoseologico del poeta, — e meglio dunque diremmo la rifrazione orfica —, funge, nello sfaglio del colore, appunto da unificatrice del flusso coloristico campaniano (1). E voglio qui accostare il parallelo sforzo riduttivo, per costruirsi uno stile, operato da Modigliani sul clima morbido da cui era partito, da un'educazione livornese e macchiaiola (vogliamo dire carducciana per Campana?), attraverso la secessione più che sfiorata, fino a una convivenza « riduttiva » col cubismo negli anni parigini. Ricordo le cariatidi modiglianesche per quel che esse hanno di accostabile alle cariatidi campaniane: quell'impe-trare — e sorreggere — il cielo di un mistero chiuso all'uomo: colte nel gesto ancora dell'invocazione liberty o della Perdizione di maniera, ma già lievitanti in sé del loro misterioso pondo. E più ricordo il clima attestato dalle parole, dalla volontà di poesia con cui Modigliani accompagna questo suo rovello plastico: nel retro del disegno di una *Testa* (della coll. Jesi, Milano, circa 1914) è scritto: « Anche se triste / con avidi occhi / guarda la vita / con occhi fiammei / con avide mani / guarda ». Nel foglio *Acrobata* (della coll. Bernheim, Parigi, circa 1914): « Livorno. Souds drames nocturnes et Féeries nocturnes, Escarbouclées! Jusqu'à ce que jaillissent, En les féériques palais érigés, les avalanches de lumière, en les féériques palais érigés, sur les colonnes de lumière ». Nel foglio *Studi di figure* (coll. privata, Roma, 1915) tra l'altro: « L'Artiste: Je forgerai une coupe et cette coupe sera le réceptacle de ma Passion / La table d'Emeraude / Ce qui est vrai, est vrai également dans les trois Mondes; ce qui est en haut (est) comme ce qui est en bas / Ne dis pas: ne fais pas ça, mais dis: Fais ça / Le Vide cherche le Plein et le Plein cherche le Vide / Tu ne posséderas que ce que tu auras conquis ».

(1) Vedi per questa parte l'acuto esame compiuto da A. PARRONCHI, in « *Genova* » e il senso dei colori nella poesia di Campana (in *Artisti toscani del primo Novecento*, Firenze, Sansoni, 1958): dove il canto ch'io dico informale di *Genova* è visto come intermedio tra la tentazione futurista di scomposizione dei colori e la sua restituzione classica per cui l'armonia metrica crea, « nel suo stesso ritmo, dalle zone di colore scomposto l'effetto di rifrazione » (pag. 264). Io aggiungerei anche la girandola orfica di Delaunay come corrispettivo di queste alonature coloristiche.

E si vedrà che la campaniana « divinità del sentirsi oltre la musica, nel sogno abitato da immagini plastiche », oltre a tentare di vincere l'attrazione musicale del *gouffre*, e la sua minore simbologia liberty, dove è appunto l'atteggiamento musicale a predominare, con la violenza tutta vociana del temperamento poetico, è proprio la testimonianza che il poeta amava popolare il sogno di « immagini plastiche ». Cioè cercava Campana la materia che abitasse il sogno, e che lo rendesse concreto sulla terra. Il secondo capitolo de *La notte*, intitolato *Il viaggio e il ritorno*, così conclude:

*O il tuo corpo! Il tuo profumo mi velava gli occhi: io non vedevo il tuo corpo (un dolce e acuto profumo): là nel grande specchio ignudo, nel grande specchio ignudo velato dai fumi di viola, in alto baciato di una stella di luce era il bello, il bello e dolce dono di un dio: e le timide mammelle erano gonfie di luce, e le stelle erano assenti, e non un Dio era nella sera d'amore di viola: ma tu leggera tu sulle mie ginocchia sedevi, cariatide notturna di un incantevole cielo. Il tuo corpo un aereo dono sulle mie ginocchia, e le stelle assenti, e non un Dio nella sera d'amore di viola: ma tu nella sera d'amore di viola: ma tu chinati gli occhi di viola, tu ad un ignoto cielo notturno che avevi rapito una melodia di carezze. Ricordo cara: lievi come l'ali di una colomba tu le tue membra posasti sulle mie nobili membra. Alitarono felici, respirarono la loro bellezza, alitarono a una più chiara luce le mie membra nella tua docile nuvola dai divini riflessi. O non accenderle! non accenderle! Non accenderle: tutto è vano vano è il sogno: tutto è vano tutto è sogno: Amore, primavera del sogno sei sola sei sola che appari nel velo dei fumi di viola. Come una nuvola bianca, come una nuvola bianca presso al mio cuore, o resta o resta o resta! Non attristarti o Sole!*

*Aprimmo la finestra al cielo notturno. Gli uomini come spettri vaganti: vagavano come gli spettri: e la città (le vie le chiese le piazze) si componeva in un sogno cadenzato, come per una melodia invisibile scaturita da quel vagare. Non era dunque il mondo abitato da dolci spettri e nella notte non era il sogno ridesto nelle potenze sue tutte trionfale! Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità? A quale sogno levammo la nostalgia della nostra bellezza? La luna sorgeva nella sua vecchia vestaglia dietro la chiesa bizantina.*

A parte l'ultima frase, d'un tono crepuscolare che sarà Cardarelli a innalzare a un'ironia persa, ecco che gli uomini sono « spettri vaganti ». E la « melodia invisibile scaturita da quel vagare » è ancora un non « sentirsi oltre la musica ». Campana, se ha ridotto a sogno musicale, a coacervo di parole da accendere in musica, la poesia, è che voleva spezzare l'incantesimo del sogno con la luce che l'essere sprigiona nel suo bruciare. La notte campaniana è in attesa di questo falò; ma finché esso non si accendeva gli uomini nella notte « vagavano come gli spettri: e la città (le vie le chiese le piazze) si componeva in un sogno cadenzato ». Una reviviscenza di questo ardore nella fusione plastica, pur nel riassorbirsi del colore nel tono « in fusione », si avrà, vari anni dopo, sorvegliata dall'occhio ungarettiano che andava incendiando il barocco romano, rimosso dalle sue leggi acrobatiche verso l'arbitrio

del sogno, nel formarsi della pittura di Scipione: gli scipioneschi « uomini che si voltano » indubbiamente « vagavano come gli spettri » campaniani « in un sogno cadenzato ». D'altronde, che una tentazione barocca serpeggiasse nel « caos » campaniano, almeno come componente in fusione del suo simbolismo « caldo », appunto perché questo rasentava, cangiante, la pluralità simultanea delle forme (ricordo i « contrastes simultanés » di Chevreul), è attestato dallo stesso poeta: « Tutto ora posa in un silenzio vano È falso il nulla perché dorme informe. Ah! la vita barocca pluriforme A tradimento mi titilla piano » (*Quando gioconda trasvolò la vita*). Campana cercò sì di dar fuoco a questo essere spettrale, a questo potenziale « spettro » solare, ma allora bruciarono solo i « carboni della passione », cioè le scorie dell'uomo:

*Non accendere i carboni della passione: essi ti risponderanno col fuoco elementare delle carte da gioco. Ma se piuttosto intendi il battere di tamburi con cui il poverello Giotto accompagnava le sue Madonne sii certo che i doppii piani ti daranno la soluzione della doppia figurazione che lo spirito e l'orgoglio aspetta* (Toscanità).

Ed ecco che « il battere di tamburi » è allora l'ultima eco, verso il realizzarsi di quella materia plastica, del « sogno cadenzato » de *La notte*. E mentre l'*échec* orfico non può che segnalare, del linguaggio dell'Universo (« pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité », secondo Mallarmé), non la parola, ma l'ansia e, come dire, il suo incomprensibile fonema di gran solitario, anche se Campana gli è andato incontro con una stilla malcerta del fuoco prometeico, onde reintegrarne l'unità primigenia:

...gli occhi levati  
*Invan seguendo la scia sconosciuta nell'aria*  
*De le parole rotte che il vicendevole vento*  
*Diceva per un'ansia solitaria*

(Vecchi versi);

ecco che il poeta deve ripiegare verso una simbologia plastica che accusi comunque l'*échec*: o per eccesso di passione (si ricordi: « i carboni della passione ») o per un ribaltamento fuori del tempo di quella infuocata materia plastica, dove allora essa diventa un'inerte e stupita forma (e qui riprenderà il filo interrotto Montale, reintroducendo nel tempo l'eco di un tale disastro plastico): « e i corpi lassi e vinti nelle fiamme inestinte e mute, e come fuori del tempo i corpi bianchi stupiti inerti nella forma opaca ». Abbandonati anche dalla notte come dal calco materno, quei « corpi bianchi » sono quasi sbucciati in un raccapricciante colore senza luce. D'altronde, come in *Sogno di prigionia*, le « canzoni bronzee » sono l'eco d'un linguaggio che il poeta non può decifrare, che può solo accostare al pericolo musicale che accompagna il suo informe loto prometeico, la sua materia plastica verso il suo volto coloristico, e « la cella è bianca, il giaciglio è bianco » come quei

« corpi bianchi »: anche qui un colore su cui la notte s'è alzata, ma non lasciandovi luce, bensì il senso di un vuoto. Così infine il suo *Bastimento in viaggio* è accompagnato dai « tocchi dell'acqua in sordina »: è sempre questo complotto musicale fuoruscente senz'esito dal visibilio a cui è portato il visibile (ricordo, del Credo, « visibilium omnium et invisibilium », e vorrei creare per Campana, per questo nuovo credente, il neologismo « invisibilio »), questo sordo richiamo a una voce senza parola, a una musica che accompagna la materia, e la precede, verso il suo tentato riscatto. Così « L'albero oscilla a tocchi nel silenzio », dove appunto l'azione si fa sin dall'inizio, visivamente, musica, quasi a lacerare un silenzio cosmico, a iscrivervi questa volontà di conquista dell'orfico vello d'oro.

Voglio terminare accostando, per quel che si può cavarne di suggestioni, la mente perduta di Campana alla « strutta mente » del grande Cavalcanti: anche in lui la visione è il fiore di un lungo processo intuitivo, ma questo, tutto si conclude, incolume, nella figura, tutto « figurato, more ». Anche in Campana, « l'immagine muore immediatamente », ma più viva per questa estrema fulgurazione, per la violenza che l'ha portata a dimostrarsi evidente, è appunto la visione-cosa: tanto più oggettivamente compiuta e campeggiante, supremo e imperscrutabile nitore, nello spazio, quanto più nutrita dalle sue radici pescanti nella notte. E vorrei accostare le regine della melodia, le regine notturne, le matrone campaniane, se ci si segue con un grano di sale, alla « donna mia », alla « bella donna », alla « donna piacente » della ballatetta dell'esilio cavalcantiana; e l'età perduta di Campana alla cortesia, supremo ideale ormai fattosi idolo della mente, concepita dal Cavalcanti non più secondo i concetti dell'amore cortese ma, con un tocco di gotico internazionale (e tale sarà il clima della *Décadence* in Campana), come suprema e metafisica legge dell'anima che stoicamente ha accettato la propria condizione di sofferenza e i tempi mutati a vile. Né si dimentichi, in tutt'altro poeta da questi, una reviviscenza di una condizione viva solo nel vagheggiamento: la cavalleria in cui spaziano gli eroi ariosteschi; persi nella notte mediterranea i cavalieri dell'ideale campaniani, se non hanno quella levità e quella durata, hanno virtualmente uguale slancio.

Conclude, avviandosi alla fine, la prima parte de *La Verna*: « E corre la memoria ancora alle signore gentili dalle bianche braccia ai balconi laggiù: come in un sogno: come in un sogno cavalleresco! ». Dall'immemorabile, la memoria come una cariatide si divincola, corre verso l'apprensione in qualcosa, a fondersi in una materia che attende, incandescente, di raprendersi nel crogiolo, appunto in figurazioni liberate. La memoria, sfuggendo alla sua condizione di mero ricordo, tende a farsi elemento agglutinante di queste forme intraviste: « Figure vagano, facelle vagano e si spengono... Qui, se non mi sbaglio, è sulla riva di un giorno, la battima lene, col suo pudore segreto, dell'infrenabile notte. E come tutto acquista norma, dantesca norma, per evidenza intrinseca, per insetà ».

# POESIE

di

T. H. Jones

*Tradotte da* ROBERTO SANESI

## ANCESTRALE

*Là dove noi nascemmo, luogo di vento, spezzato  
paesaggio di rimpianti, alti chiamando i chiurli,  
uomini attenti nutrivano in silenzio  
memorie rocciose, evitando  
le grasse pianure e i loro bruti abitanti.*

*Tetre o d'argento, le acque  
sgorgavano veloci dagli argini nudi  
alla ricerca di fertili terre, del mare lontano.  
Ma gli uomini quieti, le donne oppresse, appartati  
come le volpi, si aggrappano al fianco dei colli  
pieno di felci, alla memoria caparbia, alla fiducia in Dio.*

## DIFFERENZA

*Sotto il violento e insonne occhio di Dio  
per trecent'anni i miei padri faticarono  
allo stesso podere, in attesa  
che la leggenda si realizzasse. E i loro inni  
furono inutili contro la disfatta, ma il peccato,  
il verme originale e vizzo, con loro dimorava  
continuamente, sia che eccellessero in preghiera sia  
che nelle notti invernali cantassero o anche  
perdessero la bava in tentazioni, donne e vino.*

*Ho ereditato le loro lunghe braccia, la faccia da montanaro,  
e anche nel mio sangue dorme il verme vizzo.  
ma io conosco la solitudine inviolata da Dio.*

## POESIA

*Dietro l'amato cielo e le colline a gobba  
e le foreste infestate dalla notte e i rivi  
freddi di pesce, orgoglio della volpe  
e del falco, il terrore solitario  
dei vuoti venti sul Galles.*

*La mia fanciullezza fronzuta, erompente,  
come marea lasciò tutti i contrari, i cinque  
regni allegri del senso e dominante nube  
il disusato atlante delle cappelle.*

*Dio, pastore avvilito su un sentiero di nebbia,  
fischìò la verità con fragore di tuono.*

*Il balbettare della primavera, il grido dell'estate, annegarono  
le mie preghiere sbucciate nei colori del tempo,  
e lo zampillo della nascita come  
il dolore del crescere e l'accidente della morte.*

*E ragazze monelle nella calma  
spillata dell'inverno nei panconi della chiesa  
simili a un freddo letto, mi spinsero a sognare il matrimonio.  
E sotto un filo d'erba sul declivio scarno  
del colle m'imbattei nel bastardo dolore.  
Musica di campane nelle caverne del sonno  
inneggiò alla mia oscura speranza.*

*Reso orfano dall'indolenza e dai sogni, e nuzialmente  
braccato in quel biblico incanto, e solitario  
come prete e volpe, declamai le stagioni  
e lamentai l'eternità del tempo.*

*Perduti nel vivo e nel viluppo dell'inguine,  
danza ed orrore crebbero; e lo schidione di Dio  
fendette il globo selvaggio, e le sue sporche lacrime  
fecero mare e melma.*

*Trovai l'albero dell'impiccato, la livida preghiera,  
la calda misericordia della paura.*

*Seme e respiro sospirati in stagioni sinistre  
germinarono in gloria; e nelle mie rovine  
verdi cantai come la pioggia; e i frigidì  
cani dei padri corsero ululando  
nel cimitero del mio cuore.*

*L'indifferente carità del tempo mi fissò con chiodi  
e argento sulle quattro colline scavalcate; un verme  
assassinò il Paradiso Terrestre.*

*Feci d'uccello sull'erba segreta e avvizzita  
indicavano dov'era il conforto.*

*Come un fiore levandomi, o l'osso che preme,  
ruppi a versare sangue il sacro circolo,  
e corsi ai mari lontani e dolenti  
con una nuvola avvolta attorno al capo.  
Ora è soltanto un lungo grido e un duro  
viaggio a quella eredità, rivolta disastrosa,  
e campana e candela nel buio paterno  
indicano l'albero dei morti. Solitario  
come un prete o una volpe sui colli ostinati  
ricordo un fanciullo nel Galles.*

#### BIMBO DI NOTTE

*Completamente serrato nella dimora verde della tenebra  
laddove i fiori pulsano attorno a lui crescendo, cavalca  
i meccanismi paurosi dei suoi desideri  
nella distanza e nell'indugio del primo mattino.*

*A cavalcioni dei suoi terrori si deve porre delicatamente  
se non vuole cadere nella soffice  
e famelica bocca della notte, tigre con mille teste  
le cui promesse placano, e talvolta i sogni.*

*Meglio le fortunate parole piuttosto  
che il pelo della notte giaccia  
in basso come quando si accarezza un gatto.  
Ma è difficile udire parole con senso appropriato  
e dirle ancora alla tenebra in ascolto*

quando gli orecchi son pieni di fiori ruggenti  
e del vagare notturno e del tuono  
dei suoi desideri.

Se può solo gridare alto abbastanza, la casa della tenebra  
sarà distrutta, e il mattino verrà.

#### NOTA

Nato nel Breconshire (Galles) nel 1921, T. H. Jones visse in questo isolato distretto agricolo fino a diciassette anni, sino a quando, cioè, non si iscrisse all'University College of Wales a Aberystwyth. Nel 1941 fu richiamato sotto le armi e servì nella marina, come soldato semplice, fino al 1946. Terminò gli studi superiori a Aberystwyth, e dal 1951 insegna inglese al Dockyard Technical College di Portsmouth, dove risiede.

Sebbene abbia collaborato da più di dieci anni, con saggi critici, racconti e poesie, ad alcune delle maggiori riviste letterarie inglesi e americane, come *Poetry London-New York*, *Life and Letters*, *The New Statesman and Nation* e *Poetry*, o di tipo internazionale come *Botteghe Oscure*, e sebbene i suoi lavori siano stati trasmessi frequentemente alla B.B.C., T. H. Jones si è rivelato compiutamente solo nel 1957 con la sua prima raccolta di versi *The Enemy in the Heart*, Rupert Hart-Davis, London.

Un inizio tardivo, se si tien conto che in genere — e purtroppo — la critica non presta molta attenzione alle proposte provenienti da pubblicazioni sparse, da un lavoro continuo ma in apparenza non organico; ma un inizio sicuro, che pone decisamente questo giovane poeta, per sincerità e maturità, fra coloro che più si distinguono nella prospettiva ancora difficile delle ultime generazioni.

Dal 1950 a questa parte, e soprattutto dopo la morte di Dylan Thomas, l'avvenimento forse più importante nel panorama della poesia inglese parrebbe essere la pubblicazione dell'antologia *New Lines* (1956) curata dal poeta Robert Conquest, nella quale si ritrovano in pratica quasi tutti i cosiddetti « Angry Young Men » e alla quale si contrappone la schiera, difficilmente definibile, dei poeti facenti capo all'antologia *Mavericks*, pubblicata nel 1957 a cura di D. Abse e H. Sergeant. Ma non si può parlare, in nessuno dei due casi, di vere e proprie « scuole », e per quanto i poeti delle due antologie si distinguano fra loro per le soluzioni cui tendono, e il predominio appartenga ai primi, il fondo su cui operano è ancora quello di tutta la poesia inglese del dopoguerra. Così, la poesia di T. H. Jones, pur disdegnando, come quella di altri isolati (e si potranno fare i nomi di J. Kirkup, C. Causley, C. Logue, M. Cox, A. Young, C. Trypanis o T. Blackburn), sia l'una che l'altra delle due correnti, si inserisce in un dialogo di comune sensibilità con uguali prospettive, e caso mai con le maggiori possibilità che gli derivano dal non porsi *a priori* una « linea ». Certo, in *The Enemy in the Heart*, da cui abbiamo tradotto *Ancestrale*, *Differenza* e *Poesia*, si può scorgere, a volte, qualche scadimento o qualche tentativo incompiuto, ma si tratta soltanto di alcuni momenti, per altro giustificabili, di una attività decennale, e la sincera vena lirica, naturale e coerente, della poesia di T. H. Jones, si manifesta infine attraverso una notevole perizia tecnica e un variabilissimo tessuto sonoro, che tocca gli esempi più diversi sia della struttura interna sia della rima, dalla forma della ballata a quella del sonetto, dal *blank verse* fino a una perfetta imitazione, in

senso leopardiano, di «toni» non personali innestati a un proprio mondo, come in *Homage to Wallace Stevens*, per esempio, o in *Poem dedicated to the memory of Dylan Thomas*. E in realtà riflette sempre, e vive, un'esperienza autentica. Con una perizia tecnico-sonora che si rivela di tale naturalezza di timbri che ogni assunto emotivo, ironico o intellettuale rifugge, espresso, da ognuna di quelle possibili oscurità che molto sovente derivano dalla fatica di una troppo accanita ricerca formale di tipo chiuso. Un equilibrio, insomma, fra idea e espressione, un continuo e felice tentativo di chiarezza cui la scelta di un linguaggio basato sulla parola parlata, sulla voce (e non dimenticherò facilmente certe letture dello stesso Jones, calde, ispirate, nell'atmosfera della sala veneziana dello Schloss Leopoldskron), offre un apporto di notevole valore. Per alcuni di questi aspetti, alla pubblicazione di *The Enemy in the Heart* una buona parte della critica inglese accennò al nome di Dylan Thomas. E in effetti, e lo si può vedere dalla terza delle poesie qui tradotte, per suggestione di termini e di situazioni, per immagini e intenzioni, non manca a Jones un certo «piglio», una certa fierezza, di tono thomasiano. Ma evidentemente il fatto di essere nato e vissuto, almeno durante la giovinezza, in quella particolarissima terra che è il Galles, nutrendosi quindi di tutta una sua tradizione e di tutto un suo mondo leggendario, deve avere il suo peso. Certi temi, comuni ai due poeti (e a molti altri: non si è né si può essere depositari di ciò che viene comunemente chiamato un «contenuto»), non sono i soli che il Jones esprima, e il suo linguaggio è diverso nella grande maggioranza dei casi, come è meno carico di allusioni, di minore «risonanza» per ciò che riguarda un'eco del mondo contemporaneo, e alla fine, certamente, da questo punto di vista, più debole. Dovendo riallacciare Jones a un qualsiasi altro poeta inglese, o a una qualsiasi precedente tradizione o tendenza poetica, direi piuttosto che certi suoi modi mi ricordano quelli del William Blake dei *Songs of Innocence and Experience*, dimenticando per un momento il diverso sapore che ad essi è conferito dalla conoscenza dell'aspetto profetico e oscuramente mitologico o concettuale della sua produzione.

Ma il meglio di Jones non risiede soltanto in questi suoi tratti. In realtà, quando si sia pur detto quanto si è detto di questa raccolta, e si sia accennato alla sua musicalità o alla tenerezza romantica di certi affetti, o alla fedeltà orgogliosa a una terra, e citate magari, a esempio e prova, oltre le prime tre (1) di questa breve antologia, poesie come *Out of Wales*, *Sonnet*, *My Angel*, *Song*, *Song of the Dandy Bones* o *One song of the Mad Prince* e altre di questo tipo, si è ben lontani dall'aver esaurito ogni aspetto di essa. Il flusso lirico di *The Enemy in the Heart* nasconde anche ironia, consapevolezza intellettuale, e non poche volte una precisa, concettuale attenzione alle ragioni profonde della poesia, al mistero della creazione artistica. E al nome di Blake si può aggiungere facilmente, quale riferimento, quello di Wallace Stevens.

R. S.

(1) Il *Bimbo di notte* è assolutamente inedita, anche in Inghilterra. Ogni variante, sintattica o d'altro genere, è stata approvata dall'autore stesso, e la traduzione, come la pubblicazione dei testi, è l'unica autorizzata.

# L'ULTIMO FITZGERALD

di

Angela Bianchini

« Caro Scott », dice la prefazione di *Beloved Infidel* (*Diletta Infedele*), scritto da Sheilah Graham, l'ultima donna amata da F. Scott Fitzgerald, oggi sposata in Inghilterra, « tu volevi che io scrivessi la storia della mia vita, e così, dopo tanto tempo, eccola qui. Mi son sempre chiesta se avrei dovuto raccontarla... Ho creato tante fantasie sulle mie origini, ho vissuto così a lungo una vita di finzione, che non potevo decidermi a rivelare la verità. Ma tu che eri il solo a conoscere tutta la storia, ne eri rimasto affascinato — dall'ambiente che mi ero creato, dai genitori che mi ero inventati, dal nome che mi diedi — e perciò presi coraggio. — Devi scrivere la tua storia — mi dicesti, e mi desti un quaderno, mostrandomi come dovevo cominciare a prender appunti su tutto quel che ricordavo. L'avrei scritta allora, col tuo aiuto, se tu fossi vissuto... ». Ecco qui, in poche righe, sotto il tono deliberatamente sentimentale, di cui forse, più che l'autrice, è responsabile il collaboratore, tutto il nocciolo della questione di *Beloved Infidel* (*Beloved Infidel, The Education of a Woman*, by Sheilah Graham and Gerold Frank, Henry Holt and Co., New York, 1959). È la storia della ragazza inglese che Fitzgerald non poté mai sposare, degli ultimi quattro anni che trascorsero insieme a Hollywood, del modo in cui il romanziere, profondamente solo ed infelice, educò un altro essere umano ad uscire dalla finzione e dall'isolamento.

Tuttavia, per capire questo libro, così sorprendente nella raccolta fitzgeraldiana che aumenta ogni giorno (una commedia a Broadway di cui stan già ricavando un film, e probabilmente un film anche di questa biografia, appena uscita), occorre tornare all'immagine del romanziere americano che ci è stata più comunemente tramandata. È un'immagine che, serena e felice negli anni Venti, si trasforma in tragica nei Trenta e scompare, in temporaneo oblio, nel dicembre del 1940.

« F. Scott Fitzgerald », disse un critico, « possedeva la fatale abilità di sincronizzare le proprie disgrazie e fortune personali con la decade in cui viveva ». Ma di discordanza e d'irrequietezza parlavan già le lettere del romanziere, fin dai tempi della Jazz Age, e soprattutto i ricordi di Edmund Wilson, il critico letterario che conobbe Scott al tempo di Princeton, che fu la sua coscienza intellettuale e, dopo la morte, curò l'edizione di *The Last Tycoon*, lasciato incompiuto a Hollywood. Invitato a casa Fitzgerald per un « weekend » del 1928, Wilson trovò Scott travestito da spettro, la moglie Zelda che, da frasi curiose, dava già segni di alienazione mentale, molta gente, molto andirivieni, ma, a quel che sembra, allegria vera poca assai. Fra i ricordi e i documenti, poi, della gran mostra parigina di questa primavera sugli artisti americani (*Les écrivains américains à Paris et leurs amis*), Fitzgerald è quasi un isolato. Vien fuori soltanto in una fotografia, con quel suo viso un po' pensieroso che, angelico e perfetto a Princeton, si faceva sempre più umano e meno bello col passar degli anni.

Ma la vera tragedia di Scott cominciò allo scoccare della fine della festa, di quel « salto prodigioso » che spiccarono gli anni Venti all'inizio della crisi economica. Lo scrittore solo e alcoolizzato di Hollywood, descritto da Budd Schulberg nel *Disenchanted*, altro non è, infatti, se non una copia superficiale dell'uomo finito e disperato che si era dipinto autobiograficamente e con spaventosa chiarezza nei tre articoli atroci del *Crackup*, pochi anni prima: un vecchio « piatto che si era crepato », « e che non poteva mai più andare al forno... o essere adoperato davanti agli ospiti... buono soltanto da tirarsi fuori la sera tardi per i biscotti o per gli avanzi ».

Curiosamente, il testimone più sincero e veritiero della rottura del vecchio piatto, degli anni in cui Scott temeva di non saper più scrivere, e aveva la



5 - Mostra dei «Maestri della pittura del '600 emiliano» - Bologna  
Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino: *Venere al bagno*. (Roma, Galleria Borghese)



6 - Mostra dei « Maestri della pittura del '600 emiliano » - *Bologna*  
Lorenzo Pasinelli: *Martirio di S. Orsola* (part.).  
(Bologna, coll. Aldrovandi Marescotti)

moglie ormai più dentro che fuori ai manicomi, e debiti a non finire da pagare, fu, non un adulto, ma un bambino. « *La Paix, my God!* », scrisse Fitzgerald una volta accanto all'intestazione della vecchia villa vicino a Baltimora che gli era stata affittata dalla famiglia Turnbull: la pace era un'ironia, infatti, in un periodo in cui la pubblicazione di *Tenera è la notte*, sul quale aveva lavorato per degli anni, passò quasi inosservata e Zelda, distrattamente, appiccava fuoco alla casa. Ma Andrew W. Turnbull, undicenne, discendente dell'antica famiglia del Maryland, di nobili tradizioni puritane e mecenatiche, osservò e ricordò più tardi con grande chiarezza come Fitzgerald, con il suo daffare e le sue preoccupazioni, avesse trovato modo, tuttavia, di occuparsi di lui. Vi furono giochi e scherzi (anche lì, un travestimento da fantasma) con i ragazzi Turnbull e la figlia Scottie, e partite di tennis, durante le quali Fitzgerald non abbandonava quella sua apparenza di atleta invecchiato, e libri dati ad Andrew, e consigli di condotta e d'azione. « Tenere la bocca chiusa e le labbra serrate », scrisse una volta al ragazzo che, lontano da casa, piangeva di nostalgia, « è una delle cose più difficili, ma non inutili, perché nella vita la maggior parte delle cose la si impara nei periodi di silenzio forzato ».

Può sembrar strano, ma il puritano, l'educatore, lo studente di un mondo scomparso, tutto quello che Andrew aveva visto e ammirato in Fitzgerald con l'intuito dell'infanzia, parecchi anni dopo (e qui torniamo a *Beloved Infidel* da cui siamo partiti) lo ritrovò anche Sheilah. Lo scenario era, naturalmente, completamente mutato: lasciata indietro l'idilliaca vallata del Maryland, la compagnia sobria ed austera della famiglia Turnbull, s'incontrarono, la ragazza inglese, giornalista a successo, e il romanziere che cercava di non farsi dimenticare, tra gli studi e le feste di Hollywood. « Anche i suoi abiti », disse Sheilah, « parlavano di un'altra epoca: portava... benché fosse luglio un impermeabile scuro e cenciato con una sciarpa intorno al collo e un cappello acciaccato... Era difficile credere che fosse quello il *glamour boy* degli anni Venti ». Ma Zelda era ormai in casa di salute, la figlia di Fitzgerald in collegio; al terzo incontro, al momento di separarsi, Sheilah fermò Scott: « Nella penombra, il viso era bellissimo. Non ne appariva la stanchezza né il grigiore, si vedevan soltanto gli occhi, disposti così bene nel viso, e quella linea meravigliosa dagli zigomi al mento. Mi sentii mormorare: " Non andar

via, per favore; entra qui”, e tutto fu come doveva essere, inevitabile e preordinato ».

Se Scott avesse continuato a essere « quel piacevole cortigiano che mandava fiori ogni giorno », e avesse bevuto soltanto coca cola, così come faceva al principio della conoscenza con Sheilah, l'altro lato, spaventoso, della sua vita non sarebbe venuto fuori mai. Era quello dei debiti, enormi, del lavoro di Hollywood che odiava e in cui non riusciva, che andava fatto ad ogni costo, del carico e della pena di Zelda che aveva tanto amata ed era ormai esclusa dal mondo, del *crackup* e del terrore di non esser più ricordato. Scoppiò tutto durante un famoso volo a Chicago, in compagnia di Sheilah: la tentazione dell'alcool, le scene di litigi e di ubriachezza sull'aereo, qualcosa di molto simile a quel che doveva accadere pochi mesi dopo, durante un altro viaggio compiuto col giovane Schulberg e poi da lui descritto accuratamente. Ma l'amarezza, la delusione fu tutta di Sheilah: il viaggio cominciato con serenità finì nel sopore della sbornia: « Quasi tutto il tempo Scott dormì sulla mia spalla in fondo al taxi... ogni cinque minuti Scott si svegliava e esclamava: “Maledetto, ti ho detto di fermarti al primo bar!”, poi mi guardava, “Ciao, bambina”, e diceva all'autista la stessa cosa. Io lo calmavo e tornava a dormire. Andò avanti così fin quasi alle cinque di mattina quando tornammo all'aeroporto e permisero a Scott, benché ancora sonnolento, di prender l'aereo. Eravamo addormentati uno nelle braccia dell'altra quando l'aereo atterrò a Los Angeles ».

Seguirono, con alti e bassi, giornate tremende: scene di follia improvvisa, mania di persecuzioni, astuzie diaboliche per procurarsi l'alcool, la ribellione all'essere amato. Vi fu una separazione temporanea con gesti di crudeltà e di meschinità quasi incredibili da parte di un essere delicato come Scott: tradimenti e rivelazioni di segreti sacri, richieste di doni cari.

L'interesse di *Beloved Infidel*, tuttavia, supera di gran lunga quello di un amore sincero, tumultuoso e finalmente rivelato tra due persone ben note: gli ultimi quattro anni di Fitzgerald si completano qui, infatti, con un tema interamente diverso, l'educazione morale di una donna. « Ricordati sempre, Sheilo », disse Scott in un giorno di calma, « una volta che conoscerai lo

schema, il disegno della storia, non avrai più apprensioni... ti troverai a tuo agio nel mondo. Avrai un posto nella vita ».

Questa frase offre la chiave al segreto di Sheilah che Fitzgerald, con quella pazienza e quella delicatezza che già Andrew aveva sperimentate, fu il solo, ad indovinare prima, e poi a comprendere. « *Jeune fille rangée* », infatti, Sheilah non era stata mai, e, al contrario della Simone de Beauvoir (e il paragone ha qui soltanto il valore del paradosso), sentì sempre oscuramente che nel suo caso il cammino andava, non dai libri alla vita, bensì dalla vita ai libri. In quel suo passato tempestoso e romanzesco e incredibile, per tutto aveva trovato posto e tempo, fuorché per istruirsi: i libri, le poesie, la storia, le belle cose che le mostrò poi Scott non erano neppure esistite quando si chiamava Lily Sheil (« un nome », come diceva, « che mi dava ribrezzo e che per vent'anni non son riuscita a metter su carta »), nata nell'East End di Londra, e abitava in un orfanotrofio e aveva i geloni e ogni quindici giorni veniva rapata a zero. Dopo i quattordici anni venne la vita da sgattera, con le attenzioni di giovani poveri o di ricchi sconosciuti, attirati dalla sua bellezza, poi il posto da commessa, e quello da segretaria, l'incontro con un uomo buono e distinto, più anziano di lei, che la sposò, le coniò un nuovo nome e l'aiutò, per coronare il tutto, a farsi un passato *ex novo*, letteralmente fotomontato e messo su pezzo per pezzo, che culminò nel successo teatrale e (qui, invero, il patetico cade nel caricaturale) nella presentazione a Buckingham Palace.

« Lei è un'avventuriera, vero? », chiese a Sheilah confidenzialmente una signora durante una gita a Saint Moritz. Nell'episodio stupisce soltanto il fiuto eccezionale della signora, perché in quel gruppo di nobili inglesi (e una fotografia ce ne è stata conservata), la più distinta, con quel bel sorriso di ragazza ben curata, ben nutrita e ben allevata, era proprio l'ex sgattera.

Sheilah non completò mai i corsi in quel collegio fittizio che le aveva organizzato Scott: lesse molti libri che scherzosamente chiamavano dell'*Encino Edition*, da quel posto, nella vallata di San Fernando dove si erano stabiliti, ma, per la morte di lui, non arrivò, unica allieva, a diplomarsi. Fece di meglio: quella sua finzione, penosamente vissuta e costruita attraverso gli anni, una volta divenuta realtà, tornò ad essere finzione, *fiction*, nell'ultimo

romanzo di Fitzgerald. Nel *Last Tycoon*, la bella storia di Hollywood, se Stahr, il produttore, l'ultimo magnate, è, con il suo individualismo, con il suo senso di responsabilità, vittima e difensore, al tempo stesso, di Hollywood, soltanto una trasposizione di Scott e delle esperienze sue di quel periodo, Kathleen, la ragazza inglese, è tutta Sheilah. Secondo il progetto, mai ultimato, di Fitzgerald, doveva perderla, Stahr, ancor prima di morire tragicamente in un volo d'aereo. Sua, tuttavia, era quella frase, e detta testualmente a Scott: «Per esser inglese ho i denti buoni», e belli davvero quei denti conservati dalla mancanza di zucchero dell'orfanotrofio di Londra; marchese, e non re, quel fidanzato che abbandonò per vivere con Stahr, e che l'aveva istruita in Francia proprio come aveva fatto Scott nei lunghi giorni della California. E più strano e più vero di tutto, quel primo incontro in cui Stahr, al vedere Kathleen, credette di ritrovare Minna, la moglie morta, così come Scott forse, davanti a Sheilah, dovette ripensare a Zelda lontana: «Ed era lì — il viso e la forma e il sorriso contro la luce che veniva da dentro. Era il viso di Minna — la pelle con quel chiarore particolare come se fosse stata toccata dal fosforo, la bocca con la linea calda che non badava a spese...».

Questo caso letterario, pressoché unico, abbraccia anche la fine del romanziere. Da molti mesi Scott non beveva più e, malgrado gli insuccessi cinematografici, viveva abbastanza sereno, lavorando assiduamente al romanzo: ebbe un attacco di cuore e morì nelle braccia di Sheilah. Poco prima le aveva detto: «Se esco da questo pasticcio, Sheilo, ti ricompenserò». È collegata, questa fine romantica, degna dei suoi grandi protagonisti, con la facoltà misteriosa di mutamento e di rinnovamento che i critici hanno sempre sentita nell'arte di Fitzgerald. Questa volta, poi, a distanza di anni, si può dire che Scott abbia ricompensato Sheilah e un po' tutti.

# *Le idee contemporanee*

## EDUCAZIONE

*E*ducare significava abituare a capovolgere i rapporti di forza, essere educati significava vivere naturalmente di là dalla forza, con la stessa naturalezza con cui i maleducati vivevano in un mondo di sopraffazioni, ritorsioni, ostentazioni provocatorie.

Il naturale impulso alla violenza veniva dapprima disorientato mediante esercizi di capovolgimento: si insegnava a ignorare le magagne altrui invece di ribadirle o addirittura scernirle, a tacere le proprie qualità o malattie invece di implorare per esse attenzione, a dedicare interesse agli altri conculcando il desiderio di primeggiare, a beneficiare gratuitamente invece di agire per tornaconto o per riconoscenza. Ci si dichiarava per retta educazione supplici, mostrando mani congiunte come da lacci, testa china e nuda come per sconfitta, ginocchio piegato o mano disarmata e tesa. Peraltro segni diversi, il sorriso, l'alterezza nel compiere quei gesti, il piglio franco o quel che i teorici italiani di belle maniere chiamavano sprezzatura, negavano la negazione del naturale impulso alla violenza, affermando la libertà della persona compita di là dalla forza ch'essa aveva mortificato o dileggiato, esorcizzandola. Un esorcismo era dunque il cerimoniale educato, o una dialettica che per negazione di negazione affermava la libera vita; non diversa dal processo di santificazione che nel suo primo momento era una negazione degli impulsi naturali, voleva si porgesse l'altra guancia e si gettassero i beni e si mortificasse la carne desiderosa di carezze, per giungere allo stato di dolce ilarità nel quale si poteva dire con Maestro Eckehart: « Io credo in piena onestà esser consentito nutrirsi dei beni della terra a chi sia egualmente disposto al digiuno ».

Così ancora il distacco dal mondo quale era, figlio della guerra, si operava dapprima attraverso la materialità di idee come la metempsicosi o la vita nell'al di là, e poi, attraverso la negazione di quelle temporali prospettive, accedendo all'idea dell'infinito presente.

Come la religiosità poteva arrestarsi allo stadio della macerazione, o di una superstizione che riduceva la vita eterna ad una porzione futura del tempo, così la buona educazione poteva arrestarsi al cerimoniale, svilendosi a bene pietrificato, preziosità uggiosa, ostentazione sociale, restando quel che Oscar Wilde credeva fosse, quando disse: « Le buone maniere sono un'arma per allontanare gli sciocchi ».

Se un uomo materialmente bene educato si avventurava fra coloro che erano giunti alla negazione della negazione, egli appariva zotico e uggioso, come i vagheggini dinanzi al principe Amleto o come i bigotti in compagnia di un santo.

Un soave esempio di come veniva ripreso un uomo materialmente educato è dato dall'incontro del giovane teologo F. C. Oetinger, bramoso di notizie sulla Cabbala (al pari dei suoi contemporanei pietisti Spener e Francke e persino di Leibniz) con la damigella Schütz, una delle donne della Germania settecentesca intente, attraverso la Cabbala, a « levarsi sopra l'immaginario », come Oetinger dice, per attingere la pura contemplazione intellettuale.

Così narra Oetinger il soave incontro: « ...Entrò nella stanza la ricca damigella Schütz, recando sotto il braccio la Cabbala denudata del barone Rosenroth. Ella mi onorò offrendomi denaro, invitandomi a restare a Francoforte per studiare... Amava la contemplazione e disputava con rigore, istruita dall'infanzia in ogni sorta di scienze e nei sacri testi dal padre, celebre giurista. Ma quando un giorno manifestai eccessiva gratitudine per le sue bontà, ella si raffreddò e rampognò la mia troppo affettata creanza, che mal s'acconciava alla sua gravità d'intenti ».

La damigella insegnava al goffamente beneducato Oetinger la verità occulta della buona educazione: « La vie est une femme entretenue par la justesse d'expression ».

Al padre di un tempo era dato iniziare i figli a questa dialettica di negazione della forza che a sua volta negandosi accedeva alla grazia, e in ciò stava il fascino della paternità, di là dalla miseria dei sentimenti animali. Era anche un dono iniquo perchè poggiava sull'oppressione di coloro il cui lavoro e la cui condanna al mondo della forza consentivano quell'esercizio, degradato pertanto a lusso. E tuttavia, senza quel segno a cui tendere, la vita intera si disfa e diventa obbrobrio quotidiano.

Oggi è stata estirpata quella eccelsa fra le possibilità umane e di qui a qualche decennio le pagine di Proust sulla duchessa di Guermantes che graduava la sua voce e le sue parole a seconda della condizione dell'interlocutore, simile alla « grazia del sommo Ben » che non piove d'un modo in Paradiso, o sulla sprezzatura del giovane Saint-Loup, appariranno enigmatiche o spente quanto il Libro dei Morti egizio o i testi liturgici etruschi decifrati. E la miseria che vieta la paternità educatrice non è strettamente economica (a meno di non accettare il nuovo marxismo di Norman Mailer il quale

sostiene essere il plusvalore ricavato oggi dallo sfruttamento del tempo libero più che dal lavoro salariato).

Guai al figlio che il padre educi oggi: sarà simile ai signori di Provenza che guerreggiavano secondo le buone regole e furono travolti dagli eserciti già aziendali che avevano rinunciato alla cavalleria. La disperazione scenderà su di lui in un mondo dove, ogni convivenza essendo forzata e casuale, per disinvoltura e sincerità si scambiano goffaggine e spudoratezza, per letizia carnale si scambia l'ossessione del meramente fisiologico. Paura, invidia, ira, trasandatezza ostentate paiono encomiabile franchezza e nessuno si ritiene vilmente offeso se lo si guati per spiare il suo momento di buon umore. Nelle convivenze di massa si profferisce apertamente: « Ho fifa e lo confesso », « Mi fa invidia e non me ne vergogno », « Vorrei il successo, naturalmente », « Quando mi arrabbio mi arrabbio », « Certe parole, qualche volta ci vogliono », « Bisogna sapermi prendere per il mio verso », « È una debolezza che non nascondo », « Non rispondo di me ». Tant'è: chi potrebbe sopravvivere in un tal mondo se non simulando l'iracondia e l'impudicizia, se anche un'educazione avesse corrotto le radici di tale gramigna? Così il primo passo dell'educazione viene impedito, non si dica poi del secondo, per sua natura difficilmente raggiungibile, fata morgana che non può più sorgere agli occhi di chi attraversa la terra desolata e non ha nemmeno più memoria del verde.

Chi s'illuda di poter educare figli verrà crudamente e giustamente beffato, poichè educare significa diseducare a vivere, nel mondo quale è diventato. Il bambino dà giudizi esatti sull'ambiente in cui è gettato: lo annoierà il maestro che non sente con intensa purezza le cose che insegna e allora la carenza di passione lo indurrà a vagare con la fantasia per l'aula, posandosi su oggetti spenti quanto la voce del maestro: il banco, la lampada, la mosca ronzante contro il vetro della finestra; se il maestro sarà appassionato ma impuramente, timidamente, darà a conoscere tale suo stato per mille tratti forzati, irti, maldestri della faccia o delle mani, e il bambino imiterà schernendo. Così quando gli si voglia impartire un'educazione alle maniere belle, baderà piuttosto al tono isterico con cui la madre appoggia la voce, al modo balordo, che tradisce l'inerzia, l'avidità e il terrore, con cui il padre afferra una tazza di tè; non starà al gioco dei gesti sterilmente compiti che gli si voglia instillare, cercherà modelli fra gente manierata e violenta, s'accorgerà che chi parla di sport o ascolta canzonette sta dalla parte della forza, imparerà la lezione del disprezzo verso la dignità che gli instillano i giusti del varietà o le sincopi del jazz. Difficilmente il fanciullo si lascerà rovinare dalle buone compagnie. I produttori sanno di poter contare sui fantolini, i migliori tramiti delle loro pubblicità.

Un uomo d'occupazione mercantile o aziendale che voglia regolare il suo comportamento nelle ore libere su qualche corpus juris di buona educazione otterrà soltanto di aggravare la sua rudezza: lo si vedrà, o si vedrà suo figlio, sgrossato da un'istitutrice, scansare il coltello per dividere il pesce sul

*piatto, ma essi tratteranno poi la morbida carne del pesce con la stessa violenza che accompagna l'uso del comune coltello. L'allegoria che giustifica l'interdizione del coltello coincide con l'insegnamento di Krishna ad Arjuna nella Baghavat Gita: solo dura necessità spinga nel regno noioso e buio della forza, mai si eserciti violenza superflua. Così la proscrizione dell'aglio, come simbolo di violenza inferta a se stessi, di impregnazione, e poi di imposizione di se medesimi agli altri a cagione del fetore, appare dunque superata, sicchè cibarsene non è nemmeno più atto di sfida («Sono a tal segno quel che sono da poter agire come i popolani, e questo sarà un vezzo in più»). D'altra parte la fine dell'educazione era già in germe nel borghese che s'industriava di stipare nella memoria le regolette acconce, divorziate dall'atteggiamento generale verso la vita e quindi simili a norme di lotta o di scerma o di nuoto che si mandino a mente per poi applicarle a freddo: nella frazione di tempo necessaria a ricordarle e ad impartire ordine ai propri muscoli di eseguirle, l'avversario o l'acqua piglieranno il sopravvento.*

*Tutto ciò che è materiato di forza dà oggi, per rovesciamento diabolico, l'illusione della dignità: l'essere piegati da una forza passa per la condizione giusta ed encomiabile; tant'è: l'ordine borghese concede libertà soltanto se ci si finge piegati dalla forza della malattia (la reazione del borghese che non abbia voglia di indossare la maschera del persecutore dinanzi ad un uomo affascinato da efebi, suona: «È una malattia»). È naturale perciò che la buona educazione appaia una maschera e che chi la indossa sia un uomo nascosto-sotto (ypokritès); invece di adattare lentamente con virtù di pazienza i propri tratti a quelli ideali della maschera, per raggiungere l'educata naturalezza, si strappa la maschera e si mostra alla luce del sole il volto deturpato dallo spirito di violenza. Al tempo in cui non ci si era ancora decisi a smascherarsi Alain già notava la condizione instabile e insopportabile: «Ho notato, egli scriveva, che sovente un tono di voce è sgarbato; un maestro di canto direbbe che la gola è serrata e le spalle non sono abbandonate; il movimento delle spalle rende sgarbato un atto garbato: troppa passione, sicurezza ricercata, forza radimata. I maestri d'arme dicono: Troppa forza... Un uomo sgarbato lo è anche quando solo, troppa forza in ogni gesto, si sente la passione legata e la paura di sé che è timidezza. Udii un uomo sgarbato che discorreva di grammatica; il suo accento era quello dell'odio più acceso... Il fanatismo potrebbe essere soltanto frutto di timidezza, paura di non sostenere bene ciò a cui si crede; e poichè non si regge alla paura, nasce un furore contro se stessi e contro tutti che comunica una forza formidabile alle opinioni più incerte... Ora si comprende come una tazza di tè tenuta in mano incivilisca un uomo. Il maestro d'arme giudicava di un arciere dal modo di girare il cucchiaino in una tazza di caffè senza fare un movimento di troppo».*

ELÉMIRE ZOLLA

## IDEOLOGIE E REALTÀ

Questo nostro mondo, sia sociale che tecnico, sta cambiando rapidamente sotto i nostri occhi; ciò che cambia meno rapidamente, anzi non cambia affatto, sono gli idoli politico-sociali, quelli che Mario Albertini chiama giustamente (*Il Federalista*, a. I, fasc. 2: «Politica e tecnica») i «mezzi» politici. Da questo è evidente che io penso che politica e morale, fatto politico e fatto sociale ed etico, e per conseguenza, impegno dell'uomo, e dell'uomo di cultura, sono tutt'uno, un problema unitario e fundamentalmente unico. Ma questo problema dei mezzi, di cui poco si discorre, mentre molto si discorre dei fini, è anche, credo, fondamentale, per intendere una certa crisi, o passaggio, della società europea oggi: sono le ideologie che nascondono quest'urto, tra situazione e mezzi mentali, tecniche pratiche e programmi concettuali, mezzi, per intendere questa situazione, e muoversi in essa: «Di fatto i nostri mezzi politici: gli stati-nazione, i partiti, i sindacati sono molto recenti nella storia. Duecento anni fa non c'erano né partiti né sindacati, e gli stessi stati erano molto diversi».

Questo saggista politico, mi dicevo leggendo, ha profondamente ragione: e mi veniva in mente un raffronto con il testo classico di Lewis Mumford, *La cultura delle città*, il passaggio a questa nostra era di tecnicismo brutale, naturalmente non per il tecnicismo, la tecnica in sé, ma per l'abuso e l'incomprensione, il sopruso che esso può esercitare: tant'è che Rosario Assunto, ammiratore del Mumford, ha ipotizzato in *Job e Hobby* una società in cui la tecnica sia liberatrice; su questo si potrebbe anche in teoria discutere, in pratica, accettando la realtà così come è (e tutti compiamo, per ora, vivendo qui, «hic et nunc», quest'atto), il problema è sempre quello fondamentale: che i mezzi di potere, tecnico, politico, non mettano sotto giudizio la natura e la possibilità umana: un saggista come Zolla, e per esempio Montale nella recensione al libro di Zolla, sono dichiaratamente pessimisti: per questo il discorso etico-politico è tutt'uno con quello di diagnosi o constatazione della situazione: mi ricordo anche di Picard e del *Mondo del silenzio*: l'artista e l'uomo in quanto artista (e ogni uomo, dice Assunto, è artista, in molte e differenti azioni, comportamenti, mestieri) ha bisogno di solitudine, di raccoglimento, di silenzio, di radicamento: tutto ciò la società e il mondo di oggi sembrano impedirglielo, e questo è quello da salvaguardare: c'è proprio da vedere se, con un nesso piuttosto semplice, ma che non sempre vien fatto, non si debbano attaccare quegli idoli sociali e politici. È evidente che c'è un nesso tra scienza e politica, difatti l'uomo di cultura non conosce frontiere: ma nel mondo di oggi e nell'Europa di oggi le conosce fin troppo bene: ciascuno di noi, o molti di noi, hanno un concetto della propria realtà sociale non tanto etico, quanto pratico, realistico e che diventa poi di nuovo una necessità di comportamento, che s'arresta al fatto d'essere italiani, tedeschi, olandesi, ecc. Quando

un capo di stato europeo dice che « le guerre sono un fenomeno naturale dell'umanità » c'è da stupirsi di molte cose o di troppo poche. In realtà è una scusa per una concezione ancora legata al mito dello stato-nazione. Infatti, come dice sempre l'Albertini, « noi possiamo discutere se va bene il liberalismo o il socialismo, se vogliamo fare il governo nazionale in un modo o nell'altro, ma non possiamo discutere se vogliamo, oppure no, restare politicamente e giuridicamente francesi, italiani, tedeschi ». Questa è la verità, è il nodo gordiano della situazione psicologica europea oggi: una razionalizzazione della politica vuol dire restituire all'uomo la sua dignità: quel cambiamento di strutture auspicato dal Mumford, su un piano mondiale, — e di fatti la scala economica tecnico-sociale oggi è mondiale, — non è forse, in Europa, quella così grande rivoluzione di costumi e storia che, dice Berdiaev, sarebbe destinata a mutare la faccia del vecchio continente? Una ricerca religiosa, artistica, culturale, oppure la semplice ricerca di essere uomini singoli ha bisogno di solitudine e di silenzio, ha bisogno, da un lato, di una razionalizzazione delle strutture, dall'altro, dello spirito di radicamento, quello che usando una parola molto usata è lo spirito di una individualità integrata nella vita. La tecnica della politica non è affatto disgiunta perciò dal più profondo tema morale del nostro tempo: come salvaguardare l'uomo dalla massa, dalla tecnica, dal numero. Quell'angoscia del racconto di M. Hlasko, o del libro di Zolla, ha la sua base in una vecchia storia europea: e proprio è dall'Europa, dal cuore dell'Europa, che può venire un atteggiamento fondamentalmente coraggioso, moderno e insieme antico: l'Europa ha tutto da guadagnare e niente da perdere, di se stessa. Tutto da perdere se seguita a giocare una carta stravecchia e non con l'incertezza di un vecchio signore, ma con la miseria di un avaro impoverito. I veri miti sono interiori non esteriori. All'artista sarà poi possibile ricreare quel che vuole, interiormente ed esteriormente: è anche vero che i veri miti vanno vissuti, ed è perciò che dallo sterile canto della nazione, della politica nazionale europea, non nasce nulla di sostanzialmente nuovo: perché anche qui ci si salva solo quando si ha qualcosa di nuovo da dire. Si può cantare anche Roma o Atene morente, ma Roma e Atene morente, non una ideologia: la poesia ha fonti molto più profonde della stessa retorica letteraria, e della stessa sovrastruttura nevrotica. Direi che l'Europa vive oggi di una nevrosi ideologica di cui va liberata: quelle fatali ideologie vanno vinte, ed è questo, mi pare, proprio il compito dell'uomo di cultura, dello scrittore, di fronte alla realtà della sua storia civile, del suo paese e della sua comunità o civiltà: di rendersene conto, di sostituirsi a quei miti delle realtà: questo del resto facevano, per esempio, i nostri avi, cambiando il mito dello stato settecentesco, nel movimento nazionale, in quello che del movimento nazionale c'è stato di buono e che è stato poi falsato dalla ideologia nazionale, dal problema del potere dello stato nazionale, « manus longa » dell'antico autoritarismo, ritornato sotto nuova forma: quel movimento era liberatore (si pensi al significato che esso aveva per Foscolo e Leopardi: ben più vasto e più ristretto insieme del nazionalismo mussoliniano, ultima epitome di un inizio glorioso;

o a quel che aveva per Manzoni: di quale responsabilità si caricava: ma l'esempio insigne e lungimirante in tale caso resta, per noi italiani, Cattaneo) perché il vero Risorgimento fu combattuto non tanto per l'indipendenza e l'unità, ma per la libertà e la libertà ha un senso ben più vasto.

Quel mito delle patrie-nazioni va spazzato via proprio per dare un senso alla storia. Al suo posto è da affermare non una generica unità della razza umana, ma una concreta struttura politica che parte dall'Europa, oggi: Angioletti non tema che io voglia introdurre una macchina per la felicità: si tratta solo di razionalizzare e strutturare per esser liberi, non per imporre, ed essere liberi, il più possibile dal basso e ciò si ha limitando il potere quanto più ci riesce: qualsiasi genere di potere, cominciando da quello politico che ha per base l'esercito, la polizia, l'economia, ecc. Quel che ci abbisogna cioè è una politica, con una prospettiva veramente realistica, collegata ai mezzi moderni. Su questo argomento ho letto molti interessanti articoli, tra cui ricordo quelli di Piovene, di Calogero, di Oppenheimer: tutti concordano sul fatto che la guerra totale è, oggi, uguale a fine dell'umanità: e che ciò forse sarà una ragione di abolirla: gli uomini di scienza e gli intellettuali sono d'accordo: solo gli uomini di stato europei giocano con questi pericolosi birilli. È per questo che l'europeo qualsiasi ha un diritto « umano » da affermare; ed è perciò che il federalismo europeo è l'alternativa alla guerra. Attaccare quegli idoli non vuol dire infatti proporsi una generica soluzione politica: vuol dire: vivere profondamente, intimamente, un cambiamento, una possibilità nuova: quel che spesso ci affascina nei comunisti, o almeno con quelli di essi che hanno iniziato una certa lotta, è l'aver vissuto un'idea: noi non vogliamo lasciarci divorare dall'idea, perché proprio questo è l'assunto: di conservare la mente calma e i polsi freddi; ma vivere profondamente la diversità della nostra situazione, questa imposizione non è certo politica, ma morale, ed è l'impegno dello scrittore, del poeta, dell'uomo di cultura: cadendo quei miti sappiamo di non vuotarci in una tristezza angosciata, ma bensì in un'ilarità soddisfazione, in una freschissima accettazione, anzi, realizzazione della realtà: che poi si attui in concreto, politicamente, sarà, da un lato, compito nostro, dall'altro, per così dire, dello sviluppo di tutta la realtà: ma questo secondo aspetto (ciò che è poi la storia umana e delle cose) non sta a noi per ora giudicare, a noi sta di fare, cambiarci, diventare europei, prima che italiani, tedeschi, ecc. Rotto il velo delle ideologie, accortici che i mezzi politici non corrispondono più alla realtà, ciò significa, di fatto, prender coscienza di una nuova situazione e misura umana. Quel fiore bellissimo che può ancora dare questa civiltà se la salviamo, o se coraggiosamente, ma non rinunciandovi, cadiamo con essa, non è già la ricompensa?

GIANFRANCO DRAGHI

## UNO SCRITTORE ALLO STADIO

**S**e mi troverò un giorno a raccontare la vita di Milano lungo gli anni della mia vita (dalla *belle époque*, che mi spari dinnanzi quando ero bambino) vi rientrerà anche il gioco del calcio. E immagino di cominciare:

« Quei terreni fangosi o ghiacciati a Monforte, all'Acquabella; le tribune di legno e catrame che esalavano a distanza, nel sobborgo domenicale, fino al tram da cui stavamo scendendo; un odore già d'*embrocation*, acido, stimolante come un colpo di fischietto che appartenesse prima di noi a una partita in corso; e poi i riti abituali per la gara principale, e il gioco, e i suoi echi nel pubblico annunciavano fin dal '13-'14 un mondo nuovo ».

*Hurrah, burrah, burrah*, gridava l'una e l'altra squadra schierata per l'inizio. Voci secche assuefatte e una cadenza da latrato; e un po' gobbi, seguendo il pallone o spostandosi per motivi meno chiari, quegli uomini seminudi come bambini cominciavano ad agitarsi. Li vedevo puntare a volte direttamente sulla porta altrui, oppure, con giravolte e ripieghi sorprendenti, duellavano in un punto eccentrico del campo. Van Hege, Croom, i fratelli Cevenini, Fossati, De Vecchi, Leone. Presieduto da un Visconti, l'Internazionale Football Club aveva gli « svizzeri » come un tempo i duchi di Milano: Aebi, Peterly, Scheidler. Ma tutti questi individui, gli Stranieri i Nazionali i Campioni, venissero anche chiamati come De Vecchi *figlio di Dio* non formavano da sé il gioco del calcio. C'era una forza più viva, là in mezzo, che a tratti scatenava interamente una squadra e poi tornava a cercarsi, a ritrovarsi con fatica, o s'infiammava dove prima era spenta. Avevo appena imparato a distinguere la Juventus dal Milan, i bianchi della Pro Vercelli dai neri del Casale. Quella forza ancora per me misteriosa che rendeva ora gli uni ora gli altri i più svelti, i più *bravi*, cominciai a vederla diversa nelle squadre diverse, fatta quasi dei loro colori. Dal portiere nella sua maglia particolare ai terzini, ai mediani e agli *avanti*, il Genoa col petto ripartito di rosso e di blu rivelava un carattere suo. Fantasticavo sulle *risaie* dove i campioni vercellesi forse si allenavano per le partite autunnali. L'energia tutta loro, così semplice e possente, mi sembrava meravigliosa, ma a quelli del Milan mi accostava la riunione degli inglesi e del *diavolo belga* Van Hege con cinque o sei meneghini baffuti, agilissimi (Scarioni lasciò il suo nome al più aereo esemplare di rovesciata) e benevoli, allegri, disposti a tollerare le vittorie degli altri. Era simpatico quell'intreccio fra stranieri del nord e milanesi in rossonero, popolari più di quelli dell'Inter, ma abili ed onorati più che i grassoni dell'Unione Sportiva, con l'orribile loro maglia a scacchi bianconeri, o i giovinetti del Nazionale Lombardia. In ogni modo sentivo necessario parteggiare per una squadra con tenace decisione. Alle corse dei cavalli, i nomi mitologici che la Razza di Besnate usava dare ai suoi galoppatori, Arianna, Argo, Saturno, Briareo, esprimevano quella stessa nobiltà magica e preziosa che respirava nei delicati purosangue, condotti per mano nel viale circolare del *paddock* o agili

nell'andarsene verso i nastri della partenza, tra gli alberi leggeri, nel vecchio e piccolo ippodromo di San Siro; preferire che vincessero quei cavalli era naturale, allora, come amare certe favole, o i manicotti dove le mamme nascondevano le violette. Ma al calcio era stato giusto scegliersi dei colori, una squadra favorita, per ragioni molto più acute e penetranti. Non si poteva restar estranei alla tensione che portava gli uni a voler vincere gli altri, mirando per un'ora e mezza a quegli spazi profondi tra le braccia mulinanti del *portiere* e i pali della *porta*, quegli spazi dove il pallone che nessuno è riuscito a respingere o a fermare si addentra come per un colpo decisivo di spada, ed è una parte del pubblico a venirne ferita, insieme ai vinti che in campo restano immobili almeno per un attimo, a negare (specialmente quando nessuno tra loro protesta), a negare che sia giusto ciò che è accaduto, e fa gli altri felici. Neutrali non si aveva il diritto di essere. Ma sentivo quanto di crudele, di indegno, di orrendo stesse nella volontà di vincere ad ogni costo, nell'urlo che già allora — a volte — diventava sopraffazione o furore rabbioso contro l'esistenza stessa degli « avversari ». Mi pareva d'aver scelto i colori più umani, il club più cordiale e leale nella propria potenza. Elegante nel modo di certe vie vecchie della città, con i suoi inglesi e il suo belga e le vittorie negli antichi campionati; ma, anche, intonato alle fabbriche, alle piccole officine, agli orti, alla linea ferroviaria, alle osterie clamorose che il quartiere di Monforte mescolava intorno a noi come le note discordanti e patetiche d'un organetto. Io bambino amavo la mia città intera e una parte d'Europa, nel Milan Football Club.

... Ma dopo? Dal '18 al '58? Quarant'anni di cui dovrei *render conto*, attraverso le loro variazioni delineate via via dal mutare degli Stadi, delle folle domenicali, dei caratteri propri alla vita sportiva?

Mi pentirò dopo averlo detto. Eppure, dico di non saper attribuire ragione più vera che quei lontani ricordi, alla passione per il gioco del calcio rimastami fino a oggi. Le prime tribune in cemento di via Sismondi, ancora a Monforte; il viaggio straordinario che portò prima il Milan e poi l'Inter ad accasarsi, per le partite, a San Siro, nei luoghi riservati una volta alle piste o ai recinti per le corse; e molti altri eventi, molti cambiamenti formerebbero ora una traccia utile a qualche libero esploratore nel passato. Sono, però, cambiamenti che non toccano il fondo, nel senso vivo dell'esperienza personale. L'odore che al mattino della domenica ritrovo nelle strade milanesi come un invito, insistente e remoto, allo Stadio per la partita imminente, è ancora l'*embrocation* di mezzo secolo fa a renderlo vittorioso contro il proposito — così saldo alla vigilia — di trascurare l'incontro di calcio. Non ho imparato a resistergli. Posso ripetermi che *ho da fare*, che *sono vecchio*, che *troppe volte oggi ci si trova delusi da questo gioco guastato*; l'aria stessa nel mattino domenicale torna a contraddirmi, sento intatto il richiamo d'una volta, la città con le sue case diventa un puro spazio concentrico a quel terreno lontano dove l'arbitro, fra tre ore, fra due ore, darà il segno per la partita. E infatti. Schieratesi le squadre per l'inizio nel silenzio si alza un grido interiore, *hurrah, hurrah, hurrah*. Il mio posto era lì anche questa volta. Non è un posto da spettatore neutrale; ciò che allora sentivo, più o meno, mi riprende.

Ecco dunque una confessione. Prima di riferire ciò che posso vedere oggi o provare durante una partita di calcio, dovevo togliermi ogni diritto alla *parte* di testimone adulto e attendibile. Per tutto ciò che riguarda questo sport, credo di dovermi ancora riconoscere l'età che raggiunsi verso il 1914, prima che a Serajevo l'arciduca d'Austria fosse ucciso e alla Marna vincessero i francesi. È possibile che nello Stadio dei Centomila tutti e centomila si porti un segreto simile a questo? Fino a quando gli altri lo nasconderanno? Devo, in ogni modo, farmi un'idea più precisa su i frequentatori delle partite di calcio. Comincerò a osservarli meglio da domenica prossima. Pazienza se non potrò saltare quest'anno nemmeno una domenica. È un campionato che il Milan potrebbe anche vincere; voglio dire — scusate — un campionato le cui passioni tornano già a sembrarmi ricche d'umanità, giustificabili da ogni punto di vista, poetiche, moralmente interessanti. Dovrei vergognarmene? O « hypocrite lecteur », bugiardo ascoltatore, mio simile, mio fratello!

GIANSIRO FERRATA

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Quasimodo Premio Nobel

Non c'è dubbio alcuno (almeno per chi, come me, non ha rinunciato del tutto alla « tollerata provincia dell'autonomia formale ») (1) che l'assegnazione del Premio Nobel a Salvatore Quasimodo ha contribuito largamente alla confusione: per una gerarchia di valori, agli occhi dei più innaturale, che sembrava stabilire nella poesia italiana (secondariamente tra la poesia e la prosa nella nostra attuale letteratura); per un blasone imperituro che sembrava attribuire — connivente il poeta blasonato — alla poesia sociale, « di natura corale », nei confronti di ogni altra poesia meno brutalmente impegnata (« Scrivere versi significa subire un giudizio: quello estetico comprende implicitamente le reazioni sociali che suscita una poesia », affermava Quasimodo nel '56: il dettato non appare in verità adamantino, ma pare affacciarsi in questa formula anche un'attitudine classista); per una implicita preferenza, che sembrava legittimare, verso le raccolte recenti del

poeta siciliano (« la tragica esperienza dei nostri giorni » è sottolineato come il contenuto più fortemente apprezzato dalla giuria) nei confronti delle più antiche, che al contrario sono, a giudizio della critica italiana più responsabile, imparagonabilmente più valide; infine, per la penosa sequela di esaltazioni, di crucifige e di silenzi che, al pari di bollettini di guerra, hanno agitato le cronache di fine ottobre (e quasi a sigillo, il perfido articolo di Cecchi sul « Corriere »).

In realtà, le cose erano messe in modo (primo: più di vent'anni che il Nobel non era italiano; secondo: la posizione di punta che Quasimodo aveva assunto nel proclamare un rinnovamento della poesia, che escludeva tutti i poeti suoi coetanei e riguardava invece lui solo e un'oscura falange di neo-fanatici) che questa proclamazione, la quale in altra situazione avrebbe dovuto animare a festa la cittadella letteraria e non solo quella letteraria, cadde invece in un clima polemico, a conti fatti deplorabile. Giacché se da un lato è ridicolo presentare i più grandi poeti italiani viventi, come fanno con modi aizzanti e irritanti gli amici del poeta premiato, e talora egli stesso, quali altrettante cariatidi incapaci oramai di stabilire un contatto con il « popolo » e di esprimersi « in una data terra, in un tempo esatto, definito

(1) Le citazioni senza altro riferimento sono tratte dal *Discorso sulla poesia* inserito nel volume *Il falso e vero verde*, Milano 1956.

politicamente » (?); dall'altro lato sembra assurdo umiliare o isolare un poeta come Quasimodo, che abbiamo amato anche nelle sue prove più povere, anche nel tormento di afferrare con l'eloquenza il senso di un discorso essenziale, sfuggente al timbro della sua poesia.

Avuto il premio, Quasimodo ha lamentato che il suo editore non fosse pronto per quel premio, e che si fosse lasciato prendere alla sprovvista, con le sue opere quasi del tutto esaurite, e da ristampare. In effetti, proprio mentre scriviamo (fine novembre) viene distribuita la prima ristampa quasimodiana post-Nobel, la ottava edizione di *È subito sera*. Come nelle precedenti edizioni, la raccolta dei versi è preceduta dall'antico, lucidissimo saggio di Sergio Solmi, ove il poeta è visto ancora in una luce « tradizionale », interpretato in chiave post-ermetica e montaliana (« una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni »). Solmi riconosce in *Oboe sommerso* il momento di approssimazione del poeta alla sua verità, quando « rinunciò coraggiosamente ad ogni giovanile indugio in aderenze prestabilite, in stasi descrittive o narrative, per organizzare tutte le sue espressioni attorno al suo nucleo lirico più profondo; ...scendendo di colpo in quella zona latente in cui il sentimento è, per così dire, ancora indifferenziato, "senso di tutte le cose insieme", tenta di tarlo in luce, lasciandogli la sua originaria indeterminatezza in scarse, pesate e doloranti parole ». Quanto questa lucida interpretazione sembra estranea alla attuale poetica quasimodiana! È un giudizio che, letto oggi, sembra quasi riassumere imperativamente (quasi un'epigrafe) ciò che Quasimodo era e ciò che non avrebbe dovuto divenire. Qualche anno più tardi, presentando *Giorno dopo giorno* (mi limito di proposito, in questa noterella, a rileggere le prefazioni, che andranno in mano al lettore comune) Carlo Bo compie l'estremo tentativo di ritrovare nei versi del dopoguerra, che oramai « presumono all'epica » (Quasimodo) e tintinnano qua e là di neorealismo (« O mia dolce gazzella, - io ti ricordo quel geranio acceso - su un muro crivellato di mitraglia ») lo sviluppo, drammatico e partecipato, del suo primitivo mondo

poetico; il critico distingue con fermezza tra questa poesia di Quasimodo « e la cosiddetta poesia della resistenza, fra un mondo originario e un mondo gratuito e arbitrario nei suoi risultati ». « Le occasioni per lui, afferma Bo, non sono mai diventate materia di poesia, facoltà di romanzo ». Siamo, salvo errore, nel '47: da allora in poi il poeta ha avuto modo di correggere con mano pesante il generoso giudizio del critico.

Ancora qualche anno più tardi, Luciano Anceschi presenta al vasto pubblico dell'editore Mondadori le traduzioni dei lirici greci (uno dei momenti più puri della voce quasimodiana): e distingue con esattezza tre tempi della storia poetica del nostro poeta; ma, mentre ragiona con la consueta ricchezza interpretativa i primi due (quello che fu detto della « poetica della parola », e quello, appunto, della traduzione dei greci, « ragione necessaria di ricerca poetica ») non si pronuncia sul terzo, segnato dall'aspirazione di « cercare nuovi modi espressivi », e si limita a dire che « sarebbe un discorso lungo, complesso, e legato ad infinite ragioni del tempo morale ».

Ecco dunque, attraverso la testimonianza di tre critici indiscutibili, se non altro perché, come « prefatori », non possono essere sospettati di partito preso, che si delinea il grafico di una crisi: ignorata da Solmi per ragioni di date, ma individuata « ex contrariis » dalla definizione che egli dà della verità poetica di Quasimodo; contrastata da Bo, più per una partecipazione di lode che per un evidente itinerario critico; ammessa con amichevole diplomazia da Anceschi. E in realtà dunque questa « crisi », questo giudizio di involuzione, preesisteva come problema critico all'assegnazione del Nobel; e l'insoddisfazione che tale assegnazione ha suscitato è qualche cosa di più serio che un malumore. Il premio ha gettato sale su una piaga già aperta. Il malumore ci auguriamo che passi, il problema critico rimane: ed è lo studio del rapporto tra i primi due tempi individuati da Anceschi ed il terzo: se sia di sviluppo, se sia di involuzione, o se sia invece l'esito di una tematica già nella sua intima essenza e sin dal periodo più splendido moralmente e poeticamente non primaria, fregio e non struttura.

Il fatto è che Quasimodo oggi teorizza — a nostro avviso — piuttosto la sua non poesia che la sua poesia; ma anche se questo fosse vero, non necessariamente dev'essere giusto essere ridotti nella tentazione sentimentale di dargli semplicemente torto, salvando nel cielo delle certezze, insieme con la sua, la nostra giovinezza di lettori toccati una volta per sempre dal timbro disperato e dolce della sua poesia, di lettori contemporanei della sua stagione più squisita (« graniti sfatti dall'aria — che il sonno grave — matura in sale »). E tuttavia non sarebbe assurdo prevedere, che, in misura maggiore che nella storia della poesia, il nome di Quasimodo rimarrà legato alla storia del gusto letterario del nostro tempo: nato dall'esperienza ermetica, Quasimodo ne ha raffinato l'intensità formale, ne ha fissato, in un linguaggio sensuale ed essenziale insieme, il bisogno di un assoluto umano, di una nostalgia che fosse al tempo stesso perfezione del sentimento. Solmi lo avvicina soprattutto a Montale: direi che certe intensità del gesto poetico, certe misteriose assonanze tra il mondo del poeta e il destino irrevocabile della realtà rivelata dalla poesia fanno pensare piuttosto a un *prius* ungarettiano. Il momento più alto di questo linguaggio disperato che si sfiocca e brucia le sue scorie nella sua perfezione si ebbe proprio attorno alla guerra, con *È subito sera* e la traduzione dei lirici greci: fu il momento neo-alessandrino dell'ermetismo italiano, la sua soglia estrema, la sua compiutezza nel senso dell'espressione letteraria. E l'influenza che ebbe nel gusto contemporaneo l'opera di Quasimodo è stata invero grandissima. Ma al di là di questa luminosa adolescenza d'arcangelo, di questa voluttuosa, quasi femminile capacità di ricalcare con l'immagine i contorni di un paradiso perduto, a noi sembra che Quasimodo non fosse chiamato: la ricerca di un messaggio pieno, virile ha travolto i limiti rarefatti del gusto, ha precipitato la voce del poeta nell'opportunismo della declamazione. Tuttavia a noi sembra questa la storia da verificare e da scrivere, e non le « public relations » dell'uomo Quasimodo, la cui gloria ci appartiene, come è ovvio, nella misura in cui possiamo riconoscerci nella sua opera. Il resto è davvero, per

concludere con un'ultima citazione del nostro poeta, « una cronaca che non sa distinguere la poesia dalla letteratura », e talvolta anche da qualche cosa di meno della letteratura.

## Giorgio Caproni

Sino all'assegnazione del premio Nobel, il 1959 è stato un anno letterario nel quale il nodo dell'attenzione e del dibattito si è concentrato sul romanzo, dal *Gattopardo* a *Una vita violenta*, dagli echi arrivati in Italia della nuova narrativa francese alla nuova rivista di Vittorini, « Il menabò ». E tuttavia, a conti fatti, è probabile che non andrebbe molto lontano dal vero chi dicesse che, pur in tanto e vivo fervore di narratori, l'anno che si chiude ha segnato soprattutto una stagione di poeti. Lasciamo per un momento da parte il gruppo degli sperimentalisti, i quali, dopo la raccolta di Fortini e la bella sortita di Leonetti, hanno un poco segnato il passo. Ma nella stessa vena della poesia tradizionale, e direi nell'accettazione persuasa dell'attuale stagione letteraria, le voci schiette di poesia sono state parecchie ed alte.

Primo fra tutti, credo, Giorgio Caproni. A proposito del quale si può cominciare con il dire questo: che la sua poesia, sino ad oggi, era amabile in virtù della grazia con cui il poeta aveva lavorato all'interno del suo mondo, definendo i propri limiti nell'atto stesso con cui si affidava al suo canto. Per dirlo in altre parole, non si è mai presentata sotto l'aspetto del messaggio, ma come dono, una voce solitaria e pura. Dagli ormai antichi volumetti *Come un'allegoria* e *Ballo a Fontanigorda* sino alla sistemazione che della sua opera dette qualche anno fa nel *Passaggio di Enea*, Caproni si è sempre messo con diligenza e umiltà al servizio di quella sua voce sorgiva, e per così dire l'ha protetta da ogni tipo di interferenza, dalle ambizioni, dal gusto del successo, dalle complicazioni culturali come dalla sua stessa facilità: ha perfezionato lo strumento metrico che gli serviva, ha rastremato il mondo delle sue immagini sino ad estrarne emblemi sempre più intimi e suoi, trasparenti d'una luce fervida e affettuosa, ha collocato la sua poesia nel punto più giusto, per lui,

dell'avventura spirituale dell'uomo, e cioè in un vagabondaggio sereno e libero fra tenerezza e malinconia, ove la felicità è una luce inquieta e cangiante, misteriosa e presente, al pari di un'alta luna estiva che navighi tra le nuvole; ha lavorato insomma, per dirla in breve, nel senso della fedeltà a se stesso, il che equivale, per un poeta, a lavorare nel senso della necessità. L'armonia che egli raggiungeva via via con gli anni con questo suo lavoro modesto e forte aveva l'effetto di modulare il suo mondo sentimentale come un momento autentico, e perciò stesso infinitamente ricco, del cuore dell'uomo, indipendentemente dalla sua misura spirituale, e cioè indipendentemente dall'intensità del dramma che esprime o dalla materia culturale che trascina con sé. È così, credo, che la poesia di Caproni è durata e cresciuta nel tempo, più e meglio di altri che fanno più spicco (e rimbombo). La preziosa, ma quanto difficile!, lezione di Saba, Giorgio Caproni meglio di ogni altro l'ha compresa e fatta sua.

Nella poesia, caso in verità eccezionalissimo in questa nostra storia umana, la fedeltà ha ancora il suo premio. Ecco, dunque, *Il seme del piangere*, o, per dir meglio, ecco i *Versi livornesi* che ne costituiscono, quasi a guisa di poemetto, la prima parte. Ecco cioè non soltanto il meglio che Caproni ci abbia dato, ma anche un fiore di poesia esile e pura, destinato, per quanto si possono con giustizia valutare i contemporanei, a rimanere nell'antologia del tempo nostro.

« Mia mano, fatti piuma – fatti vela; – e leggera – muovendoti sulla tastiera, – sii cauta. E bada, prima – di fermare la rima, – che stai scrivendo d'una – che fu viva e fu vera.

« Tu sai che la mia preghiera – è schietta, e che l'errore – è pronto a stornare il cuore. – Sii arguta e attenta: pia. – Sii magra e sii poesia – se vuoi essere vita. – E se non vuoi tradita – la sua semplice gloria – sii fine e popolare – come fu lei; sii ardita – e trepida, tutta storia – gentile, senza ambizione ».

Ecco la poetica di questi *Versi livornesi*. Più che la poetica, è un accordo d'intonazione, la scelta del ritmo. Si noterà come questi versi poggino su ca-

denze ferme, assaporate anche quando elegantemente rompono il ritmo breve del settenario, e come si fondino in prevalenza sul peso morbido degli aggettivi, che sono la parte del discorso più sensibile all'appoggio della voce. Il dono di Caproni è, a nostro avviso, d'essere riuscito a costringere nelle strofe lievi della canzonetta una storia di straordinario vigore sentimentale, di aver toccato la poesia per pura forza di tenerezza.

Questi *Versi livornesi* sono, come è noto, dedicati al ritratto della madre. Tuttavia Caproni non canta l'amore filiale, o il suo rapporto con lei: « racconta » il personaggio, la donna, esile « fine e popolare » che era sua madre, nella Livorno ancora ottocentesca e nel suo destino di affetto e di sofferenza. Si può conciliare il velo delle lagrime con la nitida, raffinata evidenza delle immagini, l'impossibilità di affrancarsi da una partecipazione autobiografica, cronistica, privata con la necessità di restituire questo mondo sentimentale ad un significato universale? Per riuscire occorre una intensa qualità di poesia. (Per fare un esempio che credo pertinente, chi rilegga a confronto le *Poesie scritte col lapis* di Marino Moretti, che pure ebbero il loro giusto momento di validità storica, si accorgerà che quasi mezzo secolo di poesia non è passato invano).

Leggiamo ancora (sono i bellissimi versi del viaggio di nozze): « Credeva che la primavera – fosse la prima stazione. – Credeva che all'estate – piena, senz'altre fermate, – seguisse poi l'autunno – più tenero, e che un dolce inverno – di pelliccia e d'amore – (di chitarra e di cuore) – di nuovo alla primavera – portasse, in un giro eterno – cui fosse, quella stagione, – prima ed ultima destinazione ». Ecco narrato, come una fiaba popolare, il volgere di una speranza di donna: in virtù della sua grazia, il canto trascorre, in tutti i *Versi livornesi*, al racconto, alla lieve trama di un cantafavole, all'illustrazione popolare ( « La notte, lungo i fossi – quanti cocomeri rossi »), ai modi della canzone duecentesca (come in *Ultima preghiera*), alla stilizzata effusione degli effetti (come nell'*Iscrizione finale*: « Freschi come i bicchieri – erano i suoi pensieri ». – Per lei torni in onore – la rima in cuore e amore »).

Non vorremo certo affermare che in tutti questi versi non ci sia, al di là del volgere genuino dell'ispirazione, la presenza di una squisita sapienza, e un controllo severo degli affetti; né che, in ultima analisi, la poesia di Caproni non confini strettamente con una dolce, tenerissima maniera. A noi tuttavia sembra che la gentile figurina nera di Annina Picchi, sullo sfondo vivido e fantasioso di « Livorno, tutta invenzione — nel sussurrare il suo nome », sia un'acquisizione felice della nostra poesia, un'immagine non facilmente dimenticabile; e, in tempi di sfrenato sperimentalismo, faccia utilmente e vittoriosamente risuonare l'accento di una tradizione che fu di Pascoli e fu di Saba.

## Il flauto di Diego Valeri

Il primo — in ordine di tempo — dei premi letterari di quest'anno, il premio Etna-Taormina, è andato diviso tra il poeta spagnolo Jorge Guillén (di cui recentemente l'editore Scheiwiller ha ristampato sei poesie già rese mirabilmente in italiano da Eugenio Montale nel suo *Quaderno di traduzioni*) e Diego Valeri, per la sua recente raccolta *Il flauto a due canne*, edito da Mondadori. Noi non abbiamo certo intenzione di tenere dietro a tutte le segnalazioni delle centinaia di premi letterari distribuiti in Italia: i premi letterari sono un argomento che ormai tocca più da vicino il turismo che la letteratura, costituiscono una specie di « terza pagina » degli enti di soggiorno...

Ma questa volta ci piace fare un'eccezione, perché ci dà modo d'intrattenerci per qualche istante su di un poeta caro, modesto e autentico com'è il veneziano Valeri. Vale ancora per lui quello che affettuosamente osservava, e sono passati trent'anni, Pietro Pancrazi, quando scriveva che essendo il nostro poeta indipendente da ogni scuola e da ogni gruppo, « l'uscita di un suo libro non provoca fuochi d'artificio e luminarie in un quartiere distinto della città letteraria, ma è tutta la città che, onestamente e senza troppo chiasso, se ne rallegra ».

Leggiamo una sua brevissima composizione:

« *In tenue luce l'autunno si spoglia.  
Una rete di nervi esili e un velo  
d'oro diafano, tesi sotto il cielo:  
l'autunno è quel che resta d'una foglia* ».

Ed ecco ci si renderà subito conto di quel timbro prezioso, sensuale e casto ad un tempo, che fa l'incanto sottile di questo poeta, e che un lettore severo di poesia come il De Robertis cercava di definire come « un senso da per tutto di seta fina, di frusciante, di morbido ». La quartina letta or ora, nel suo breve giro, con la sua consumata sapienza costruttiva, la catena delle allitterazioni, la dolcissima esitazione degli sdruccioli nei due versi centrali (esili e diafano), riesce a rendere perfettamente ciò che al poeta premeva: la trasparenza magica delle immagini, e, al di là delle immagini, una indefinita, baluginante malinconia: il senso cioè della vita che è bellezza anche là dove si sfiora, dove è parvenza tremula e peritura. Direi che la poesia di Valeri si riassume in una raffinata umanità che si avvale di una mirabile artificiosità letteraria (mirabile anche nella sua lievità di tocco, nella sua squisita misura, nel suo non presumere troppo).

Molti furono gli echi che, a suo tempo, la critica riconobbe nella formazione del Valeri: da Pascoli, in primo luogo, a Francis Jammes e ai simbolisti francesi, a Corazzini, a Govoni, sino al Papini delle *Cento pagine di poesia*. Ma via via mi sembra che Valeri abbia non respinto ma assimilato quegli echi, trovato un suo vellutato linguaggio che sta sempre, sì, nella tradizione pascoliana, ma con una più sottile e voluttuosa musicalità, con un più appagato e sensuale abbandono al frammento (idillio e epigramma, godimento ed elegia, come sopra si è visto). Sì che oggi egli costituisce una voce autentica e riconoscibile nella poesia italiana contemporanea, e riesce a trasferire con eleganza questo suo mondo di colori e di materia assottigliati e stilizzati eppur mossi da un'inquietà, incantata vibrazione anche in altra lingua, la lingua della sua lunga esperienza di lettore e di traduttore: *Il flauto a due canne*

trae infatti il suo titolo dall'esser composto per metà di versi italiani e per metà di versi francesi.

Nella sua brillante presentazione al volumetto mondadoriano, Giacomo Debenedetti, mescolando, com'è suo costume, estetica e psicologia, dà di Diego Valeri una definizione azzeccata: egli è, dice il critico, « il poeta del bene di vivere », uno che, si sente, non ha lasciato depositare « vecchie ruggini con la vita ». In realtà, è proprio attraverso una vissuta, signorile e romantica fedeltà al suggestivo suggello della trasfigurazione artistica che Valeri è riuscito a imprimere al suo breve, quasi elementare mondo sentimentale il segno arduo e lieve della poesia: una poesia raffinata ma non povera, aristocratica ma umana e dolente, intesa, come dice il poeta,

« a scoprire  
dietro le cose le antiche memorie,  
le incredibili storie  
dell'ieri, del domani, del morire ».

GENO PAMPALONI

## Narrativa

### I segreti di Milano

Anche il secondo libro di Giovanni Testori: *La Gilda del Mac Mahon* (Feltrinelli editore) è raccolto sotto il titolo più generale de *I segreti di Milano*. È inutile aggiungere che le ombre di Sue e di Hugo, *I miserabili* e *I misteri di Parigi*, e quella, enorme, di Honoré de Balzac, non sono state evocate invano. Loschi ricatti, dubbie ed ambigue protezioni, rivalità di contrabbandieri, seduttori arditi ed abietti, prostitute magnanime e generose, zitelle sacrificate, prolungano ancora, fino nella Milano industriale del ventesimo secolo, dei *blue-jeans*, dei rapinatori di via Osoppo, fra i lettori di *Crimen* o di *Sogno*, o le società rionali di ciclisti e di pugilatori, un mito popolare affascinante e avventuroso. Come per Sue ed Hugo le vie della vecchia Parigi, la vita della periferia milanese con-

tinua a possedere, per Testori, una carica inesauribile di misteri romantici e tenebrosi. Ma a questo romanticismo Testori non sacrifica un briciolo di verità locale. Le abitudini, i gerghi, la vita familiare, i divertimenti dei suoi esemplari di umanità li conosce e li rappresenta con una fedeltà scrupolosa ed ossessiva.

Per certi scrittori l'etichetta razziale — la *gente* — sembra essere un destino, contro il quale nulla si può obiettare. Anche se non conoscesse — come conosce — tutta la letteratura lombarda da Carlo Porta a Carlo Emilio Gadda, inclusi scapigliati, dialettali, mediocri o minimi teatranti e veristi, Testori si porterebbe dietro come un marchio la sua natura di lombardo. È uno di quei lombardi abbondanti, sfrenati, gonfi e patetici, capaci di tenebrose allegrie e di lacrime viscerali, puri fino all'ossessione e immersi come nessuno nella immensa fanghiglia umana; per i quali l'unica realtà sembra essere quella, umida, grassa, sfatta, melmosa, delle marcite, delle risaie, dei margini più fertili e ricchi della Pianura Padana.

Verso codesti temperamenti il genio della stirpe, un sublime razionalista come Manzoni, avrebbe provato — ne sono sicuro — una rabbia sconfinata, un odio luciferino. Li avrebbe accusati, lui che levigava le proprie pagine fino ad un nitore geometrico, di imprecisione, di abbondanza, di un eccesso di affettuosità. Sono tutte le qualità, o i vizi, di Testori; che è, evidentemente, uno « col cuore grosso così », sempre disposto a commuoversi sulle povere storie delle sue serve abbandonate ed incinte, delle sue zitelle schiacciate e sconfitte, dei suoi pugilatori e ciclisti di periferia, dei suoi ragazzotti coperti di pustole e di foruncoli. Certo, Testori è abbondante e sentimentale come i suoi personaggi. Ma sappiamo bene — Pascoli insegna — quale solvente miracoloso possano riuscire le lacrime, sulla via verso l'informe. Quest'onda ribollente, torbida e fangosa di sentimentalità, persino il suo falso *pathos*, la sua dubbia pietà, insomma quel sapore di umidiccio che lasciano le sue pagine, tutto questo gli

serve per penetrare, come a pochi, nel confuso mistero della vita biologica, sino a sciogliersi e a identificarsi.

Cosa importa che Testori si serva di mezzi impuri, quando i suoi risultati narrativi sono sovente così sorprendenti? Se riesce, in questo modo, ad aggredire la vitalità sfrontata della grande prostituta di periferia, la Gilda del Mac Mahon: o l'immaginazione criminale e le povere avventure del Carisna; e l'attrazione e insieme la ripugnanza che una matura zitella prova per il matrimonio con un robusto ortolano? Sull'indistinto vitale: l'informe, il groviglio di umori, odori, sentimenti, colori, istinti, rancori, piccoli calcoli, che sorregge la vita: gli isterismi uterini delle donne: la fusione di cuore, sesso, visceri e bile; e la mescolanza atroce di miserie, disamore, danaro, volontà di possesso che domina quella povera realtà familiare; insomma sull'espandersi biologico, che confonde ed annulla tutto in sé, disposto a scaricarsi in qualsiasi cosa, su codesto mondo impuro Testori abbassa sovente delle luci straordinarie. Ne nascono pagine potenti che uncinano, vorrei dire fisicamente, brani di realtà sfatta, terrosa, umida, senza contorni. Chi volesse trovargli un corrispettivo nella pittura di Morlotti, rischierebbe forse un paragone facile, ma non andrebbe troppo lontano dal vero.

Di fronte al suo primo libro, *Il ponte sulla Ghisolfia*, *La Gilda del Mac Mahon* costituisce certo una prova più perfetta e matura. Ma devo aggiungere che, insieme all'ammirazione, è aumentata a dismisura la mia irritazione. È vero che Testori è uno di quegli scrittori torrenziali che bisogna prendere come sono, senza troppo discutere, disposti a sorvolare sugli errori di dettaglio. E capisco che la tendenza al monologo interiore, a costruire il ritratto del personaggio *dal di dentro*, sia in Testori addirittura fatale, tale possibilità gli offre di coincidere e di immedesimarsi con la sua materia. Ma quelle continue e retoriche interrogazioni: le infinite curve sintattiche, quel *ron-ron*, quel tono troppo enfatico, astratto, che si eccita su se stesso, a onde e sussulti continui... Testori non ha senso dei limiti, si perde, annega nella sua

verbosità patetica e ininterrotta. Strafa: fino a rischiare di compromettere la stessa poetica verità delle sue intuizioni. È sul suo strumento stilistico che mi sembra possibile avanzare più dubbi. Lo so, sono questi alcuni fra i rischi dell'informe. Ma che, ciò nonostante, Testori sia riuscito ad evocare, dal suo spesso, vivo e confuso mondo poetico, tante straordinarie situazioni e tanti volti umani, non finisce tuttavia di meravigliarmi.

## I racconti di un critico

Nonostante la cura che egli ha sempre posto nell'evitare qualsiasi definizione, per Giacomo Debenedetti si potrebbe dire, in primo luogo, che la psicologia *esiste*. Oggi, che non si sa se alla psicologia credano tutti o nessuno, se apra o chiuda tutte le porte, questa etichetta potrà sembrare insufficiente. Ma, intanto, riesce a spiegare qualche tratto singolare di questo critico in apparenza così inafferrabile. Il suo relativo disinteresse, ad esempio, per quelle che vengono definite le professioni di gusto: l'atteggiamento di ambigua vicinanza o di distanza partecipe verso le sorti immediate della letteratura contemporanea; persino una punta di indifferenza, in lui pure così raffinato, per i giudizi di valore.

Non credo, del resto, che il compito principale di un critico sia quello di pronunciare dei giudizi. *Capire*, descrivere, ritrovare il disegno armonico di una legge dove l'osservatore superficiale scorgerrebbe solamente una inutile molteplicità di casi, mi sembra alla fine una ambizione egualmente nobile e forse più proficua. Qualcuno potrebbe aggiungere che, certo, *capire* è una gran cosa; ma Sainte-Beuve e Thibaudet mostrarono molto più piacere ad intendere i mediocri memorialisti della Restaurazione o gli insulsi romanzieri borghesi invece di Balzac od Apollinaire. Anche Debenedetti ha sulla coscienza alcuni notevoli errori di giudizio. Ma quando uno ha il vizio di essere, come Debenedetti, un pochino *troppo* intelligente — e sa di esserlo — gli può accadere di trovare una enorme ricchezza di intrichi e di

impulsi psicologici anche in uno scrittore evidentemente destinato al fallimento.

Quando Debenedetti ha cominciato a scrivere, più di trent'anni or sono, la psicologia aveva già finito di trasformarsi in un'arte raddomantica, in una esplorazione di segreti e di misteriosi *perché*. Senza essere affatto un adepto tecnico della psicanalisi, Debenedetti non dimentica un momento di vivere nell'epoca di Freud. Nella terza serie dei *Saggi critici* (edizioni del *Saggiatore*), quando si escluda il bellissimo scritto programmatico su *Personaggi e destino*, cosa studiano, per esempio, i saggi principali? Tanto nel saggio dedicato alla *Vita di Alfieri*, probabilmente il più bello, come in quello, elegantissimo, su Verga o negli altri su Proust (stranamente, invece, delusivi), Debenedetti racconta ogni volta in che modo l'uomo è diventato scrittore; che è propriamente il «segreto» di ogni vita di artista. Il modo dell'indagine si adatta, come conviene, all'oggetto dell'indagine. Debenedetti ama tirarci per le lunghe, giocare di *suspense*, proporre false ipotesi, cacciarsi in vicoli ciechi, sdipanando il mistero dinanzi ai nostri occhi, a poco a poco, con un gusto tipicamente poliziesco.

Si sa bene che a questo tipo di temperamenti è soprattutto difficile chiedere della discrezione. Thibaudet, che è forse il saggista al quale Debenedetti più di ogni altro assomiglia, era davvero il più indiscreto dei critici. Erede di Sainte-Beuve, aveva ricevuto in dono una capacità straordinaria di adattarsi, di identificarsi con il libro che leggeva; ma scivolava subito dopo nel mondo dei concetti, delle categorie, volatilizzandole nel momento medesimo che le stabiliva, ricamando nell'aria una affascinante rete di corrispondenze intellettuali. Allo stesso modo, Debenedetti oscilla, fra l'estremo di una disposizione morbidamente sinuosa e mimetica e l'altro di una intelligenza elegantemente arbitraria. Come ogni critico poliziesco, egli ammira i propri procedimenti, fino a scordare o a nascondersi che deve concludere e arrivare alla mèta. Non vi è dubbio che, posto di fronte al mistero reale, egli lo renda qualche volta più

misterioso del necessario, aggiungendovi parecchio di suo.

Sarei l'ultimo a indignarmi per questo. Aggiungo che, proprio qui, se vogliamo anche noi raccontare il segreto della nascita di uno scrittore, il critico Debenedetti diventa il narratore Debenedetti. Sappiamo quanto in James, per esempio, le tecniche della *suspense* intellettuale servano a sollecitare elegantemente una materia di per sé alquanto logora e poco misteriosa. E persino il sommo Dostoevskij, che di mistero autentico, organico, fatale, se ne portava dietro una quantità smisurata, cosa fece nei *Demoni* e nell'*Idiota* e persino nei solenni *Karamazov* se non ricorrere a codeste ironiche trovate poliziesche, per aggrovigliare ancora, con una parte ulteriore di ambiguità intellettuale, gli autentici segreti suoi e delle sue creature? Partito alla caccia del mistero, anche Debenedetti sembra sovente assai più preoccupato dall'andatura misteriosa della propria indagine che dei suoi risultati. Della infinita rifrazione degli specchi piuttosto che dalla materia che vi è rispecchiata. E nessuno vuol negare, ripeto, che qualche volta la tensione che egli mantiene per tutta la durata del saggio si afflosci alla fine, rimanendo senza obbiettivi.

Nel bellissimo saggio sulla *Vita di Alfieri*, Debenedetti ricostruisce un Alfieri ambiguo, che foggia un personaggio al quale affidare, per immunizzarsi dagli eventi, il compito di vivere in sua vece. Conosco pochi saggi più penetranti e persuasivi di questo. Ma, anche qui, la verità critica è appena il *libretto*, che viene ampliato, ricreato, trascritto, in una rete psicologico-metaforica di grande complessità e raffinatezza. La scoperta deve venir conquistata a poco a poco sotto i nostri occhi, e muoversi, progredire, indefinitamente rallentata e protratta. Dal saggio ecco nascere il racconto: un racconto di avventure intellettuali. Delle infinite vie che possono trasformare la critica in arte, forse la più sicura è proprio questa: l'amore verso di sé, che i rigoristi della morale e della letteratura avranno certo ragione di condannare, ma intanto permette al critico di rappresentare, in uno spazio metaforico, i procedimenti e i movimenti della propria mente.

E il *metodo*? Debenedetti sembra non possederne nessuno, e questo mi rallegra moltissimo. Secondo alcuni dei miei, come dire?, compagni di lavoro, che passano il loro tempo a discutere le proprie « posizioni » e a disporsi festosamente in schieramenti, pattuglie e compagnie di difesa o di assalto, di *metodo* non si può invece fare a meno. Ora io non credo alle posizioni buone per tutti quanti, ma soltanto alle verità individuali. Riconoscere ad un critico natura e necessità di scrittore, è il massimo degli omaggi che gli si possa rivolgere. Ma dimentichiamo — per una volta — questi principii elementari della buona educazione. Un critico così empicamente irraguardoso come Debenedetti non potrà nemmeno pretendere che gli altri si comportino, proprio con lui, con discrezione. Ammiro la eleganza intellettuale dei suoi saggi. Ma se fossi costretto ad esprimere le mie simpatie personali, dovrei confessar di preferire dei procedimenti critici più diretti, vorrei dire più rozzi e brutali, in cui la verità venga scoperta di colpo e consegnata immediatamente, con una violenza estrema di adeguazione.

PIETRO CITATI

## Critica e filologia

### Testi di lingua

Forse non a tutti è nota la gloriosa « Collezione di opere inedite o rare », pubblicata a cura della *Commissione per i testi di lingua* di Bologna, ma almeno i lettori più anziani, o quelli che non disdegnano di venerare le onorate memorie patrie, ricorderanno questa benemerita iniziativa culturale promossa nel 1860, a Bologna, da Luigi Carlo Farini, Dittatore delle Province Emiliane, la quale ebbe poi a guida Francesco Zambrini e come animatore lo stesso Carducci. Questa « Commissione » ebbe il merito di mettere a stampa oltre cento volumi di opere dei primi secoli, quasi tutte fondamentali per la storia della nostra letteratura e della nostra lingua. Nel 1943 la « Collezione » fu interrotta e la « Commissione » arrestò la

sua attività che aveva avuto il merito di dare vita anche ad un'altra collana minore, e cioè alla preziosa « Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX » pervenuta, intanto, alla dispensa 249. Nel dopoguerra la « Collezione di opere inedite o rare » riprese le sue pubblicazioni per merito di Carlo Calcaterra e si arricchì di quattro nuovi volumi portandosi al traguardo cospicuo di centodiciassette tomi, la maggior parte dei quali è da tempo esaurita e costituisce una riserva di lusso del nostro antiquariato. Ma dopo questa breve ripresa, in seguito alla morte di Carlo Calcaterra, sembrò che la « Commissione » dovesse di nuovo cessare i suoi lavori, e questa volta definitivamente, se non l'avessero soccorsa providenzialmente la munificenza del Comune di Bologna e l'opera infaticabile di Raffaele Spongano, successore del Calcaterra nella cattedra di letteratura italiana all'Università di Bologna, a fianco di Francesco Flora. La « Commissione » (risanate le finanze, ottenuta ospitalità nella Casa Carducci, allargata la schiera dei Soci residenti e corrispondenti) è così in breve tempo ritornata ad una felice operosità ed ha ripreso la pubblicazione di entrambe le sue collane: la « Collezione di opere inedite o rare », pervenuta al volume 121, e la « Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX », giunta alla dispensa 254. Il ritmo è dunque celere, almeno per quanto lo consentono i mezzi messi a disposizione e lo spirito di collaborazione dei Soci. E in proposito è da augurarsi che il Ministero della Pubblica Istruzione voglia affiancare il Comune di Bologna, con eguale se non con maggiore zelo, nell'opera di assistenza a questa impresa culturale che fa veramente onore ai nostri studi.

Recentemente ha veduto la luce il volume 121 della « Collezione di opere inedite o rare ». Si tratta di un libro particolarmente interessante e rivelatore. Lo ha curato l'inglese Cecil Grayson, docente di letteratura italiana all'Università di Oxford. Vi si trovano riunite le *Prose e lettere inedite* di Vincenzo Calmeta, con due appendici di altri preziosi inediti. Del Calmeta, sino ad oggi, nulla sapevamo di preciso. Ma si supponeva che fosse stato un personaggio ragguardevole della cultura umanistica italiana se a lui si facevano

risalire le prime formulazioni della teoria della lingua « cortigiana ». Ai primi del '500 è fuor di dubbio che il Calmeta dovesse avere una posizione di rilievo nei dibattiti sul volgare, e il suo nome infatti figura in quasi tutti i trattati del tempo sulla lingua. Ma non disponevamo di nessuno scritto suo, se si eccettua la *Vita di Serafino Aquilano* e poche *Rime*, e soprattutto non possedevamo notizie precise sulla sua vita e sulla sua cultura. Insomma il Calmeta, sino a questo momento, era per noi poco più d'un nome, quasi una sorta di personaggio fantomatico e inafferrabile. Con questo volume, invece, il mistero è svelato e l'enigmatico umanista acquista fattezze reali e ben definite, anzi si delinea nella sua concreta storicità dinanzi ai nostri occhi curiosi. Queste prose e queste lettere, felicemente recuperate, permettono infatti di ricostruire molto bene la vita del Calmeta e di conoscere direttamente, una buona volta, le sue idee sulla questione linguistica. Il Grayson ha illustrato con perizia questo materiale inedito, ha provveduto a ristampare la già nota ma rarissima *Vita di Serafino Aquilano*, ha indicato tutte le nuove fonti da lui reperite che contengono scritti in prosa e in versi del Calmeta.

Ancora due notizie. I testi della « Commissione » bolognese sono affidati, per la vendita e la diffusione, all'editore Olschki di Firenze. La « Commissione » celebrerà nel 1960 il suo centenario dalla fondazione, e in quest'occasione ha indetto, per la primavera prossima a Bologna, un convegno di studi filologici nel corso del quale sarà presentata l'edizione critica dell'*Orlando furioso*, con l'apparato recante le varianti delle edizioni 1516 e 1521, approntata da Cesare Segre di sopra agli appunti di Santorre Debenedetti.

## Settecento italiano ed europeo

Gli studi sul Settecento italiano, rivolti a chiarire le virtù peculiari e anche i limiti, ove occorra, della nostra cultura settecentesca nel quadro della civiltà europea, si sono venuti intensificando in questi ultimi anni. In questa rinnovata e veramente obbiettiva illustrazione storica, letteraria e artistica, del secolo diciottesimo, si sono dati fruttuosamente

la mano gli storici in senso stretto e gli economisti, gli eruditi e i critici letterari, gli specialisti delle arti figurative e del costume. Il quadro, nell'insieme, risulta oggi ben più ricco e documentato che nel passato e, senza indulgere a forme futili di nazionalismo esasperato, si è avviata una chiarificazione concreta, e sommamente discreta, del contributo italiano al formarsi, attraverso l'Illuminismo, della coscienza moderna.

Un'ampia sintesi, un panorama sicuro ed efficace, di questi studi più recenti e delle conclusioni più attendibili sul Settecento italiano, ci è ora offerta da Franco Valsecchi, già noto per le sue ricerche preziose intorno alla Lombardia nel periodo delle riforme austriache. Si tratta di un ricco volume (*L'Italia nel Settecento*) che fa parte della « Storia d'Italia illustrata » pubblicata da Mondadori. L'epoca esaminata va dal 1714 al 1788, cioè sino alla vigilia della rivoluzione francese. Abbraccia, cioè, poco più di cinquant'anni di storia; ma si tratta di anni decisivi, durante i quali tutta l'Europa si trasforma intellettualmente e politicamente e in cui anche l'Italia partecipa, soprattutto nei suoi centri più attivi (Milano, Napoli e Firenze) a questo grande movimento di rinnovamento culturale, scientifico e morale, che costituisce la preparazione ideale del nostro Risorgimento. Dal nostro punto di vista di uomini di lettere, il volume del Valsecchi offre un particolare interesse soprattutto nell'ultima parte, interamente dedicata all'evoluzione culturale, dove è collocata una trattazione generale, sempre bene informata, dell'Arcadia e dell'Illuminismo, delle grandi figure di scrittori italiani settecenteschi (da Goldoni a Parini e infine ad Alfieri) e anche di quelli minori, oltre che delle manifestazioni artistiche: dal Rococò al Neoclassicismo. Ma anche la parte terza dell'opera, consacrata alle « riforme », è una miniera di osservazioni lucide e chiarificatrici sulla preminente funzione di guida che esercitarono in Italia, nel secolo diciottesimo, gli illuministi: filosofi, economisti, giuristi.

Se il panorama di Valsecchi è indirizzato particolarmente a illuminare gli aspetti più originali del Settecento italiano, una egregia opera d'una studiosa, Ada Annoni, che abbiamo motivo di

ritenere alla sua prima prova impegnativa, è rivolta a ricercare e a interpretare coerentemente le opinioni degli scrittori italiani sull'Europa, cioè a rendere evidente la presenza dell'Europa nella coscienza italiana del Settecento. Questo volume (*L'Europa nel pensiero italiano del Settecento*) costituisce il primo tomo della collana promossa, sotto gli auspici della «Fondazione Alfonso Casati per gli studi storici», dalla Università degli studi di Milano e pubblicata dall'editore Marzorati. L'impresa a cui si è accinta la Annoni era veramente imponente e tale da spaventare anche uno studioso di più lunga esperienza e particolarmente agguerrito. Ed è perciò gran cosa che l'autrice non sia rimasta schiacciata dall'assunto e abbia saputo fornirci uno strumento assai utile di lavoro, dove le varie opinioni dei pensatori italiani di fronte ai popoli d'Europa (dall'Inghilterra alla Germania, dalla Francia alla Russia) sono coordinate ed esposte con chiarezza e spesso anche con novità di giudizio. Molto interessante l'ultima parte dell'opera dove è rilevato il diverso atteggiarsi e il progressivo approfondirsi del concetto di Europa negli scrittori italiani, passando attraverso i primi settecentisti (Vico, Giannone, Muratori), i rinnovatori (Algarotti, Bettinelli, Baretti) e gli illuministi (Verri, Genovesi, Filangeri, Pagano, Galiani, Alfieri).

A proposito del Galiani, sarà almeno da ricordare, in questa sede, la perfetta edizione critica dei suoi *Dialogues sur le commerce des blés* pubblicata da quell'inimitabile specialista che è il nostro Fausto Nicolini sul fondamento della rarissima edizione originale del 1770, con un'appendice di lettere inedite del Galiani e dei suoi più importanti corrispondenti e di altri documenti preziosi per una illustrazione adeguata dei celebri *Dialoghi*. L'edizione è pubblicata dall'editore Ricciardi ed è dedicata a Raffaele Mattioli, che è stato l'intelligente e appassionato promotore della splendida pubblicazione.

## Italo Svevo

L'interesse intorno all'opera di Svevo, riaccesosi subito dopo l'ultima guerra molto probabilmente anche sotto lo stimolo delle nuove discus-

sioni intorno al romanzo e alla tradizione narrativa italiana (da Verga ai nostri giorni), non accenna a diminuire. L'editore Dall'Oglio, infatti, ha ora ristampato il grosso volume delle *Opere sveviane*, a cura di Bruno Maier, già apparso nel 1954 e andato presto esaurito. In questa occasione il Maier ha aggiornato la sua nutritissima bibliografia della critica, italiana e straniera, su Svevo a tutto il 1958 e ha riscontrato, con vantaggio, i testi sulle prime edizioni (Vram, Cappelli, Monreale). Questa raccolta dell'editore Dall'Oglio contiene, come è noto, i tre romanzi (*Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di Zeno*) oltre a *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Intanto Mondadori ha ristampato il postumo *Corto viaggio sentimentale*, a cura di Umbro Apollonio, dopo di avere dato alla luce *Saggi e pagine sparse*, e promette come imminente il poco conosciuto *Teatro sveviano*. Resta ancora però da avviare una raccolta, il più possibile completa ed organica, delle lettere di Svevo, di cui sono finora apparse soltanto alcune suggestive anticipazioni. Basti pensare al carteggio con Valéry Larbaud e Benjamin Crémieux fatto conoscere da Montale nelle eleganti collezioncine di Scheiwiller. Altre lettere sono state pubblicate su giornali e riviste, fra l'altro un gruppetto di lettere a Joyce in «Inventario» della primavera 1949; ma a tutt'oggi manca ancora una edizione, adeguatamente curata, dell'epistolario sveviano. E non è certo lacuna di poco conto. Perciò occorre, intanto, servirsi con gratitudine di quanto, in proposito, ci offre quel prezioso libretto che è la *Vita di mio marito* di Livia Veneziani Svevo, preparato da Lina Galli sugli appunti della moglie dello scrittore, scomparsa or non è molto, e che adesso Anita Pittoni ripresenta, per le edizioni dello «Zibaldone» di Trieste, in una nuova edizione ampliata e arricchita, con un corredo assai utile di note e di indici e la bibliografia aggiornata al 1958. Questo libretto contiene, oltre alle testimonianze dirette della moglie, ai frammenti del diario del fratello Elio e a molti brani di lettere sveviane, un nutrito carteggio tra Svevo e gli amici Joyce, Valéry Larbaud, Crémieux, Pirandello e Valerio Jahier. Queste sessanta lettere possono già costituire il

primo nucleo del futuro epistolario sveviano e ad esse presto si aggiungeranno le lettere di Svevo alla moglie, annunciate sempre dallo « Zibaldone », per le cure di Giani Stuparich. Ma la presenza di questo materiale non è il solo pregio della nuova edizione del volumetto di Livia Vene-

ziani Svevo. Anita Pittoni vi ha infatti ristampato, molto opportunamente, anche quella *Autobiografia* che Svevo scrisse nel 1928, in terza persona (rifacendo di sana pianta uno schema dell'amico Cesari), e che era pressochè introvabile, e vi ha aggiunto una ricca e poco nota iconografia.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

La critica francese ufficiale (almeno quella dei quotidiani e dei settimanali) è intenta a cantare le lodi del nuovo volume dei *Mémoires* di de Gaulle. Per la verità va segnalato un articolo di *France-Observateur*, unica nota di contrasto in un coro così perfetto ed inutile. Si direbbe che i francesi nel giro di un anno siano riusciti a raggiungere certi famosi agiografi del fascismo, i quali peraltro avevano impiegato molto più tempo e forse non hanno mai toccato un registro così alto di consensi e di esaltazioni. Lo « stile del Generale » (per riprendere il titolo dell'ultimo *pamphlet* di Revel) è diventato un po' il tema di questa letteratura ufficiale: da noi lo stile di Mussolini era passato, sì, nelle vetrine per le scuole, aveva trovato anche qualche postillatore appassionato ma, tutto sommato, la cosa aveva mantenuto un colore di sospetto e di incertezza.

Cerchiamo la letteratura dove sta, dove vive. Nel campo del romanzo, anzi per cominciare alla luce della moda, nel campo del nuovo romanzo registriamo le nuove prove di Nathalie Sarraute, *Le Planétarium* (ed. Gallimard) e di Alain Robbe-Grillet, *Dans le Labyrinthe* (ed. de Minuit). La Sarraute è anche venuta in Italia, ospite del suo editore, il giovane Feltrinelli, e ha presieduto al Teatro Gerolamo di Milano una « tavola rotonda », dedicata alla vita del nuovo romanzo. L'occasione della festa era fornita dall'apparizione in italiano del *Portrait d'un inconnu*,

accompagnato da *Tropismes* e dal saggio su *Conversazione e sottoconversazione*. Va notato che una festa simile a distanza di un mese è stata organizzata per il Butor dal suo editore italiano, il Mondadori, e in occasione della traduzione della *Modification*. Caratteristica di questa scuola è l'assoluta indipendenza dei suoi rappresentanti: ognuno segue la propria strada e appare geloso custode dei suoi sistemi d'investigazione. Unico punto di contatto è la preoccupazione di partire da zero, senza concedere nulla al giuoco della psicologia e dei vecchi mezzi d'indagine. Ma una scuola che si basi esclusivamente sulla definizione dei mezzi di ricerca, sull'individuazione del terreno « originale » ha un senso? Non solo sono di questo parere i rappresentanti diretti della scuola ma anche i critici e i semplici osservatori; in realtà sulla scuola del nuovo romanzo esiste un'abbondante, forse eccessiva, letteratura critica. Detto questo, va riconosciuto che l'operaio più rigoroso, più conseguente è il Robbe-Grillet, anche se nell'ultimo romanzo si possano scorgere i segni di qualche perplessità, i riflessi di nuove preoccupazioni di ordine psicologico. Del resto, la cosa è già stata ripresa dalla critica: chissà che all'ombra di questa scuola antipsicologica o soltanto psicologica non stia per nascere una nuova psicologia romanzesca. Del resto, se confrontiamo il mondo sordo e squallido del nuovo romanzo al mondo che abitiamo dobbiamo

ammettere per lo meno che esiste un punto di solitudine comune, una paurosa coincidenza fra trasmittente e ascoltatori. Ma se il lettore vuole avere notizie più approfondite su questo tema della letteratura che tende a scomparire, seguendo un mondo destinato alla stessa sorte, cerchi il prezioso volume di saggi che Maurice Blanchot ha pubblicato da Gallimard e si intitola *Le livre à venir*. Non conosco guida più sicura, più nuova, più affascinante.

Rientrando nel dominio del romanzo tradizionale, ricordiamo per dovere di cronaca *L'expérience* di Albert Palle (ed. Julliard) e *Une singulière affinité* di Roger Stéphane (ed. Laffont). Quello di Palle è un nome nuovo e anche se il romanzo offre qualche spunto, sollecita in diverse direzioni sarà opportuno aspettarlo più in là, cioè oltre il limite della passione confusa e dell'entusiasmo scomposto. Il romanzo di Stéphane è un esempio perfetto di quello che può essere il libro di un uomo di cultura, di un uomo che si affida per intero al giuoco dell'intelligenza. Il romanzo insegue la passione di un uomo per un giovane (ma non si arriverà mai alla dichiarazione), il senso di un'«affinità» attraverso lo schermo dei giorni fatali del maggio 1958 a Parigi. Stéphane ci ha dato un'altra prova della sua arte del contrappunto: qui la vita non è mai affrontata ma resta un'occasione di speculazione, di piccolo tormento, di sollecitazione alla passione. La bomba non scoppia mai e sì che l'autore non la lascia mai un momento: si direbbe che sia soltanto un giocattolo. Strano simbolo di un'intera società.

Scoppia invece e subito nelle mani di André Schwarz-Bart, la grande rivelazione dell'autunno. L'autore de *Le dernier des Justes* (ed. du Seuil) nel giro di poche settimane si è imposto all'attenzione della critica, riscuotendo un incredibile successo di pubblico. Nella graduatoria dei libri più venduti, il suo viene subito dopo le memorie del generale ma occupa il posto avanti alla sfortunata ultima prova della Sagan, *Aimez-vous Brahms?* (ed. Julliard e traduzione Bompiani). È una grossa macchina, un po' come quelle che certi

scrittori ebrei del primo dopoguerra in Germania amavano mettere in moto. Qui il giovane Schwarz-Bart (ha trentun'anno, è nato a Metz da ebrei polacchi poveri e quindi ha percorso per intero la dolorosa carriera della sua gente: fino a pochi mesi fa ha lavorato come meccanico-aggiustatore) per poter radicare la storia dei tempi moderni, la storia della guerra e delle deportazioni, della fame e dei forni crematori, ha creduto di dover risalire molto indietro negli anni e riallacciarsi alla luce profetica di una leggenda del millecento. Secondo la tradizione, i discendenti di un rabbino godrebbero il privilegio di avere nella loro famiglia una specie di santo, un «giusto». Ora attraverso la lunga galleria di questi «giusti» che hanno subito persecuzioni secolari, si arriva alla vita dell'ultimo giusto, di Ernie-Lévy. La tragica epopea degli anni 1940-1945 è il fondo e la ragione del lungo romanzo. Le reazioni della critica sono state entusiaste, anche se non sono mancate nel coro le riserve e le accuse dei detrattori: Schwarz-Bart è stato accusato di plagi (documentati largamente ma non determinanti, caso mai servono a spiegare il modo di lavorare e di comporre dello scrittore). Si tratta di un nuovo scrittore o soltanto di un caso letterario? Anche qui non ci sono risposte, rimandiamo la faccenda ad altre prove.

Chiudiamo la cronaca indicando un bel libro di Supervielle. È un nome che non ritorna quasi più nelle cronache letterarie: soltanto ultimamente nelle previsioni del Nobel, lo abbiamo visto accanto a quello di Perse. Inutile dire che il torto è nostro, così come appare inutile aggiungere che il tempo non si presta molto a queste voci sottili, resistenti, penetranti ma non provocanti. *Le corps tragique* (ed. Gallimard) documenta il lavoro costante di questo vecchio poeta che ha incantato i giorni della nostra prima gioventù e un lavoro non gratuito ma legato a un modo di aspettare la verità che ci colpisce in modo particolare. Il poeta e il lavoro del pensiero, il poeta e l'occasione dell'immagine: ecco i due momenti che questi versi fissano in modo definitivo. Si trovano nel volume anche esempi del traduttore

Supervielle: da Lorca e da Guillén. Soltanto chi è traduttore riesce a misurare il miracolo di queste prove. Un mondo perduto per sempre? Non lasciamoci aggredire dal gusto pericoloso dell'attualità pura. Ho letto Supervielle insieme

a un libro di brevi saggi di Franz Hellens: *Des pas dans les jardins* (Bruxelles) un'altra voce di quegli anni: ebbene non si tratta di indulgere a sentimentalismi, il ricordo risponde a un dovere del critico.

CARLO BO

## LETTERATURA TEDESCA

Hofmannsthal ebbe a scrivere molti anni or sono: « Qualcosa riporta sempre i tedeschi verso Schiller ». In quest'anno, in cui si sono avute nelle due Germanie, le celebrazioni del secondo centenario della nascita dell'autore dei *Masnadieri* si può dire che l'affermazione non è campata in aria. Un esempio: vi tornò, proprio nell'anno della sua morte anche colui che pareva uno degli spiriti più lontani da quello di Schiller, Thomas Mann. La descrizione che egli ci ha lasciato della notte in cui la salma del grande scrittore venne deposta nella cripta di Weimar ha un tono drammatico che non si dimentica facilmente; ma Thomas Mann è un troppo sottile indagatore dell'arte schilleriana per fermarsi a una bella pagina. Egli ha sentito con l'animo di uno scrittore moderno quale fosse la vera grandezza di Schiller. Non si è lasciato ingannare da quel moralismo rigido, di derivazione chiaramente kantiana, di cui è impregnato tutto il teatro dell'autore dei *Masnadieri* come del *Tell*, ma ha guardato più a fondo, cioè come, artisticamente, poeticamente questo principio, queste idee erano state attuate sulla scena. « Schiller si è creato — scrive Mann nel suo *Versuch über Schiller* (S. Fischer editore, Francoforte s.M. 1955, pag. 37) — un idioma teatrale personale, che non si può confondere con quello di altri per la sua accentuazione, i gesti e la melodia, e si riconosce subito come suo; ed è un linguaggio, il più luminoso, retoricamente efficace, che sia stato creato in tedesco e forse nel mondo in ogni tempo, un miscuglio di riflessione e di

sentimento, così saturo di spirito drammatico che da quel tempo in poi è difficile, sulle scene, non imitarlo in qualche modo. Gli epigoni vi sono riusciti in maniera molto mediocre. Per essere veramente suoi seguaci occorre una sincera ammirazione. E infatti Ibsen era un grande ammiratore di Schiller e il suo intellettualismo poetizzato, come anche il pathos grottesco e moralizzante di Wedekind sono più vicini al dramma schilleriano di Wildenbruch e dei suoi simili ».

Che ne avrebbe detto Benedetto Croce, che è stato uno dei più fieri denigratori di Schiller, se fosse stato ancora vivo, data la grande stima che aveva di Thomas Mann? Perché in Italia, da parte almeno delle persone colte, l'autore dei *Masnadieri* non si è risollevato ancora dal colpo che gli ha vibrato molti anni or sono il filosofo idealista, specialmente nel volume *Poesia e non poesia*. Non si è badato al fatto che al Croce premessa soprattutto di affermare la personalità poetica di Goethe e che la sua ostilità verso Schiller — e in genere verso gli altri scrittori tedeschi, che venivano qualche volta imprudentemente avvicinati all'autore del *Faust* — era determinata da un intento polemico comprensibile, in parte giustificato dal fatto che ai primi del Novecento, come, del resto per tutto l'Ottocento, si poneva il nome di Schiller accanto a quello di Goethe, come se si trattasse di due figure di uguale grandezza, di due Dioscuri della poesia tedesca, con una certa preferenza anzi per il primo, determi-

nata non da ragioni estetiche, ma da esaltazione filosofica e moralistica. Sarebbe l'ora di riesaminare anche da noi un po' più a fondo la vera natura di Schiller. In questo anno per esempio l'occasione per un volume di saggi schilleriani sarebbe apparsa giustificata. Invece, non si è fatto che ben poco: non uno studio, non una raccolta, non un numero unico. Gli è che la nostra cultura procede con lentezza; è troppo comodo rifarsi all'autorità del Croce e continuare a ripetere sull'autore del *Tell* le solite, ingiustificate conclusioni.

In Germania le cose sono andate altrimenti. Oltre le celebrazioni ufficiali — anche in questo mese c'è stata una mostra a Weimar — si sono avute pubblicazioni importanti. Segnaliamo le principali. Intanto un gruppo di studiosi e precisamente E. Ackerknecht, G. Storz, H. Binder, K. Gaiser e O. Seitzer hanno provveduto a una edizione per così dire popolare dei drammi e delle poesie (F. SCHILLER: *Dramen und Gedichte* a cura della Deutsche Schillergesellschaft, E. Schreiber editore, Stoccarda 1959) in un volume di più di 1000 pagine, mentre d'altra parte la grande edizione nazionale prosegue nei suoi lavori sfornando circa un volume all'anno. Per la parte, diciamo così, iconografica ha provveduto Bernhard Zeller colla sua *Bildbiographie* (*Biografia dalle immagini*, Kindler editore, Monaco 1959) un lavoro ben fatto, pieno di spunti interessanti per chi vuol avere un'idea anche visiva del mondo in cui agì il grande scrittore tedesco. Poi sono entrati in azione i grossi calibri, per così dire. Mentre si attende l'*Annuario* della Società schilleriana tedesca (*Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, vol. III) che dovrebbe uscire a dicembre, con contributi particolarmente interessanti, l'attenzione degli studiosi e del pubblico colto è stata attirata da tre volumi di mole e carattere ben diverso, ma tutti ugualmente importanti. Il primo posto — e si tratta veramente di un grosso calibro, perché è un volume di formato superiore al normale, di oltre 850 pagine — spetta allo studio di Benno von Wiese (*Schiller*, J. B. Metzler editore, Stoccarda 1959) specialista del teatro tedesco del periodo che va da Lessing a Hebbel (vedi il suo

studio intitolato appunto *Von Lessing bis Hebbel*, Monaco 1958); nel ponderoso volume schilleriano sono fusi e raccolti lavori di indagine, già precedentemente pubblicati, in modo però che l'opera si presenta con un tono unitario di cui si deve subito dar atto all'autore. Egli esamina infatti le premesse storiche, le fonti da cui Schiller può aver preso qualche spunto, il mondo in cui visse e si formò, per seguire poi il creatore nei vari momenti della sua attività poetica, filosofica, estetica, narrativa. Con ragione egli non ha voluto scindere la vita dalle opere perché « la vita e l'opera non si possono separare. Soltanto nella opera la vita riesce a superare il tempo. Una biografia senza l'interpretazione dell'opera ha sempre qualcosa di casuale. Perché le opere di un poeta non sono "materiale" di un destino che si è svolto in un modo o nell'altro, ma addirittura la vita stessa del poeta. Si tratti di un dramma, di un racconto o di una lirica, la stesura di una storia e di una filosofia, tutte queste forme dell'opera rappresentano sempre dei precisi gradini della evoluzione dello spirito schilleriano e come tali devono essere interpretati. Così la rappresentazione di una vita senza l'interpretazione dell'opera rischia di cadere facilmente nell'aneddoto, mentre una interpretazione che sia fine a se stessa, può trascinare a forme di ermeneutica assolutamente soggettive, che hanno qualcosa di gratuito, perché staccano l'opera dalla sua storicità. L'autore di questo volume ha voluto presentare uno Schiller che dal suo tempo parla al nostro e così rafforza l'elemento veramente valido e quindi, in questo senso, eterno della sua opera anche dopo duecento anni » (Prefazione, pag. VIII-IX). Queste parole fissano la posizione dello studioso e gli impediscono di trascendere in uno come nell'altro senso, cioè di cadere in quella antica, ma ancor viva tecnica della spiegazione di un'opera poetica attraverso la biografia, e neppure nella analisi estetica isolata da qualsiasi riferimento storico. Forse, se fosse stato scritto con più calore, il libro sarebbe riuscito più vivo, più facile alla lettura per un vasto pubblico, ma Benno von Wiese ha comunque fornito una prova di più della sua profonda preparazione, specie in certi

capitoli, che appaiono appunto equilibrati sapientemente tra biografia e interpretazione come quello sui rapporti tra Goethe e Schiller, un tema quanto mai difficile e complesso. Per quanto il compito di uno studioso resti sempre quello di illuminare pienamente l'opera dell'autore che presenta, non è nascosta nel von Wiese la preoccupazione di rendere attuale, di far sentire ai tedeschi e in genere a tutti i lettori sensibili del mondo civile che, ancor oggi, c'è qualcosa da imparare da Schiller, che la lettura e la giusta comprensione della sua opera non può avere che un risultato positivo.

Il nome di Gerhard Storz è stato già fatto qui a proposito del comitato di ordinamento della edizione dei drammi e delle poesie, ricordato in principio. Ma qui conviene ripeterlo perché egli è l'autore di un altro volume, di quasi 500 pagine, su Schiller come creatore (*Der Dichter Friedrich Schiller*, E. Klett editore, Stoccarda 1959) che avrà anche negli anni successivi il suo peso nella critica schilleriana. Sia detto fra parentesi, a titolo di lode, che lo Storz è ministro per il culto nello stato del Württemberg; ma la sua attività politica è chiaramente separata da quella letteraria e particolarmente critica. Conviene però dire che noi saremmo molto lieti che non solo i nostri, ma anche i ministri di altri stati fossero in condizioni di scrivere un libro come questo. C'è una profondità di intenti, una sicurezza di riferimenti, una chiarezza di impostazione nel critico, che depone comunque anche a favore del ministro. Storz, contrariamente al von Wiese, non ha voluto affrontare se non occasionalmente la vita di Schiller; a lui, come si comprende facilmente anche dal titolo del suo studio, premeva soprattutto il creatore, lo scrittore, anche al di là di un preciso riferimento che il monito schilleriano possa avere nel mondo politico moderno, sino a considerare gli scritti di estetica e di storia come tappe e manifestazioni di una mente sovrannamente poetica. Occorre dire subito che il suo volume è convincente ed efficacissimo. L'autore si ammanta di modestia, quando scrive: « Questo libro non vuol tratteggiare una nuova immagine di Schiller e porre l'opera di lui sotto un parti-

colare punto di vista. Gli importa solo del poeta. Perché l'originalità e la particolarità del dono poetico schilleriano sono state trascurate a lungo — in maniera incredibile — più per colpa delle lodi che delle svalutazioni. Una cieca ammirazione non conviene a una figura come quella di Schiller. Così le obiezioni che sono state fatte contro di lui, ai suoi tempi e in quelli successivi, vanno esaminate con attenzione e non considerate senz'altro come un'offesa a un sacrario. Non dobbiamo aver l'aria di voler salvare in qualche modo Schiller. È troppo grande per averne bisogno » (Introduzione, pag. 18).

Avremmo letto con molto interesse una presa di posizione di fronte alle obiezioni crociane. Ma qui converrà subito dire che, se anche queste risultano in qualche modo, implicitamente controbattute nell'opera, tanto in questo serio studio dello Storz come in quello altrettanto serio del von Wiese non compare *mai* il nome di un interprete italiano, neppure quello del Croce, che pure era noto ai tedeschi. Dinanzi a questo atteggiamento negativo degli studiosi tedeschi — e non solo in questo caso — non ci sono che due spiegazioni: o la nostra critica — naturalmente quella rivolta a scrittori tedeschi — è considerata con assoluta indifferenza per non dire disprezzo, oppure viene ignorata perché la maggioranza dei tedeschi non sa l'italiano. Non è la prima volta che mi vien fatto di notarlo. Occorrerà una volta o l'altra, nell'epoca delle trasmissioni simultanee in 14 lingue, affrontare anche questo problema che pone i germanisti italiani sopra un piano di inferiorità. Lo Storz presenta sostanzialmente una rivalutazione dell'opera schilleriana dal punto di vista poetico, che può apparire rivoluzionaria e che in un critico raffinato come lui, non può suscitare il sospetto di una qualche simpatia verso forme di retorica o di magniloquenza teatrale.

Ma la validità dell'affermazione di Hofmannsthal, citata all'inizio, viene forse messa in rilievo ancor più chiaramente dall'opera di uno scrittore tedesco, drammaturgo e saggista ben noto, Bernt von Heiseler, autore di un succoso libretto (*Schiller*, C. Bertelsmann editore, Gütersloh 1959) in cui

arriva ad affermare: «Dunque Schiller non avrebbe più nulla da dirci? E la dignità dell'essere umano, confidata alla nostra mano, sarebbe caduta e non si potrebbe più levare in alto? — Qui è stata posta una domanda, a cui si può attendere una risposta col respiro mozzo dall'ansia: è una domanda posta alla possibilità vitale dello spirito e alla coscienza dei tedeschi. Un popolo non può vivere solo della sua presenza fisica, neanche il singolo vi riesce. Colla memoria di lui scompare non solo quello che egli fu in un certo luogo e tempo, ma si offusca tutto il suo mondo spirituale; ed è soltanto questo che ci rende concittadini nel mondo che ci circonda. Noi vivremo nella coscienza di quel che è nostro; o, come popolo,

non esisteremo più» (pag. 134). Che sia questa la segreta ragione di un «ritorno a Schiller» come quello accennato da Hofmannsthal, o comunque del nuovo interesse che il mondo letterario, filosofico e intellettuale tedesco dimostra per l'autore della *Maria Stuarda*? Potrebbe darsi — e sarebbe un sintomo quanto mai interessante. Il successo che questi volumi e tutte le manifestazioni in onore di Schiller hanno avuto nel mondo tedesco, possono confermare forse sin da ora che, nella ricorrenza del secondo centenario, si sta verificando una rivalutazione o meglio una interpretazione nuova dell'opera di Schiller a cui non è estranea — e questo è un punto che conta — tutta l'anima di un popolo.

RODOLFO PAOLI

## LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

### Le origini dell'epopea francese

Filologia romanza come studio delle origini: tale la concezione romantica più o meno esplicitamente espressa. Origini dell'epica e della lirica, del dramma e della novella, furono miti che attrassero, nel periodo eroico della disciplina, i suoi maggiori esponenti. E quanto più fitte erano le tenebre tra le quali essi dovevano addentrarsi, maggiori erano la cura nella ricerca degli indizi, lo sforzo nella loro interpretazione e nella costruzione di teorie. Ne vennero quei monumenti d'intelligenza non disgiunta da una vocazione romanzesca, che sono le opere del D'Ancona e del Rajna, del Paris e dello Jeanroy.

Poi, venne l'epoca del dubbio metodico. Nello scontro delle teorie non si potevano più addurre elementi nuovi, né pareva proficuo cimentarsi ancora in ipotesi più o meno fortunate, prima di aver bene vagliato i dati acquisiti e certi. I mutamenti delle concezioni estetiche avevano abbat-

tuto la leggenda d'una poesia popolare di origine collettiva e vetustissima, e mostrato in ogni opera poetica la mano d'un creatore e i segni d'una cultura. Se il primo periodo fu quello delle esplorazioni eroiche e dell'invenzione, il secondo fu quello della valutazione artistica e delle più raffinate indagini.

Ma non si può uccidere la curiosità. Nei primi due secoli dopo il Mille le opere letterarie vengono alla luce sempre più numerose; già si scorgono tradizioni stilistiche, convenzioni metriche; il linguaggio è sicuro; le opere si raggruppano chiaramente per «generi». Difficile credere che quella sia stata un'epoca di giganti, i quali avrebbero forgiato, quasi dal nulla o da materia grezza, contenuti e forme, temi e convenzioni. Né la persistenza, ben dimostrata, di residui della cultura latina, o la vitalità della letteratura religiosa e monastica, mostrano in concreto, all'esame spassionato, i semi di una così improvvisa vegetazione. Così, con maggior bagaglio

di conoscenze e con maggior finezza metodologica, si torna ora ad affacciarsi verso l'ignoto e il poco noto.

Un esempio, quello più notevole anzi, di questa successione di atteggiamenti, è fornito dal problema dell'epica francese. Dopo che Gaston Paris ebbe portato l'attenzione sull'ambiente carolingio — sui letterati che celebrarono Carlo-magno e i suoi successori, anche in poemi latini; sulle cronache in cui già campeggiava, in misure sovrumane, l'imperatore; sulla leggenda cui le sue imprese diedero esca —; dopo che Pio Rajna, risalendo ancor più addietro, indicò nella continuità dell'epica germanica, dalle attestazioni di Tacito ai poemi cantati nel Medioevo, il tronco dal quale, con un travaso di lingue e tradizioni, sarebbe nata, dopo l'occupazione della Gallia da parte dei Franchi, un'epica prima germanica, poi francese (ci limitiamo alle due teorie più illustri e sistematiche), venne il Bédier a rivendicare l'origine francese e recente (cioè di poco anteriore ai testi conservati: dunque alla metà circa del secolo XI) delle canzoni di gesta, a far giustizia delle concezioni di *Volks poesie*, a dimostrare l'unità artistica e gli elementi colti della *Chanson de Roland* e delle altre migliori. Il Bédier non si fermava qui: egli esponeva un'affascinante teoria che collegava le origini dell'epica con la corrente dei pellegrinaggi, e la interpretava come frutto di una collaborazione, quasi propagandistica, tra i monaci ansiosi di attrarre pellegrini ai loro conventi, alle loro reliquie, e i giullari (sollevati, grazie a questa meritoria attività, dal sospetto in cui li avevano sempre tenuti le autorità ecclesiastiche: come aggiunse il Faral); ma questa spiegazione incontrò poca fortuna, e rimasero solo, e molto a lungo, le conclusioni negative.

Seguì un periodo di risultati meno brillanti, che però lentamente intaccarono le posizioni bédieriane o para-bédieriane. Incominciò lo storico-filologo Ferdinand Lot (i cui scritti sull'argomento sono ora utilmente riuniti: F. Lot: *Études sur les légendes épiques françaises*, Paris, Champion, 1958), da un lato riprendendo con maggiore avvedutezza la ricerca di elementi storici nei poemi epici, così da avvicinare la rie-

laborazione poetica ai fatti che ne sono oggetto, dall'altro mostrando che la connessione con la propaganda monastica è tanto meno sicura, quanto più antiche sono le canzoni: costituisce dunque soltanto un sopravvenuto veicolo di diffusione; proponendo, per parte sua, di tener conto delle cerchie signorili di cui gli eroi delle canzoni costituivano il vanto più o meno legittimo e proponendo il confronto con i numerosi *planctus* nei quali grandi signori sono celebrati. Mentre altri seguivano le orme del Lot (Fawtier, Louis), talora con scarsa prudenza (Grégoire, ben ridimensionato dal Roncaglia), venivano iniziate indagini in varie direzioni: un riesame più approfondito della tradizione diretta e indiretta della *Chanson de Roland* (Horrent, Aebischer); studi sulla diffusione, probabilmente dovuta alla *Chanson*, di coppie onomastiche di fratelli o cugini Rolando e Olivieri (Aebischer, Lejeune, Mireaux) e sulla origine del nome Olivieri (Spitzer, Curtius, Aebischer, Delbouille); ricerche sullo stile, che in origine si proponevano di annodare i poemi alla cultura latino-ecclesiastica (Wilmotte, Tavernier, Chiri), ma finivano per scoprire l'intima affinità con la più antica tradizione poetica volgare, quella dei poemetti agiografici (Faral, Curtius, Zumthor), e preparavano la strada alla scoperta delle condizioni effettuali della recitazione pubblica (Rychner).

Una posizione privilegiata vennero ad acquistare d'improvviso le ricerche, variamente eseguite, di prove d'una fioritura epica anteriore a quella documentabile (Burger, Aebischer, Lejeune), quando in un manoscritto spagnolo del 1070 circa Dámaso Alonso scoprì, battezzandolo Nota Emilianense (dal nome del monastero d'origine), il riassunto latino di una *Chanson de Roland* diversa da quella che noi conosciamo, dimostrando che, come già si sosteneva prima del Bédier, il poema costituisce il risultato di una serie di rielaborazioni e ampliamenti, che a sua volta va inserita in una rete di invenzioni epiche ai cui personaggi dovevano già essere state dedicate delle canzoni, come del resto appariva dall'antichissimo frammento latino dell'Aia.

Dámaso Alonso trovava nella sua scoperta la conferma di tesi care ai romanisti spagnoli, dal Menéndez Pidal a M. De Riquer. È appunto il vecchio ma ancora attivissimo caposcuola dei filologi iberici, il Menéndez Pidal, che scende ora nella mischia con un grosso volume (*La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959). Questo ultimo rappresentante della scuola romantica, questo maestro negli studi di linguistica e di letteratura medievale e di poesia popolare, dopo aver organizzato la massa dei risultati raggiunti da lui e da altri in un campo in cui era stato meno ascoltato, la getta ora nella mischia nel momento più critico.

Nel volume sulla *Chanson de Roland* si devono distinguere due piani: quello delle ipotesi e dei dati nuovi o nuovamente elaborati, e quello delle argomentazioni di carattere generale e necessariamente congetturale.

Ipotesi e dati nuovi. 1) Il tentativo di dimostrare, con un buon numero di esempi, che i codici della *Chanson de Roland* si raggruppano secondo schemi genealogici diversi di episodio in episodio. Se questa ipotesi risultasse valida, è chiaro che la tradizione, multiforme ma, secondo la *communis opinio*, unitaria della *Chanson de Roland*, risulterebbe frazionata e quasi fluida, col risultato di rendere più uniformi le distanze tra le tracce di una precedente elaborazione e i testimoni conservati, e di scuotere l'autorità del più antico manoscritto, quello di Oxford. 2) Sistemazione ed estensione degli argomenti contro la coerenza della versione conservata della *Chanson de Roland*. Si tratta di alcuni episodi (talora amplissimi, come quello di Baligante) che il Menéndez Pidal, prendendo posto in una fila abbastanza nutrita di studiosi, afferma essere stati aggiunti nel corso di successivi ampliamenti del poema. Del tutto nuove le osservazioni sul personaggio di Ogier, che pur non avendo partecipato secondo la *Chanson de Roland*, allo scontro di Roncisvalle, pare sia dato per morto al termine della redazione rimata. Poiché la Nota Emilianense fa invece morire Ogier insieme con Rolando, pare che il brano in questione rappresenti un residuo di una versione affine a quella della Nota. 3) Ricostruzione dell'impresa ispanica di Carlomagno, operata

anche con l'ausilio delle cronache arabe e di cronache franche inesplicabilmente trascurate dagli studiosi (specialmente gli *Annales Mettenses* e il *Chronicon Moissiacense*) a favore degli *Annales regii*. Ne riesce rafforzata l'opinione che all'agguato in cui cadde la retroguardia franca guidata da Rolando abbiano partecipato, insieme con i Baschi, anche gruppi arabi condotti dai figli di quell'Ibn-Al-Arabi che dopo aver provocato la spedizione franca era incorso nei sospetti di Carlomagno e veniva condotto come ostaggio in Francia. Appare poi meglio comprensibile l'improvvisa ritirata se si accoglie l'informazione fornita dal *Chronicon Moissiacense*, secondo la quale Carlo sarebbe stato avvertito già durante l'assedio di Saragozza delle incursioni sassoni ad ovest del Reno. La *Chanson de Roland* risulterebbe così più veritiera delle cronache ufficiali; e ciò costituisce ovviamente un argomento assai accetto a chi voglia abbreviare le distanze tra gli avvenimenti storici e la nascita dell'epoca. Lo stesso si dica per l'indagine geografica relativa al luogo dell'imboscata e dello scontro, che confermerebbe, secondo il Menéndez Pidal, i dati forniti dalla *Chanson*. 4) Spostamento all'età carolingia del concetto di lotta di religione, in contrasto con gli studiosi moderni che quasi unanimemente situano la *Chanson de Roland* nel clima delle crociate: se non della prima crociata d'oriente, alla quale il poema può anche essere anteriore, delle cosiddette «crociate di Spagna», svoltesi nel secolo XI, e comunque dei programmi che, diffusi dai Cluniacensi, sarebbero stati ratificati nel Concilio di Clermont. Gli ultimi ritrovamenti, spostando le tracce sicure di una *Chanson de Roland* all'inizio del secolo XI, hanno già messo in forse la connessione; ora il Menéndez Pidal, dopo aver sottolineato la limitata risonanza delle «crociate di Spagna», mostra viceversa quanto sia stata vitale nei tempi di Carlomagno e dei suoi successori l'idea della lotta guerreggiata per la fede (idea avallata anche in reiterati riconoscimenti papali). Così la concezione bellico-religiosa della *Chanson de Roland* non appare più come una sovrapposizione recente a un tema originariamente estraneo; ed anzi si conserta con nativa facilità

agli ideali feudali che, ben vigorosi ai tempi di Carlomagno, incominciavano a costituire un anacronismo nei secoli XI e XII.

Segue, nel volume citato, una storia della poesia epica dai tempi di Carlomagno — ai quali il Menéndez Pidal la vuole riportare — sino alla *Chanson de Roland* conservata: una storia che in parte riprende le argomentazioni romantiche (utilizzando la famosa allusione dell'Astronomo Limosino: *Quorum, quia vulgata sunt, nomina dicere supersedi*; il riferimento fatto dal Poeta Sassone ai *vulgaria carmina*, ecc.), ma che segnala notizie nuove (il miracolo dell'arresto del sole attribuito a Carlomagno, prima che nella *Chanson de Roland*, negli *Annales Anianenses*), rileva coincidenze inosservate (tra gli *Annales Mettenses* e la Nota Emilianense). Le cronache più antiche, le prime attestazioni della coppia Rolando-Olivieri, la figurazione dei Dodici pari, rappresenterebbero l'affiorare di un'attività poetica in continuo arricchimento e progressiva strutturazione. È una storia nella quale il filologo spagnolo deve compensare la mancanza di dati incontrovertibili con la sottigliezza delle argomentazioni e il frequente appello a un'evidenza che molti non vorranno riconoscere.

I materiali poderosi raccolti e sistemati dal Menéndez Pidal (tra i quali ci hanno particolarmente colpito quelli sopra citati ai punti II e III) rappresentano dunque una integrale storia, necessariamente molto ipotetica, delle canzoni di gesta. Questa storia si appoggia, oltre che sugli indizi reperiti, su postulati teorici che occorre accennare brevemente. Quello fondamentale consiste nella distinzione tra la poesia tradizionale, cantata da anonimi giullari quasi sempre analfabeti, e sottoposta a un continuo lavoro di rimaneggiamento, e poesia d'arte, scritta quasi sempre da chierici ben coscienti della propria individualità. La poesia tradizionale, disdegnata dapprima dai chierici, e perciò non trascritta, sarebbe vissuta allo stato latente (come certe innovazioni linguistiche, le quali si rivelano nella scrittura dopo secoli di clandestinità), fin quando per un mutato atteggiamento degli ambienti monastici, avrebbe inco-

minciato a ricevere l'onore della trascrizione. La vita dell'epopea si sarebbe dunque svolta in seno a quella delle lingue romanze, alle cui origini ci conduce pure la data degli avvenimenti narrati. Saremmo dunque portati sino al periodo della fusione romano-germanica: l'istinto epico sarebbe, come già pensavano i romantici, un'eredità germanica, e si sarebbe espresso in forme germaniche prima, romanze poi.

Come immaginare le prime, e perdute, composizioni epiche? Non come canti epico-lirici (teoria del Paris, che il Menéndez Pidal respinge in base alle osservazioni sulla notevole storicità delle *chansons*), né come veri e propri poemi (teoria del Rajna, che implicherebbe l'opera di letterati, e che inoltre renderebbe più difficile giustificare la successiva opera di anonima elaborazione); bensì come narrazioni storico-poetiche (delle quali l'epica spagnola, appunto perché più tarda, conserva degli esempi), cui le successive elaborazioni avrebbero aumentato il tasso di poeticità diminuendo quello di storicità.

Come si vede, pur accantonando il mito romantico della *Naturpoesie*, della poesia espressione di un collettivo e nativo istinto creatore, il Menéndez Pidal propone una ricostruzione delle origini dell'epica anche più radicale di quelle che furono formulate nell'Ottocento. E vorremmo subito notare che, pur restituendo ai poeti i meriti che loro competono, il Menéndez Pidal non suggerisce elementi tali da esplicitare, in un contesto storico culturalmente poco qualificato, la loro attività creativa: come restando a cavallo tra vecchie e nuove formulazioni. Ma certo, dopo la scoperta della *lebargias*, che nel campo della lirica ha fornito una inattesa conferma alle ipotesi sulla storia della poesia popolare sistematizzate dallo Jeanroy e cadute successivamente in discredito, non gli si possono opporre aprioristiche e infastidite negazioni.

Nel tentativo di risolvere il grosso problema, due esigenze debbono a nostro avviso esser tenute costantemente presenti. Anzitutto la chiara distinzione tra vestigia a carattere storico, che cioè alludano senza dubbio alla diffusione di

*chansons de geste*, e proposte di ricostruzione preistorica, che cioè tendano a riscontrare, con metodo inevitabilmente congetturale, l'eventuale azione di eventuali composizioni storico-poetiche. Inoltre, la necessità di inserire le ipotesi ricostruttive in un attendibile contesto culturale. Al metro della prima esigenza, ci pare che, mentre sono salde le prove secondo le quali le canzoni di gesta risalgono ad un periodo molto più antico di quanto negli ultimi tempi non si ritenesse, si basi invece su indizi tutt'altro che perentori il tentativo di riportarne la formazione sino al tempo dei fatti storici che ne costituiscono il contenuto. Quanto poi alla seconda esigenza, se, *grosso modo* intorno al Mille, si affollano i segni di una rinascita religiosa, di una sistemazione giuridico-politica, di una decisiva maturazione della cultura (fatti tali da giustificare appieno la formazione delle letterature romanze, e anzitutto della poesia epica), i secoli precedenti sono secoli di travaglio e di inespressa potenzialità. La lingua stessa era ancora in gestazione: i giuramenti di Strasburgo, la cantilena di sant'Eulalia, i poemetti di Clermont, il Boezio provenzale, anche se vogliamo supporre che, com'è verisimile, molti altri testi siano andati perduti, individuano una parabola di maturazione linguistica e metrica che dev'essere relativamente fedele alla realtà (come altrove abbiamo cercato di dimostrare). E non ci pare accettabile uno schema secondo il quale gli ambienti più colti, quelli ecclesiastici, si sarebbero affaticati per la fondazione di istituti

poetici nei quali gli incolti giullari sarebbero giunti già da tempo a un grado di notevole perfezione.

Nemmeno si possono istituire leggi astratte sul modello di quanto sappiamo dell'epica spagnola. Nata più tardi di quella francese, essa prese come argomento fatti di grande risonanza nazionale che si erano svolti in epoca abbastanza vicina: non se ne può dedurre una distanza *standard* tra gli avvenimenti e la narrazione poetica.

Resta così aperto, secondo noi, il baratro fra storia ed epopea: su di esso ci è solo lecito gettare ponti di ipotesi. Ad alcuno piacerà costruire il ponte con l'ipotesi di una tradizione poetica totalmente dispersa: tentativo di esplicazione ben lecito, purchè si precisi che si sarà trattato di un ciclo culturale in gran parte estraneo a quello che i documenti letterari ci permettono di ricostruire (nello stesso modo che sono ardui e controversi i contatti reperibili tra le *khargias* e la lirica romanza).

Inaccettabili, dunque, le proposte avanzate con rara dottrina dal Menéndez Pidal? Tutt'altro. Ciò che vogliamo ribadire, allo stato delle nostre conoscenze, è la differenza tra indizi, per i quali è possibile un calcolo di certezza, e ipotesi, alle quali si addice soltanto una misura di verisimiglianza. Ciò che d'altra parte deduciamo, entusiasticamente, dall'ultimo lavoro del maestro spagnolo, è un'esortazione a non accontentarsi dei risultati acquisiti, a non tralasciare le ricerche e i tentativi di interpretazione, a non credere, insomma, di possedere la verità.

CESARE SEGRE

## LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

### Omaggi di riviste

#### a Juan Ramón Jiménez e Ortega

Il premio Nobel assegnato a Juan Ramón Jiménez appare ormai lontano, e discreta, benché profonda e commossa, l'eco che suscitò, se la si paragona alle tempestose ed esasperate polemiche

nate dall'assegnazione dello stesso premio a Boris Pasternak. Ma ogni confronto tra i due casi — non dirò tra i valori delle due opere, simili, forse, più di quel che non si sospetti, per l'intimità appassionata e preziosa della voce che le esprime (parlo, s'intende, di Pasternak poeta, e non di quello, diversamente complesso e drammatico,

del *Dottor Zivago*) — è naturalmente impossibile e vano.

Quell'eco, tuttavia, non s'è spenta, e sembra destinata a farsi più profonda ancora, a crescere, anziché svanire, col tempo. L'attenzione di chi si diletta o s'occupa di letteratura non aveva, certo, atteso il solenne riconoscimento pubblico, per rivolgersi all'opera e alla persona di quel patriarca della poesia europea. Ma accade che una manifestazione esteriore, quale è appunto il conferimento di un premio, abbia la virtù di concentrare con più vigore e unità quell'attenzione, favorendo gli studi e le interpretazioni, dirigendo con efficacia nuova il fuoco della pupilla critica. È, probabilmente, quello che il premio Nobel ha fatto per Juan Ramón Jiménez, la cui opera, se non aveva mai mancato di critici e d'interpreti, si trova ora al centro di un rinnovato interesse, dal quale c'è da augurarsi apporti e illuminazioni suggestive.

Riviste e libri dedicati all'«opera» di Jiménez (che, memore di Goethe, confondeva volentieri in questo nome la vita e la pagina scritta) appaiono con frequenza; è di ieri il volume biografico della Palau de Nemes. Interessa, ora, segnalare, benché non più recentissimo, l'omaggio reso al poeta dalla rivista «La Torre» dell'Università di Puerto Rico, dove Juan Ramón Jiménez visse e insegnò negli ultimi anni della sua esistenza; anni confortati dall'amorosa presenza della moglie, Zenobia Camprubí, morta alla vigilia del premio Nobel, che il poeta dichiarò di accettare con animo «assediato dal dolore e dall'infermità». Per il numero e la qualità delle testimonianze, l'omaggio di «La Torre» appare particolarmente significativo; si tratta anzi, in qualche caso, di contributi d'importanza per l'intelligenza della poesia juanramoniana.

Tra i nomi che ci vengono subito incontro, è quello di Federico de Onís, benemerito raccogliitore dell'ormai lontana ma essenziale e insostituibile Antologia della poesia spagnola del '900, che ne diffuse nel mondo l'immagine già matura. Leggiamo, di lui, in «La Torre», un ritratto di Juan Ramón Jiménez, visto come «un solitario che giunge a rinchudersi fisicamente tra pareti di sughero e moralmente tra muraglie di ripugnanza e

disdegno», ma la cui solitudine mantiene «sottili contatti con la vita più ricca della realtà e dello spirito». Ritratto che si fa interiore, e sempre più vicino alla verità del poeta, quando ce lo mostra intento a «ricrearsi nella ricreazione della sua opera», immerso nella «ossessione costante dei suoi anni maturi, di ordinarla, datarla, rifarla, selezionarla e pubblicarla».

«Nessuno incarna come lui il tipo del poeta», dichiara Jorge Luis Borges (Waldo Frank, in *Virgin Spain*, aveva affermato che J. R. Jiménez possedeva «perhaps the profoundest poetic intelligence in Europe»); e, con un'immagine che sembra appartenere ai suoi racconti metafisici, l'illustre argentino confida: «Nella sua opera vasta e delicata possiamo instancabilmente perderci, come nelle agonie e nelle resurrezioni d'una musica limpida e infinita».

Ricorrono, nell'omaggio portoricano, i nomi di critici che già in passato s'erano soffermati sull'opera di J. R. Jiménez: quelli di Ángel del Río, che studia le relazioni del poeta col modernismo ispanoamericano; di Guillermo de Torre, che dedica un lucido esame alle diverse tappe della poesia juanramoniana; di Ricardo Gullón, che fa un'analisi dei simboli usati da questa poesia per esprimere il sentimento del tempo, la morte, l'amore, il mistero (è interessante notare che per Gullón uno degli ultimi libri di Juan Ramón, *Animal de fondo*, dove tutto è simbolo, è il volume più bello, contrariamente a quanto pensa G. de Torre, e con lui molta critica); del poeta José Luis Cano, il quale aggiunge, ad altre testimonianze sulla vita del poeta in America e in Spagna, la sua gustosa e commossa evocazione dei rapporti corsi tra J. R. Jiménez e Rubén Darío; infine, del nostro Macrì, il quale in un bel saggio — «Il secondo tempo della poesia di Jiménez» — studia le inflessioni, le cadenze, lo svolgersi della voce di J. R. J., sempre tesa tra intelligenza e passione, tra estasi e domanda, fra le tentazioni della bellezza e quelle dell'astrazione, fra natura e spirito.

Più d'una testimonianza è dedicata a *Platero y yo*, libro dove la poesia di J. R. Jiménez, espressa

tutta « al presente », sembra toccare l'ineffabile essenza del lirico. Basterà accennare a quella di Julián Marías (discepolo di Ortega, e il primo a parlare, in Spagna, di esistenzialismo, e a rivendicarne la priorità ad Unamuno), che in *Platero* (definito il libro della « solitudine comunicata ») vede la storia di una fuga — da Moguer, dal luogo dell'infanzia —, mentre, per l'osservazione della realtà, lo pone, inaspettatamente, tra gli scarsi libri spagnoli ispirati al senso moderno del romanzo, quali quelli di Unamuno, Valle Inclán e Ramón Gómez de la Serna (si potrebbe, ormai, aggiungere Camilo José Cela).

Si son lasciate ultime due testimonianze non dovute a spagnoli, né a scrittori di lingua spagnola, che appaiono diversamente notevoli. La prima appartiene al belga Fernand Verhesen (di un altro belga, anch'egli ispanista, e poeta, abbiamo letto: « Realtà e astrazione nell'opera di J. R. J. ») e consta di sottili divagazioni sulla presenza, sempre suggestiva ed emozionante, dei fantasmi di tempo e spazio nell'opera juanramoniana, dove appaiono nelle immagini-simbolo della fuga, dell'assenza, della domanda. Se ne vuol segnalare qui, soprattutto, la precisione ed efficacia del linguaggio (si parla, con la più bella esattezza critica, di « oggetti contemplati da una prospettiva di fuga »), del quale diamo un esempio, tolto a una descrizione del fenomeno di *interiorizzazione dello spazio*: « Tutto l'universo si fece più intimo, semplicemente perché un uomo, che prima stava seduto davanti al suo tavolo da lavoro, si alzò per socchiudere la finestra e guardare. Da quel preciso momento, la stanza si convertì in universo, nel quale un uomo, in armonia con quel che lo circonda e con se stesso, indenne d'ogni vertigine ma cosciente dell'infinito su cui si china, vive alcuni istanti che possono essere istanti come eternità ».

L'altra testimonianza — « La poesia pura e lo spirito mediterraneo » — è di Wladimir Weidlé, del quale ricordiamo il bel saggio « sul destino attuale delle lettere e delle arti », *Les abeilles d'Aristé*. L'idea che la ispira, è che lo spirito mediterraneo, *quid* che distingue i poeti italiani (Saba, Montale sono i nomi citati) e spagnoli

(Machado, J. R. Jiménez, Guillén, Salinas) dai francesi e inglesi, li preserva — anche quando l'intelletto sia stato sedotto — dalle secche e dalla « corruzione » della poesia pura. La diversità, una diversità essenziale, sta nel *grado di astrazione* che oppone, appunto, Valéry a Guillén; e per il quale Ungaretti, simile a Valéry e a Mallarmé nella disciplina, non lo è nell'ispirazione, grazie alla (mediterranea) « passione del concreto ». Tali considerazioni introducono alla definizione della poesia di J. R. Jiménez: « mistero in piena luce »; una purezza che è diversa e addirittura all'estremo opposto della poesia pura di Valéry; purezza ottenuta nella pienezza dell'espressione del sentimento, e non nel suo decantamento, né nello spogliare l'espressione di ogni elemento non poetico, come la difficile musa del francese esigea. Così conclude, felicemente, il saggio di Weidlé: « I grandi poeti del sud Europa rimangono dunque fedeli al dettato profondo dei loro istinti e alla tradizione essenziale del loro paese... La lingua poetica, in Spagna come in Italia, è stata rinnovata dall'interno, senza che le fosse imposta alcuna rarefazione artificiale. Questa poesia accetta la disciplina, ma respinge la disincarnazione. Una concentrazione dell'espressività lirica prima sconosciuta non ha impedito che la parola conservasse quella polpa carnale alla quale crede erroneamente di poter rinunciare la poesia pura di tendenza intellettualistica ».

La stessa rivista di Puerto Rico ha dedicato un omaggio a José Ortega y Gasset. Che cosa il suo spirito vigile, la sua mente aperta, la sua dialettica sottile abbiano significato per la Spagna, e non soltanto per essa, non è ora da ricordare. Basterà dire che Ortega è stato soprattutto un testimone e un interprete del nostro tempo; che ha condotto un'esistenza di avventure mentali, sostenendo e giustificando tutte le avanguardie, prestando la sua attenzione a tutti i fenomeni apparsi sull'orizzonte della cultura europea tra le due guerre, periodo entro il quale la sua opera trova il giusto posto. Per gli spagnoli, in particolare, Ortega ha rappresentato un segno di contraddizione e un modo di definirsi. Si era e si è ancora, in Spagna, con lui o contro di lui.

Apri l'omaggio di «La Torre» un testo inedito di Ortega sulla lingua e la linguistica, nel quale si mostrano tutte le virtù di acutezza, profondità ed eleganza, proprie dello scrittore. Segue « Sapere e personalità in Ortega », di Luis Díez del Corral, che, sulla scorta di una frase orteghiana (« Quello che oggi riceviamo ornato di sublimi aureole, dovette un tempo stringersi e contrarsi per passare per il cuore di un uomo »), traccia questa efficace sintesi dell'opera del pensatore: « Per il cuore di Ortega son passate una ad una e ordinatamente le questioni più pressanti che s'era poste l'uomo del suo tempo, e anzi gran parte dell'intera cultura d'Occidente... Ortega ha vissuto esemplarmente la drammatica missione nella quale consiste l'autentica vita intellettuale ».

L'intero omaggio — se si toglie qualche scritto dedicato ad aspetti in certo modo marginali del pensiero orteghiano, quale il suo interesse per le arti figurative, o a temi tipicamente estetici e letterari — converge su due punti essenziali per l'interpretazione del mondo morale e intellettuale di Ortega: il tema spagnolo e quello del vitalismo. Riflettono il primo l'evocazione che il discepolo per eccellenza di Ortega, Julian Marias (di cui s'è detto in precedenza), fa del primo libro del maestro, le lontane ma sempre vive e geniali *Medita-*

*zioni del Chisciotte*; e uno studio di Francisco Romero, « Ortega e la circostanza spagnola » (l'espressione è di Ortega), che situa il saggio sul *Don Chisciotte* e l'altro intitolato *Spagna invertita* nella polemica e nell'indagine appassionata rivolta dai « novantottisti » al corpo dolorante della patria.

« Esistenzialista o essenzialista? », si chiede Alfredo Stern, passando in rassegna le idee di Ortega, che organizzate in sistema (cosa che il filosofo non poté o non volle fare) andrebbero sotto il nome di filosofia vitalistica. Anche José Antonio Maravall, in un'appassionata testimonianza, ricorda, come proprie e definitorie di Ortega, l'integrazione del pensiero con la vita e la ricostruzione della filosofia come operazione vitale; e Antonio Huéscar afferma: « Il pensiero si sciolse in Ortega dalla secolare rigidità alla quale il suo divorzio dalla vita l'aveva ridotto »... Né si scosta dal tema Pedro Laín Entralgo, il miglior pensatore cattolico che conti, con Aranguren, la Spagna. Il suo saggio « Ortega e il futuro » individua nel futuro il problema centrale della filosofia orteghiana e ne interpreta il concetto alla luce della speranza, fa quasi di Ortega il filosofo e il paladino della speranza: negli uomini e nel corso della storia. L'augurio valga.

FRANCESCO TENTORI

## ARTI FIGURATIVE

### « Documenta » al Museum Fridericianum di Kassel

La grande mostra tenutasi al Museum Fridericianum di Kassel in Germania dall'11 luglio all'11 ottobre scorso, col titolo di « Documenta », presentava suddiviso in tre sezioni — pittura, scultura, grafica — un panorama dell'arte figurativa dal 1945 a oggi insieme a una breve rassegna,

fiancheggiante il grosso della mostra, dedicata ai maestri dell'arte contemporanea. Un accorgimento questo che permetteva di seguire in termini di consequenzialità lo sviluppo degli ultimi quindici anni e nello stesso tempo di cogliere, nel confronto immediato, i suoi elementi di assoluta novità. Poiché in questa sede non è il caso di dettagliare, ma di esporre rapidamente un'indicazione d'insieme, ci limiteremo ad accennare a una questione

fra le tante, per avvicinarci all'odierna situazione artistica.

Per questa pittura del dopoguerra che ha i suoi campioni segnaletici in Wols per l'Europa e in Jackson Pollock per l'America (un tedesco, Wolfgang Schulze, nato a Berlino nel 1913, vissuto prevalentemente a Parigi e colà morto nel 1951; un americano nato a Cody nel 1912 e morto in un incidente d'auto nel 1956), la critica ha trovato nuovi termini: pittura informale, pittura d'azione, arte « autre », segno, materia, e ha cercato di definire l'ambito culturale nell'esistenzialismo (Sartre fu tra i primissimi a capire il senso della ricerca di Wols). Questi pittori, per conto loro, hanno inventato nuove tecniche: Wols il tachisme e Pollock il dripping. Se si pensa al clima di post-cubismo entro il quale entrambi hanno compiuto questi gesti assolutamente inattesi, il perché di essi non deve essere trovato soltanto in una ragione polemica, di rottura di schemi formali che continuavano a postulare un'ipotetica corrispondenza razionale tra l'uomo e il mondo mentre il surrealismo svelava nuovi misteri e angosciati interrogativi per la coscienza umana, bensì in una ragione positivamente valida. Non solo non furono gesti di impotenza o di rivoluzione casuale, come qualcuno si è sentito di affermare, ma neppure vanno interpretati, ora che l'epigonismo ha finito col disgustare di ogni atteggiamento analogo, come provocazioni post-dadaiste o pragmatiste, utili in senso libertario e da cui poter prescindere come da episodi « limite », anche se all'origine di opere del cui valore non sembra più legittimo dubitare.

Essi risolvono problemi formali di portata generale: sia Wols che Pollock, dopo aver assimilato nella maniera più completa il linguaggio rispettivamente di Klee, Kandinskij e Ernst l'uno, di Picasso e Miró l'altro, gli si volgono contro per distruggerlo in quanto nozione preconstituita e trovare integralmente un'altra espressione. Il tachisme come il dripping nascono da una volontà di superamento di un « linguaggio totale » che, padroneggiato e sviscerato in ogni senso, non perde in nessun caso il proprio carattere di diaframma, di schema plastico preesistente. Anche

in Picasso il quadro poggia su una razionalità preconstituita e sebbene sia stato lui a usare la frase: « in pittura, io non cerco, trovo », il suo modo di trovare è sempre sorretto da una nozione plastica del reale che gli permette l'ideazione del quadro.

Pollock ebbe la rivelazione della svolta da dare alla sua insoddisfazione dalle teorie dell'inconscio, Wols da un profondo e saturo contatto col surrealismo. Entrambi, sotto queste sollecitazioni, si trovarono nella condizione di concepire la forma come la risultante di un processo, un'incognita da scoprire attraverso un fare pittorico che, proprio per non contenere all'inizio nessun dato razionale, deve procedere tramite un'elaborazione in cui l'irrazionale giochi un ruolo creativo. Già Klee aveva invitato i suoi allievi a disegnare con la sinistra oltre che con la destra per scoprire nuove realtà interiori. La forma, perché sia concreta, « segno » di una situazione di esistenza che in quanto tale aspira all'espressione, deve scaturire dalle radici profonde del soggetto, da quella complessità misteriosa e vitale in cui la nozione di realtà appare, dal punto di vista della coscienza, informale. L'inizio non può essere, dunque, che un gesto nuovo il quale, già in quanto è dripping o tachisme, rivela una scelta che fa tutt'uno col fatto espressivo a cui tende (di qui l'assurdità dell'adozione, da parte di altri, della tecnica di Wols o di Pollock; l'insegnamento consiste proprio nell'opposto): l'invenzione del gesto appare inscindibile dall'unicità della ricerca cui è applicato. E del resto non si tratta di ottenere risultati casuali, che sarebbe l'automatismo puro, da cui sia Wols che Pollock sono ben lontani, ma di utilizzare la casualità (ossia l'irrazionale), come è stato detto, entro una scelta che durante l'esecuzione orienta il quadro e lo porta a un fine.

Ma a questo punto è bene distinguere l'opera del tedesco da quella dell'americano. Questi (presente con 16 opere), con una violenza fisica e nervosa che, lungi dal testimoniare di riflessi decadenti, rimane un attestato di generosità e di fiducia nell'azione decisamente corroboranti e tipiche della cultura americana, anche se realizzate in quella particolare condizione dell'uomo mo-

dero (e non solo dell'artista) che ha l'angoscia della solitudine e del rischio come ingrediente essenziale a ogni scelta responsabile, conclude la sua opera « nel groviglio ». Se era sua intenzione sondare col dripping la tela come campo di linee di forza dall'interno rapporto della quale far scaturire un'immagine, o meglio una funzione figurativa, bisogna riconoscere che è morto prima di aver potuto avviare questa fase. Ma di estrema importanza rimangono, nella storia di questi ultimi quindici anni, le sue tele (tra il 1947 e il 1953) dove l'intrico di linee istantanee come i gesti che le hanno prodotte e come essi obiettive nell'estroversione, senza simboli nè sostegni psicologici, puro equivalente di un comportamento vitale, impegna il quadro in tutta la superficie mentre lo spazio geometrico con le sue scansioni e i suoi significati viene travolto, annullato.

In Wols (presente con 41 opere) una cultura di lunga data e di autentica fonte anche letteraria, dà luogo a un processo di portata analoga, ma in sostanza tutto diverso. In lui l'immagine, intanto che viene distrutta come immagine trattenuta dalla memoria o dal sogno in una specie di sedimentazione del reale (e con un corrispondente procedimento di distruzione ideologica, fisica, psicologica di sé certo ai limiti della sopportabilità umana), viene ricomposta secondo altre leggi, nella maniera più brancolante e nello stesso tempo più precisa. E anche quando, all'inizio, essa tarda a ricomporsi rimanendo come macchia spanta eppure tutta indirizzata da segni sottilissimi e incisivi che rendono il senso angoscioso di una volontà di analisi a livelli di coscienza che solo la « materia » pittorica può captare nella loro concretezza di fenomeni non meglio identificati, ma esistenti, la funzione figurativa rimane. Perché la macchia (eppoi l'immagine) da Wols è sempre fatta scaturire da un fondo a cui è amalgamata in maniera tale che la padronanza di essa appare infinitamente capillare come in nessun altro pittore fino ad oggi (ecco cosa vuol dire informale per Wols: la macchia è all'origine dell'immagine come l'inconscio lo è della coscienza), e su cui si pone come entità unitaria, come oggetto.

Forse è l'organicità estrema di distruzione e di creazione, l'andare fino al punto da cui poter risalire, senza mai spezzare il rapporto, che fa di Wols probabilmente il più grande di tutti nel dopoguerra e uno dei maggiori di sempre. E quello da cui poter trarre più indicazioni di metodo per le nuove generazioni, almeno europee. L'America procede per vie proprie: con la mostra del '58 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, gli italiani sono stati i primi in Europa a conoscere Pollock: da lui ha idealmente inizio la pittura americana autonoma, anche tecnicamente espressione di qualcosa che non è più vecchio continente (basti pensare al carattere iterativo del gesto di Pollock per metterlo in relazione con una società altamente industrializzata), ma indaga le proprie origini e, immersa nella propria civiltà, la esprime intanto che la giudica. Mentre Wols è interamente frutto dell'Europa più consapevole.

Oltre 200 pittori e 80 scultori rappresentavano a Kassel il panorama dell'arte attuale e sebbene si potesse notare una selezione, in qualche settore, specie dei giovani, non troppo stringata, la mostra lasciava l'impressione di una fase dell'arte moderna ormai matura per permettersi una grande ricchezza di linguaggi. L'*Ecole de Paris* fino all'ultima guerra protagonista delle arti figurative, si trova oggi accanto in primo luogo l'America, quasi tutti i paesi europei e il Giappone, che presentano sviluppi consoni alla loro civiltà e alle loro tradizioni, ma sullo stesso piano di universalità. Questa situazione, messa così ben in luce a Kassel, deve mutare il modo di propagandare l'arte nuova, i critici devono, all'interno di essa, farsi esigenti, tendere a operare una effettiva scelta di valori. Oltre a Wols e Pollock: Jean Dubuffet (1901, Le Havre), Jean Fautrier (1898, Parigi), Alberto Burri (1915, Città di Castello), Antonio Tàpies (1923, Barcellona), Hans Hartung (1904, Lipsia), Luigi Spazzapan (1889, Gradisca), Asger Jorn (1914, Vejrun), Alberto Giacometti (1901, Stampa), Francis Bacon (1910, Dublino), Ben Nicholson (1894, Denham), Arshile Gorky (1904, Hayotz Dzore - 1948, Connecticut), Willem De Kooning (1904, Rotterdam), Mark Tobey (1890, Centerville), Mark Rothko (1903, Dvinsk), Clif-

ford Still (1904, Grandin), Nicolas De Staël (1914, St. Pietroburgo - 1955, Antibes) e qualche altro, invitavano a non aver limiti nelle nostre pretese.

Con alle spalle Picasso, Matisse, Léger, Ernst, Mirò, Mondrian, Kandinsky, Klee, l'arte moderna costituisce un blocco compatto eppure articolato, logico, in sviluppo. Ha già le sue tradizioni indiscutibili: nelle sale dei Maestri un senso dei valori certi, delle qualità evidentissime, del rinnovamento morale nei confronti della vita e degli uomini, faceva acconsentire con quella particolare riverenza che si porta ai grandi contemporanei.

Mancando lo spazio per procedere attraverso accenni monografici, come abbiamo fatto per Wols e per Pollock, basti l'indicazione delle personalità preminenti: tutte realizzano quella frattura con un ordine astratto di sistemi plastici risolutivi della realtà per una consapevolezza di sé, della propria singolarità nel processo creativo delle idee e delle immagini che il Surrealismo e le teorie dell'inconscio (da non identificare solo con la prima accezione freudiana, da intendere piuttosto in tutti gli sviluppi successivi) hanno sommatamente contribuito a stabilire come base nuova scientifica, morale e poetica dell'individuo moderno.

Le figure di Dubuffet (6 opere) proprio in quanto si rifanno all'«art brut», ai disegni dei bambini e degli alienati, svolgono nei confronti dell'umanesimo tradizionale la funzione di dilatare la coscienza attraverso lo svuotamento del proprio serbatoio di immagini subliminali. Pittoricamente l'operazione si traduce in uno spazio che distende alla superficie tutte le sue pieghe in un'esposizione anormale di «textuologies» (pietre, polvere, pelle umana e animale), veri trattati di storia. Un pittore per il quale la distinzione tra figurativo e non figurativo non ha senso, e che sembra svolgere nel pensiero quel processo di coincidenza tra segno e immagine che Wols ha realizzato nel fare pittorico stesso. Le «hautes pâtes» di Fautrier (6 opere) alludono alla materiale brutalità della percezione del reale su cui la coscienza umana ipotizza alcuni tratti di bellezza rifiutandosi tuttavia alla trasposizione assoluta. Non si rende un buon servizio a Burri (6 opere esposte nella grande sala internazionale: sacchi, ferri, legno combusto)

affrontando in poche parole la sua attività che è facile calcare da un punto di vista letterario per la stessa trasparenza dei suoi simboli, cui tuttavia è affidato il carattere grave proprio delle provocazioni che tendono a diventare ultimatum per la coscienza. Meglio limitarsi a osservare come la scansione cubista, che fin dall'inizio regge impeccabilmente le composizioni, proprio attraverso l'organizzazione di forme risultanti da autonomi processi di violenza o di consunzione in materiali di scarto, subisca quel trapasso di significati che abbiamo notato come caratteristica comune all'arte informale. In un ordine di idee simile Tàpies (3 opere) sigilla, in ermetiche murature di sabbia scalfita, il mistero della terra spagnola. Hartung (5 opere), richiamandosi alla forza incisiva degli ideogrammi orientali, elabora una pittura di «segni» carichi della castigatezza a cui li obbliga la tensione a un essenziale concreto. A questo, per altre vie, lavora Lucio Fontana (1899, Rosario; 2 opere) nella sua pittura di «tagli»: un rapporto conciso tra la purezza dell'architettura spaziale, la sensibilità dell'epidermide pittorica e l'eleganza limpida eppure violenta del colpo di lama. Spazzapan (3 opere), solo nell'ultimo periodo della sua vita giunge all'informale con una precisione di materia a cui altri, più giovani, ambirebbero, e che deriva dalla padronanza di un anteriore linguaggio plastico a inflessione espressionistica sperimentato assiduamente e con risultati da non ignorare. Una cosa analoga ci è accaduto di osservare nei dipinti del bavarese Hans Hofmann (1880, Weissenberg; 3 opere) dal 1933 in America; uno dei primi espressionisti-astratti che andrebbe meglio conosciuto. Il danese Jorn (3 opere) fondatore, nel 1949, del movimento «Cobra», è il più interessante del gruppo (che comprende Corneille, Alechinsky, Wolvecamp, ecc.) anche rispetto all'olandese Karel Appel (1921, Amsterdam; 3 opere), più noto di lui. In quest'ultimo resta giustificata solo in parte l'affrettatezza con cui tende al risultato finale del dipinto: in realtà l'immagine appare con caratteri precostituiti e al rapido processo plastico non sembra corrisponderne interamente uno mentale. Nei personaggi dello svizzero Giacometti (6 opere) come in quelli di Bacon (3 opere) è colta la folle

alterabilità della figura umana sotto l'azione della propria solitudine. L'inglese Nicholson (6 opere) è un pittore difficile: nel suo purismo unisce il rigore e insieme la mancanza di schematismo dei maggiori. Se fa pensare a J. Gris, ci sono di mezzo Arp e il Neo-plasticismo a conferire all'opera tutt'altra nozione di libertà.

Sempre a causa di una specie di saturazione dell'informale e dell'« action painting », il pubblico più « aggiornato » preferiva sostare a Kassel nella saletta dell'armeno Gorky (5 opere) che nella sala di Pollock, optando così per una personalità eccezionalmente ispirata e meditativa insieme, sviluppatasi all'interno della cultura americana. All'origine uno spazio post-cubista anche questo di Gorky che tuttavia, per una particolare, carnosa vitalità delle forme che lo gremiscono in ritmi serrati, sfocia nel surreale: una natura mitica, sostanziata di calda luce solare, detta i suoi simboli sessuali nell'indefinito moto di propulsione dell'inconscio. In questi ritmi De Kooning (5 opere) trova il punto di partenza al proprio bisogno di collisione con la realtà ideologicamente e passionatamente obiettivata, mettendo alla prova la figura umana, il paesaggio con una doppia azione surreale e espressionistica e giungendo a spazi slittanti entro robuste strutture luminose in cui affiorano, stravolti, particolari figurativi di origine picassiana. Tobey (6 opere) il vecchio geniale poeta e maestro americano, Still (2 opere), Rothko, russo di nascita (3 opere), Kline (3 opere), Francis (3 opere), sono tutti nomi che fanno, del panorama artistico americano, il più complesso da qualche tempo.

A parte è da considerare la personalità di De Staël (24 opere): in lui una nozione di sé scevra da ogni contatto col surrealismo lo lega all'ambito post-cubista e ai suoi problemi di definizione della realtà secondo corrispondenze ancora idealistiche. Ma anziché adagiarsi sulla gradevolezza delle variazioni analitiche di Bazaine (il più intelligente), Manessier, Singier e compagni, i veri epigoni della situazione, De Staël manifesta la sua autentica insoddisfazione per quel mondo culturale attraverso un logoramento dello spazio in sé dei cubisti per una ricerca di zone di materia

colorata che creino spazio come equivalente di visione aperta sulla realtà. Le leggi preformate vengono corrose dal complementarismo matisiano che fa sì che i quadrati di De Staël non siano più quadrati, non si inseriscano più nelle coordinate del quadro, ma vivano come forme dilatate dalla luce che le fa vibrare con la palpitazione dell'occhio che si apre su un mondo nuovo.

Quanto alla situazione delle giovani generazioni, per ora abbastanza imprevedibile, può riserbare molte sorprese, in particolare quella tedesca che ha in Werner, Winter, Nay, Baumeister, se non delle forti personalità creative, dei rigorosi maestri, mentre la lezione di Kassel non potrà mancare i suoi frutti. L'informale tedesco, rappresentato particolarmente da Emil Schumacher (1912, Hagen; 3 opere) sulla linea di filiazione wolsiana, sembra tuttavia approdare a risultati di decadentismo in cui la ricerca materica risulta sistematizzata e impreziosita (questo della « gustosità » della materia che indica una cura del particolare sproporzionata all'impegno totale con cui ad es. lo stesso Wols affronta la concezione complessiva del quadro, è un pericolo di molti, specie europei, mentre degli americani piuttosto una tendenza alla meccanizzazione della forma); d'altra parte non dà garanzia il fatto che, invece di risolvere il problema dall'interno stesso dell'informale, al di là delle sue manipolazioni abusive, vi sia una tendenza tra i critici, come riferisce Venturi, nella revisione dei valori che è un'altra logica conseguenza della mostra, a considerare il nume tutelare della pittura tedesca al posto di Wols, « troppo sottile e pariginizzato », Julius Bissier (nato a Friburgo nel 1893 e vissuto sempre in Germania; 9 opere), per quello che conosciamo, non all'altezza del compito.

L'Italia aveva a Kassel in posto d'onore Burri e Marino Marini. Ma anche tra gli altri artisti — Spazzapan, Fontana, Morlotti, Moreni, Magnelli, Licini, Vedova, Capogrossi, Sironi, ecc. — poteva proporre punte di livello europeo. Un riconoscimento la presenza di Giorgio Morandi. Ingiustificata l'assenza di Guttuso dal momento che Beckmann, Pignon, Rebeyrolle, ecc. avevano le loro opere.

Ingiustificata anche la presenza di qualche pittore italiano informale decisamente e scopertamente inautentico.

(rimandiamo al prossimo numero de *L'Approdo letterario* una nota relativa alla scultura e alla grafica a Kassel).

## Una mostra di Edouard Vuillard a Milano

Dipende da come si vuol considerare Vuillard: se un grande pittore che reca un apporto effettivo allo sviluppo del linguaggio moderno o un buon pittore «a côté». Nel primo caso bisognerà concentrare il nostro interesse sulle opere giovanili ammettendo francamente una decadenza più o meno evidente a partire dai primi anni del secolo e riconoscere che la preoccupazione del «vero» che gli prese la mano da allora unitamente ad una malintesa volontà di classico, altro non era che il deteriorarsi di quel rapporto «vero» con la vita che dal 1890 per poco più di un decennio gli permise di realizzare alcune tra le più intense invenzioni pittoriche di quel periodo e, ciò che conta, niente affatto «a côté». Questo ci pare un modo giusto di mettere a fuoco Vuillard che, se nel complesso della sua opera non può non essere considerato un pittore tradizionale e con risultati in ombra rispetto all'evolversi dell'arte figurativa, nella fase giovanile anticipò soluzioni che altri avrebbero poi sviluppato: in tal senso avremmo desiderato, nella bella mostra organizzatagli dall'Ente Manifestazioni Milanesi in Palazzo Reale a Milano (ottobre-novembre), un più cospicuo numero di opere appartenenti appunto alla «fin de siècle», prima del fauvismo e del cubismo; prima di Bonnard che finì col portare in fondo e arricchire nel lavoro di tutta una vita le scoperte di quegli anni. Osservato attentamente in questo periodo, proprio attraverso l'analisi del suo linguaggio, si capisce come sia stato uno degli antecedenti significativi per Matisse e persino per il cubismo.

Nell'ambito dei pittori simbolisti in cui si trovò ad operare agli inizi, i Nabis, che prendevano le

mosse dalle formulazioni di Gauguin che in Bretagna a Pont-Aven elaborava una pittura bidimensionale organizzata in forme chiuse e decorative, Vuillard rappresentò insieme a Bonnard, come ha messo in rilievo Franco Russoli nella presentazione al catalogo, un'adesione piuttosto singolare. Infatti, anziché volgersi a contenuti esoterici mediante l'accentuazione delle possibilità fantastiche e letterarie dei mezzi pittorici, il giovanissimo Vuillard (nato a Cuiseaux-Saône et Loire nel 1868) dà subito sfogo alla sua natura strettamente legata a un mondo quotidiano di affetti e di sensazioni private, a un'autobiografia così intrisa di valori morali e familiari (è noto il suo eccezionale attaccamento alla madre), da non poter prescindere dall'ambientazione reale di essi, che fin dall'inizio lo destinano ad essere pittore di interni (sebbene sia stato anche paesagista e con risultati di prim'ordine).

Del resto la poesia simbolista aveva in Verlaine un estimatore di intime gioie mentre la vita sociale del gruppo, letterati e pittori, i Natanson, i Roussel, Denis, Sérusier, Mallarmé stesso, Vallotton, Muclicier, ecc., respira insieme ad una grande raffinatezza, un'aria di serate raccolte e familiari, di conversazioni e di amabili soste in campagna (istruttive a questo proposito le grandi fotografie all'ingresso della mostra dove si vedono al vivo questi artisti con il loro atteggiamento pensoso e bonario). Niente a che vedere con la vocazione «maudite» di Gauguin.

La tradizione pittorica francese comunque, ha un suo filone principale proprio in questa valorizzazione dei rapporti umani, in questa precisione dei sentimenti, in una meditazione intellettuale resa concreta negli affetti, ossia nel suo punto di fioritura, borghese e classica: da Le Nain a Lorrain, da Chardin a Cézanne, da Poussin a Renoir, a Bonnard, al nostro Vuillard mentre in Matisse essa subisce un innesto a più alto potenziale per inserirsi nell'Europa interpretata dai mostri di Picasso e di Klee.

Da un punto di vista formale, ciò che colpisce nei dipinti di Vuillard intorno al 1890-900 e che ne fa a buon diritto uno dei principali interpreti delle teorie dei Nabis, è la funzione prevalente

della linea che organizza gli « à plats » in suture vibranti, scandisce le varie zone luminose, rende il palpito degli oggetti, raggiunge il diapason nel brulicare minuto delle tappezzerie e delle carte da parati secondo un « pointillisme » che da Seurat trae la definizione esatta dello spazio come luce. Una pittura di superfici in cui la linea determina originali inquadrature (nel suggerire le quali la fotografia ha avuto più influenza di quanto comunemente si creda), ma assorbita e plasticamente integrata nella pittura che vuol rispondere con naturalezza alle sollecitazioni della realtà (si vedano i nn. 9 - 26 - 18, 19 due squisite sovrapposte - 28 - 45 un commovente capolavoro - 96 del catal.). Una misura che il pittore realizza in questi anni quadro per quadro e non proponendosela a priori: ecco le « grisailles » che gli acquarelli giapponesi e il gusto delle « moirures » medioevali per vie diverse gli hanno suggerito, gli sbattimenti di luce (la tecnica della pittura alla colla gli fornisce la possibilità di vaste stesure di colore dove la luce chiarissima sembra letteralmente incollata alla superficie del quadro), i toni preziosi sottilmente accordati, sovente con la patina polverosa, iridata del gran padre Corot, al quale è un devoto omaggio il *Ritratto di Toulouse-Lautrec* (1897). E se Degas e Manet gli hanno fatto da maestri, il primo sembra anche avergli trasmesso in parte le preferenze di tavolozza per realizzare interni veri, mentre Manet lavora sempre in verande fin troppo brillanti.

Quanto alla cultura sui testi antichi, una meditazione, magari temporanea, intorno a Vermeer (resta da vedere se in fonte diretta) farebbe supporre un quadro come *La gugliata* (1893): la testa della donna a sinistra, la tappezzeria a destra — ripresa persino nel disegno e nei toni — che funziona da quinta in ombra, il motivo della finestra chiusa come filtro di luci, la caratterizzazione dell'interno in una tranquilla laboriosità borghese. Ma soprattutto l'invenzione di uno spazio ritmico, pieno di assonanze e di richiami in cui l'ambiente, pure così accurato, raggiunge un carattere assoluto nell'esattezza della luce su ogni particolare che si anima e assume forma nei rapporti complessivi dei toni. Mentre un rapporto del genere può forse

tornare utile a capire, in modo traslato, anche il senso della decadenza di Vuillard, quando egli sentì la necessità di intensificare attraverso una più complessa sostanza pittorica questi primi risultati e nello stesso tempo infondere loro nuova verità di visione, rifacendosi indietro con una volontà di « grande pittura ».

Che sia questo mondo morale e pittorico a gravitare nell'opera di Vuillard non mi pare ci siano dubbi: se occorre un'altra conferma, solo apparentemente contraddittoria, basta guardare le incisioni (*La madre del pittore*, 1895 o *Maternità*, 1896) per aver pronto il nome di Rembrandt. Probabilmente fu Redon a suggerirglielo, che per le sue incisioni ne aveva studiato a fondo la tecnica riesumando quell'impiego del « grattoir » che poi anche Vuillard adottò per creare quelle sottilissime, magiche matasse di luce tipiche di questa sua produzione. Naturalmente si accostò al Rembrandt più struggente, di un'umanità alla portata di tutti (*La Sacra famiglia* di Kassel ad es.), mentre Redon sceglierà quello più misterioso, in accordo all'altra sua grande passione: Leonardo.

Di litografie di Vuillard la mostra ne ha di bellissime: tra tutte fanno spicco 12 *Paysages et intérieurs*, pubblicate da A. Vollard nel 1899, che è stato una vera fortuna avere a disposizione. Contengono alcuni tra i più bei paesaggi di Vuillard (altri « esterni », ottimi, alla mostra sono i nn. 21, 36, 43 del catal.), sempre con quell'irrequietezza grafica unita a pochi colori ariosamente distribuiti.

Un capitolo a parte rappresentano i programmi disegnati da Vuillard per la « Maison de l'Oeuvre », il teatro fondato da Lugné-Poë, Camille Mauclair e dallo stesso Vuillard, dove si erano radunati letterati e pittori simbolisti dopo che il « Théâtre d'Arté » di Paul Fort aveva chiuso i battenti. In questo momento a Parigi imperava il « Théâtre Libre » di Antoine, roccaforte dei naturalisti, dove le « pièces » erano rappresentate in scene che volevano essere vere e proprie « tranches de vie », stanze con la quarta parete aperta sugli spettatori. I Nabis, poichè oltre a Vuillard prestarono la loro opera Bonnard, Denis, Sérusier, Ranson, ecc., tolsero i pennelli di mano agli scenografi specializzati, ri-

fiutarono i pedanti mobiliari e si misero essi stessi a dipingere le scene portandovi gli elementi della loro pittura e facendo del palcoscenico un luogo di «evocazioni decorative». Un episodio questo di estrema importanza in cui simbolismo poetico e sintetismo figurativo unendosi segnano l'inizio di quella corrispondenza tra testo teatrale e «spazio» scenico che realizza la moderna concezione dello spettacolo.

Oltre a dipingere le scene questi pittori disegnavano i programmi: alla mostra ce ne sono alcuni di Vuillard soprattutto per Ibsen (ma anche per Hauptmann, Bjornson, Beaubourg, ecc.) che ci danno la chiave per capire il carattere dell'interpretazione che veniva adottata a «L'Oeuvre» per il drammaturgo norvegese, quegli anni per la prima volta su palcoscenici francesi, certamente non veristica, ma pre-espressionistica. Si avverte in queste intense illustrazioni una partecipazione un po' sconvolta, un andamento visionario della linea ondulata che rivela un contatto di Vuillard con il linguaggio di Munch niente affatto improbabile dal momento che quest'ultimo eseguì

nel 1896 il programma del *Peer Gynt* che probabilmente non fu la sua prima prestazione del genere (Munch fu a Parigi brevemente nel 1885 e poi dall'89 al '92 e dal '95 al '97).

Purtroppo di quanto avvenne sulla scena rimane ben poco, qualche testimonianza oculare e qualche sbiadita fotografia nei «Cahiers de l'Oeuvre»; dei programmi — il cui «libellé» è utilizzato a fini squisitamente decorativi — questi di Vuillard sono un'invenzione continua di luci che avvolgono gli ambienti in una specie di fluido.

Un'iniziativa dunque, di grande interesse questa mostra, che permette di osservare da vicino, tra l'altro, le opere che hanno rappresentato il punto di partenza per De Pisis (in particolare i nn. 34 e 41 del catal.) e che hanno offerto a De Staël preziosi suggerimenti per la sua ricerca di scanzioni spaziali indefinitamente luminose e mosse verso la realtà (in particolare i nn. 13, 14, 30, 139, 156 del catal.). Essa comprende circa 200 pezzi tra dipinti, pastelli, disegni, acquarelli, litografie, documenti della vita dell'autore e opere di pittori suoi amici.

CARLA LONZI

## TEATRO

### Requiem per una monaca

Posto di fronte alla violenza di certe espressioni, a questa foga estrema di fatti dominati dall'istinto e per l'istinto ed il piacere accettati e vissuti, lo spettatore si chiede quale possa esserne la ragione, la motivazione. Sono gesti riflessi di un carattere, di un personaggio, o sono semplici pretesti narrativi che chiudono, in una gratuità desolante, il significato stesso della narrazione? Chi conosce il mondo di Faulkner escluderebbe questa seconda ipotesi. Ma provatevi a staccare gesti, personaggi, fatti, parole dal contesto vivo e implacabile di questo mondo e le creature di Faulkner si spezze-

ranno in una dialettica nuda e indifferente; e si riverseranno nel vuoto di una povertà spirituale, proprio partecipi di quella inutilità morale contro la quale lo scrittore era insorto. Non si può concepire il suo stesso mondo se si prescinde dal sentimento del Sud. Sono in questo «sentimento» i suoi aristocratici orgogliosi, chiusi in una incomprendimento assoluta — ricchezza e miseria di un odio di razza, di intolleranza e di egoismo —. Il Sud diviene elemento di un fermento sociale, dove l'orgoglio e l'umiliazione, la disfatta e la vittoria assumono più profondi significati, dove la desolazione è nei gesti, nelle cose, nelle sensazioni.

Per questo, si può parlare di un suo storicismo, almeno nel senso in cui Faulkner sa far proprio questo mondo, questo « modo di reagire ». Per questo la sua narrativa è una narrativa concreta, non si possono concepire astrazioni o invenzioni di tempo. Anche in *Santuario* il male, la violenza, il sadismo di certi fatti, apparentemente esteriori, nascevano da questa riflessione della decadenza del Sud, dalla forza di esasperazione, dalla impotenza vana di certi personaggi simbolici. Venti anni dopo *Santuario*, Faulkner è ritornato, con *Requiem per una monaca*, a quel personaggio di Temple Drake, la studentessa diciassettenne coinvolta in una orribile avventura: sono passati otto anni, ma il male continua a germinare i suoi frutti; la sensualità sfrenata della donna, già preda di un sadico e sconvolta da un erotismo morboso, sembra riprendersi una inaspettata rivincita: ma questa volta per farci approfondire il tema della colpa e della salvezza, per meglio farci comprendere questa scoperta di una redenzione. Cosa abbia spinto Camus ad interessarsi a questo romanzo-dramma, già scritto sotto forma dialogata e presentato con una sua forza di « sacra rappresentazione », è facile a intuirsi: ma privati di un loro tessuto storico — nel caso le splendide cinquanta pagine iniziali del libro, che descrivono l'origine della Contea e in cui rivive proprio quel mondo sudista, tanto amato da acquistare dimensione di leggenda nel cuore dello scrittore — i fatti di Temple, di suo marito Gowan e della negra prostituta che ucciderà la loro bambina di sei mesi, per allontanare il male, diventano entità astratte. E queste, come scriveva a proposito de *La peste*, Gabriel Marcel « ne sont pas supportables au théâtre sauf dans un registre purement lyrique. Mais ici, nous sommes en deçà du lyrisme, nous sommes, la plupart du temps, dans la rhétorique... ». Lo stesso giudizio si può scrivere per questo *Requiem*. Teatro di parola: e sta bene. Teatro letterario, dove i fatti già sono accaduti, dove la scoperta di una psicologia nulla aggiunge ad una realtà accaduta e serve a « spiegare » le ragioni di un gesto, che resta mostruoso e, quindi, punibile. Ma, senza l'atmosfera letteraria di Faulkner, senza l'ampio respiro di quella terra di decadente

bellezza, il dramma di un individualismo, che trova la dimensione degli altri, quindi, la sua collettiva salvezza, solo a prezzo di un sacrificio, in cui l'orgoglio punito e la comprensione portata alle estreme conseguenze del simbolo, hanno la loro funzione drammatica, appaiono immiseriti. Il significato di questo personaggio misterioso, di questa Nancy Mannigoe, che parla con il suo Signore come parlerebbe con un uomo a cui darsi; che, attraverso una sua logica interna, svela complessità profonde — la bellezza incantata di un'anima, il sentirsi legata ad un mondo religioso che non ha nulla di soprannaturale — è essenziale per comprendere il dramma.

Scarnito da Camus ad un'azione dialogata che ha negli interrogativi iniziali, costruzione da « giallo », *Requiem per una monaca* appare ai nostri occhi impoverito e modesto.

La storia segue lo schema di Faulkner, addirittura segue il testo, battuta per battuta; ma privata di quel « sentimento » del Sud, resta un pretesto gratuito. Nancy, la negra, è condannata a morte per l'uccisione della figlia di Temple e di Gowan. Temple ha seguito tutto il processo; rientrando a casa rinfaccia a Gavin, cugino di Gowan e avvocato difensore della negra, tutto il suo odio e il suo disprezzo. Ma qualcosa nelle sue parole rivela imbarazzo. Qualcosa fa comprendere come non si senta del tutto estranea alle responsabilità della negra. Parola dopo parola, Temple confesserà il suo passato; confesserà che, quando a Memphis venne rinchiusa nel postribolo da Popeye, a lei, studentessa diciassettenne, fuggita durante una gita con il giovane Gowan, il male, il peccato facevano piacere. E l'essere rinchiusa « in quel bordello di Manuel Street come una sposa di dieci anni in un convento spagnolo » a parlare con la serva negra, a sentire i discorsi delle altre donne, tutto ciò le dava una eccitazione profonda.

Sono passati otto anni; Temple Drake è divenuta la signora Stevens, moglie di Gowan, chiusa nella falsa rispettabilità di famiglie orgogliose e puritane. Solo Gowan conosce la verità: convinto di essere stato la causa indiretta della perdizione di Temple, per liberarsi da questo senso di colpa e mettere a posto la sua coscienza, con un gesto

retorico, ha accettato di sposarla. Ma senza perdono, senza comprensione ed affetto. Il nodo di tutta una vita sbagliata, si scioglie in una confessione che avrebbe dovuto avere il tono e la solennità di una vera Confessione, modulata attraverso un ritmo da sacra rappresentazione. In questa dimensione religiosa, il gesto folle della negra, ex-prostituta, redenta dalla pietà degli Stevens ma, in verità, confidente della signora, come negli anni di Memphis e sua complice di altri amori con Peter, uomo violento che la ricattava, avrebbe assunto un aspetto mistico. Quando Temple vorrà fuggire con questo giovane ricattatore, solo perchè sconvolta nei sensi, Nancy cercherà di arrestare questa dissoluzione disperata di una famiglia, uccidendo con le proprie mani la bambina innocente nella culla. « Cristo è il fiume e la roccia — Lui laverà, asciugherà le nostre piaghe — Lui ci salverà dal tormento della morte ».

Sembra di risentire in queste parole, tutta la foga religiosa di antichi blues. È il Sud che racchiude la disperazione e la salvezza, come in una preghiera. Ma la commedia resta esterna a tutto questo svolgersi di fatti interiori. E resta assente anche nella messinscena di Orazio Costa che pure avrebbe potuto rendere questo clima religioso, con naturalezza; invece, unica sua preoccupazione, è stata proprio quella di rendere la secchezza della parola, l'asciuttezza stilistica della prosa, in un equivalente quasi astratto: servendosi di scene simboliche, ma sostanzialmente vuote, mentre invece almeno queste, avrebbero dovuto ricreare il senso spagnolo di quel barocchismo del Sud, caro a Faulkner.

La recitazione ha ubbidito a questa nervosità tutta esteriore: Giorgio Albertazzi si è tenuto piuttosto lontano dal personaggio di Gowan, dal suo orgoglio umiliato. Solo Anna Proclemer, mano a mano che nell'incalzare delle parole, definiva meglio il carattere di Temple, ha acquistato forza drammatica ed espressività convincente.

### Sabato, domenica e lunedì

Immergere gli spettatori dentro la realtà scenica, farli assistere alla rappresentazione come se quegli avvenimenti realmente accadessero, è sem-

pre stata l'aspirazione del grande teatro realistico, anche nella sua più moderna concezione. Eduardo De Filippo ha ricercato, nel corso di tutta la sua opera, questa dimensione del tempo presente, preferendo « mostrare » i fatti e gli avvenimenti e raccogliendo i sentimenti, nei gesti e nelle parole; e se il linguaggio da lui usato ha un senso espressivo, se il dialetto, in lui, diviene qualcosa di più che una ricerca di sensazioni, di sapore particolare, questo avviene perchè la sua scrittura opera su un terreno vivo e concreto, perchè l'indagine della psicologia delle cose e delle persone non è disgiunta da un pressante sapore di verità.

Per questo, nella sua opera, Napoli e la sua gente sono rappresentate con una misteriosa profondità, con una forza quasi religiosa di comprensione.

Netta, precisa questa « presenza » è riscontrabile in *Sabato, domenica e lunedì*, l'ultimo suo lavoro che già possiamo accogliere tra le sue opere migliori. Come in *Filomena Marturano* è di scena la borghesia ricca; la borghesia dei commercianti, venuti su dalla tradizione della modesta bottega. L'azione si svolge in meno di tre giorni, cosa questa che caratterizza in maniera affascinante la sua ricerca del carattere e del dettaglio. Subito le battute, le azioni, i personaggi si precisano: la vita familiare è colta con essenzialità. Quel piccolo mondo di tutti i giorni è rappresentato nel suo scrupolo espressivo, con una desolante disperazione: la loro intimità, di personaggi poveri spiritualmente, è vista con quella bontà che tiene lontano Eduardo dal pericolo di una asprezza dialettica, di una crudele ricerca di pessimismo. Così gli avvenimenti, anche i più drammatici, sono svolti sempre con serenità; anche nel dolore e nella critica la poesia di Eduardo scorre via come una cantata, traducendo la disperazione del *giorno per giorno* nel gesto di una vita, sostanzialmente, ottimista. La speranza come fiducia naturalistica nell'armonia, nella bellezza delle cose è, in fondo, il tratto stesso di un carattere preciso. È l'elemento tipico, se si vuole, di un « napoletanismo » sul quale si potrebbe tessere certa filosofia del vivere quotidiano, senza paura di allontanarsi troppo dalla verità di una particolare rap-

presentazione. Eduardo è riuscito a tradurre nel gesto del suo teatro, ma soprattutto nella parola della sua scrittura, questo bisogno di finzione, per credere di essere felici. Perchè il punto della retorica napoletana è proprio in questo credere alla finzione; in questo fingere sentimenti, dolore, gioia ed amore con un gusto che sconcerta, sulle prime e che si traduce nell'allegrezza procurata da una battuta, da una elementare ed affettuosa trovata di scherzo e di ironia.

In *Sabato, domenica e lunedì* il gioco di questi sentimenti si modula, come in un concertato rigoroso: Rosa, la moglie è una povera donna di cinquantatré anni, bruttina, energica, tutta presa dalle cure della casa. La cucina è tutto quel che oramai le resta, il suo mondo, il suo affanno, le sue illusioni. Peppino, il marito, il negoziante di abbigliamento per uomo del «rettifilo», è vicino alla sessantina: a stento sa leggere e scrivere. Il suo mondo è la bottega e, a casa, quella apparente intimità. «State insieme da tanti anni — dice la figlia che appartiene alla generazione più evoluta e che, quasi, si diverte alle spalle del padre — e non avete saputo raggiungere una intimità... Vi raccontate i sogni che vi siete fatti, le malattie che vi sentite, pigliate a pretesto un motivo qualunque per litigare e il dito sulla piaga nessuno di voi due lo vuole mettere...». È la verità. Per un nonnulla, allora, è facile trasformare l'amore in odio; la serenità in paura; la semplice visita di un vicino di casa, troppo premuroso, in sospetto di chissà quale tresca familiare. E le parole hanno un altro peso, i gesti, gli sguardi, sino a che «per una falsa ombra, che piano, piano, prende corpo ed assume proporzioni gigantesche nella fantasia di una persona» — dice il protagonista — «io, ieri, stavo sparando...». Poco a poco, dominato da una gelosia improvvisa, ridicola, muovendo da fatti che non esistevano neppure, si poteva arrivare alla tragedia. Forse perchè «le cose spiacevoli succedono quasi sempre la domenica. Aspettiamo per tutta la settimana quel giorno di festa, per distendere i nervi, per vivere

quelle ventiquattro ore beatamente e senza impegni e quando poi arriva, ci sentiamo talmente spaesati che le preoccupazioni e i grattacapi ce li cerchiamo con il lanternino». E la scena di gelosia, scoppiata durante il lungo pranzo domenicale, alla presenza di tutta la famiglia, di tutti i parenti, si conclude in un ottimistico ritorno alla pace, con l'inizio della nuova settimana. La finzione delle piccole attenzioni, di quei gesti che indicavano — nelle abitudini — proprio l'esistenza di un affetto, ridaranno il senso della intimità familiare, la serenità del tempo e delle cose. «Avete fatto pace?» — «Sì, sì abbiamo fatto pace...». — «Meno male, è finito tutto...». — «No, signò, io credo che è cominciato adesso...». Ecco il teatro di Eduardo. In questo volgere delle cose, in questo sentire la dimensione del tempo dentro una realtà immaginata e vissuta, con la violenza della rappresentazione. Teatro realistico, dove sembra di cogliere la verità in ciascun gesto, in ogni parola. C'è il personaggio del nonno, vecchio cappellaio che gira e rigira tutta la giornata rammentando gli anni della sua giovinezza e che la mattina si sveglia prima di tutti per «godere meglio la casa»: «Vado scovando le cose che mi fa piacere di rivedere, di toccare... senza ragione. Mi piace vedere, in silenzio, quando fa giorno e si alza il sole...». Malinconia di una senescenza che sembra respirare certa aria cecoviana.

Il realismo di Eduardo De Filippo è talmente nei personaggi, che anche da un punto di vista scenico le situazioni nella loro costruzione, al di qua del rinnovamento epico, si impongono con il gusto preciso dell'essenziale. Quel lungo pranzo domenicale del secondo atto, resta in questo senso un capolavoro di realismo nella rappresentazione. La recitazione di Eduardo attore, di Pupella Maggio e degli altri, segue questa linea realistica, con impegno e disinvoltura. Il loro è talmente un teatro d'istinto, che personaggio e attore diventano tutt'uno, fanno corpo con la realtà di quella poesia.

EDUARDO BRUNO

# MUSICA

## Ricordo di Ferdinando Ballo

Non è frequente il caso: di una natura capace di penetrare nel vivo dell'opera, di metterne in luce i caratteri, le derivazioni o le ascendenze, gli aspetti della tecnica, la forma, gli elementi primi del linguaggio e il loro sviluppo, di svolgere cioè nel più felice e capace dei modi funzione critica, ma cui lo scrivere non basta che l'entusiasmo la porta dalla contemplazione all'azione; e quell'opera ammirata urge che sia divulgata perché tutti ne godano: stampata, eseguita, esposta perché la gioia della scoperta non resti egoisticamente chiusa nel suo interno, ma proiettata intorno; e quello che quasi sempre è il pasto goloso ed intimo della scoperta diventa nel caso di cotesta natura il banchetto della rivelazione; e più ce n'è di gente che vi partecipa, meglio riesce la festa che l'autore e l'opera rivelata si propagano più rapidi, più serrato procede il corso della conoscenza più immediati si stringono i rapporti culturali, e lo sguardo spazia su orizzonte più vasto, supera le colline dei confini provinciali per spingersi dovunque nel mondo sia qualcosa di vivo. Cosiffatta era la natura di Ferdinando Ballo, uno dei pochi che all'osservazione abbia associato l'entusiasmo fattivo, sicché possiamo considerarlo tra i generosi del nostro tempo, proiettato verso l'apostolato della conoscenza e della divulgazione. Apostolato, parlando di Ballo, non è parola grossa e nemmeno esagerata: la giustificano il suo disinteresse e la sua ritrosia.

Rivelato l'oggetto del suo entusiasmo rientrava nell'ombra e non lo turbava il fatto che spesso altri erano pronti a far loro il suo merito; sembrava che le soddisfazioni egli le cercasse soltanto dalla coscienza e certamente con essa non fu mai in conflitto. Era colto davvero ed aveva qualità preziose di critica: eppure fu assente dai circoli e dai ritrovi dove gli incolti tentano di contrabbandare una cultura che è solo nei loro desideri, fu restio dal pubblicare le critiche che nascevano

lucide e chiare in un linguaggio elegante che rifuggiva dai giri tortuosi dove il *nulla* tenta di diventare almeno *qualche cosa*. Si era fatto da sé; ribelle alle leggi della vita borghese, allorché entrò giovanissimo nell'ingranaggio di una banca scoprì di un tratto di quale natura fossero i tormenti dei primi anni della giovinezza. Da ogni parte arrivavano a lui le voci dei movimenti che nell'altro dopoguerra animarono l'Europa e l'America: l'*espressionismo*, ad esempio, gli si rivelò d'un tratto, ma non si lasciò abbagliare dal fulmine della rivelazione; andò a ritroso, ripercorse il cammino faticoso, e con pazienza e tenacia arrivò alle origini; non fu contento neanche allora e si allontanò sempre più nei tempi passati perché gli fosse consentito di tenere in mano i fili che portano nell'intimo delle tradizioni. Il suo entusiasmo fu sempre ragionato e coerente, non fu mai servile; ben chiaro appariva a lui quanto caduco e triste nelle opere più vive e felici; con saggezza, tuttavia, seppe contenere le riserve nei limiti giusti sicché le attività dei suoi bilanci critici risultarono sempre esatte e sicure. Di fronte alle valutazioni errate scoppiava in un'allegria risata ed era tutto lì; non valeva la fatica di parlare per convincere chi sarebbe rimasto comodamente annidato nell'errore; aveva perciò l'apparenza bonaria di chi non dà peso alle cose; ed era dominato invece dall'umiltà che dà coscienza della gravità del giudizio, perché l'errore può essere non solo il compagno dei giudizi degli altri, ma anche il compagno dei nostri. Tuttavia le sue opinioni erano sicure e convinte; opinioni e non giudizi, come diceva spesso, anche se a volte erano raccolte in aforismi pittoreschi e pungenti.

La musica fu la sua passione dominante: si dedicò ad essa, studiò, s'impadronì del mestiere: non si dedicò all'esecuzione, anche se a volte pensava alla direzione d'orchestra con un po' di nostalgia, non ci si dedicò soprattutto perché la sua azione sarebbe stata troppo circoscritta. Aveva bisogno di più ampio respiro: la musica è legata alle altre

arti e si diede a cercare i rapporti, le affinità, le apparenze e gettò i ponti tra la musica e la letteratura, tra la musica e la pittura. Niente di strano che ad un certo momento spuntasse in lui il bisogno di diventare editore per riempire le lacune che impedivano il divulgarsi delle conoscenze che avevano suscitato il suo entusiasmo; la casa editrice « Rosa e Ballo » fu un discreto scossone a certa pigrizia, ma fu, soprattutto per Nando Ballo, uno sfogo all'entusiasmo che certe rivelazioni avevano suscitato in lui; la sua partecipazione diretta a certe sale di esposizione servì a mettere in luce pittori, scultori, architetti che egli sentiva spiritualmente vicini agli scrittori lanciati dalla sua casa editrice ed ai musicisti esaltati dalle sue critiche; perfezionò il ciclo del suo attivismo allorché finalmente poté anche dare il suo entusiasmo alla organizzazione della vita musicale.

Fu quello, forse, il momento più felice della sua vita: il Festival di Venezia lanciò uno ad uno i proiettili che Ballo aveva accumulato pazientemente nella sua Santa Barbara: opere come *Lulù* di Berg, *Mahagonny* di Kurt Weill, *Cardillac* di Hindemith, *Lady Macbeth* di Schostakovich, composizioni di Malipiero, Casella, Petrassi, Dallapiccola, Henze, ecc., vennero alla luce finalmente e fu questa una buona spinta e un buon aiuto a quanti tentavano allontanare il provincialismo dalla vita musicale italiana. Il colpo di grazia a cotesto provincialismo lo diede assicurando al

Festival di Venezia la prima esecuzione mondiale del *Rake's progress* di Igor Stravinsky.

Fu questo il lato apparente e appariscente della sua attività: alta, senza dubbio, e di grande importanza; ma per apprezzarne la morale bisognava seguirla da vicino, scoprire in quali porti attraccavano le navi animose dell'apostolato: non era la necessità di arrivare ad ogni costo che ammiravamo in lui, ma il modo con il quale egli procedeva, i mezzi precisi e preziosi cui si affidava. L'opera doveva apparire in una luce chiara, doveva palesare i suoi intendimenti e i termini del suo linguaggio; Ballo faceva di tutto ciò perché la rivelazione fosse per gli altri quella che era stata per lui, perché la sua missione raggiungesse lo scopo del proselitismo.

Entrato nella Radio non lasciò alla porta le sue rare qualità: cercò anzi di farne dono alla organizzazione e di tratto in tratto se ne vide il segno; le esigenze dell'azienda lo portarono purtroppo fuori del suo campo, della sua attività più vera e più preziosa. Negli ultimi anni era amareggiato e stanco: le sue confidenze agli amici, anche se rivestite di umorismo ed espresse scherzosamente, erano dense di malinconie e intristivano quanti gli volevano bene; ma solo con gli amici si confidò: dietro il sorriso che gli cattivava l'affetto di tutti nascose decorosamente la rassegnazione e l'infelicità.

È bene si sappia quanto di buono egli ha dato, senza nulla pretendere, alla nostra vita spirituale.

MARIO LABROCA

## CINEMA

### Cinema e cattolicesimo ovvero Gli occhi di Audrey Hepburn

Non ci risulta che tra i fogli di stretta osservanza cattolica, qualcuno abbia, nella sua rubrica di consigli cinematografici ad uso dei timorati

lettori, indicato alla loro attenzione un film che di questi giorni gira per l'Italia, riscuotendo un successo crescente di particolare significato. Parliamo di *Storia di una monaca*, regia di Zinneman, interprete Audrey Hepburn. Lo stesso avvenne, se non andiamo errati, quando, anni fa, varcò

il confine francese un altro film del medesimo timbro, *Le defroqué* (Lo spretato); così come non ci sembra che i portavoce dell'A.C.I. raccomandassero gran che, ai suoi tempi, la visione di *Il cielo sulla palude* del vecchio Genina. Vero è che, almeno sino ad oggi, non è ancora fatto obbligo al cittadino italiano di fede cattolica provvedersi dei citati fogli per uniformarvi le proprie azioni e il proprio pensiero. Tutti sappiamo però che in ogni nostra città il quotidiano più diffuso e conformista (come a dire *Il Messaggero* di Roma o *La Nazione* di Firenze) non manca di segnalare, ogni mattina, le reazioni della stampa vaticana a ogni genere di spettacoli e di pubblicazioni. Consistono, per lo più, in sdegnate condanne di films o programmi televisivi giudicati indecenti e corruttori della gioventù, tanto che se ne potrebbe trarre l'induzione che i nostri giovani (avvezzi peraltro a guardare con tutta placidità le bagnanti in bikini) siano degli psicopatici cui basta un gonnellino alzato sopra il ginocchio a perdersi nei vortici della pornografia. Ma sta di fatto che mai in quei trafiletti compare, in luogo della riprovazione scandalizzata, una approvazione calorosa.

Saremo ingenui, ma ci sembra che films come *Storia di una monaca* e *Lo spretato* dovrebbero essere vivamente raccomandati dalle superiori autorità ai parroci per i loro ben dotati cinema domenicali, a sostituzione dei tanti western che, dopo tutto, non sono immuni da eccitamenti alla violenza e al mito guerresco. La nostra ingenuità, tuttavia, non c'impedisce di sospettare, dinanzi alla testimonianza dei fatti, che i titoli di quei films dove i problemi dello stato religioso sono laicamente esposti, conturbino e magari spaventino le curie. *Lo spretato*! I ragazzi della dottrina, i *boy scouts*, non sono ammessi alla cognizione del fatto che un sacerdote preferisca rinunciare alla veste talare piuttosto che tradirne ogni giorno il significato: liberi poi di leggere, nella cronaca nera, i misfatti di un prete sacrilego. Eppure quella pellicola non è che una esaltazione della fede e della missione sacerdotale e il passo in cui il giovane prete vuota la gran coppa fino all'ultima stilla, perchè consacrata dall'incredulo

sacerdote, ha l'intensità di un dramma vissuto e modernissimo, atto a rinvigorire, non certo a indebolire, le vocazioni vacillanti.

Quanto a *Storia di una monaca*, tratta dal romanzo *The nun's story* di Katherine Hume, non sappiamo se anch'essa sarà ritenuta pericolosa per chi aspira alle perfezioni del chiostro. Comunque, eccone il contenuto.

Una ragazza belga, di famiglia cattolica, figlia di un celebre chirurgo e studentessa di medicina, sceglie di farsi monaca di un ordine in parte dedito all'assistenza dei malati. Il padre, sebbene addolorato di perderla, non si oppone al suo desiderio, essa entra dunque in monastero dove pronunzia i tre voti di castità, povertà, obbedienza. La sua aspirazione, anzi la ragione stessa del suo atto è divenire suora infermiera in una missione del Congo. È una giovane pura che rinuncia senza rimpianti al fidanzato, ardente di carità e intelligentissima, qualità, queste ultime, che subito si rivelano ostacoli gravissimi all'adempimento del terzo voto. La sua indole generosa non le impedisce di sottoporsi alle più austere prove di umiltà, ma quando le verrà imposto il sacrificio della sua intelligenza, del suo spirito di iniziativa, comincerà il suo tormento. I suoi successi alla scuola di medicina tropicale ingelosiscono una compagna ed ecco la Superiore a suggerirle, come penitenza del suo risentimento, di farsi bocciare di proposito all'esame del corso. «Sarà un sacrificio silenzioso, un segreto fra te e lo Sposo Celeste». Ma suor Lucia, dopo una pausa di torturata esitazione, non sa rinunciare e risponde vittoriosamente alle domande. È la prima sconfitta.

Nel Congo, la relativa autonomia richiesta dall'impegno missionario, pare scioglierla dal terribile terzo voto. È un'infermiera magnifica, di un'abnegazione splendente e, quanto ad abilità, vale un medico. Ma mentre le è facile respingere la simpatia del giovane chirurgo di cui è l'assistente, non si accorge di essere divenuta più infermiera che monaca. Una monaca abbandona qualunque malato quando la campana la chiama alla preghiera: ma suor Lucia non riesce a lasciarlo solo. Infine questo fuoco di carità la porta alla

finzione; essa si scopre tubercolotica e si cura quasi di nascosto, coll'aiuto del chirurgo, per evitare di essere dall'ordine richiamata in patria.

Eppure le toccherà ritornarci, sebbene guarita, per scortare un ammalato di mente. Le sue speranze di riprender l'opera missionaria sono bloccate dalla guerra: il Belgio è invaso, i tedeschi imperversano, suor Lucia è assegnata a un ospedale civile, le uccidono il padre. Il clima della lotta clandestina a cui una suora non deve a nessun patto partecipare, è la sua ultima prova, e vi soccombe. «Non sono, non sarò mai una buona monaca»: questo mea culpa, tante volte ripetuto quando ancor novizia si prostrava per la confessione pubblica ai piedi della Superiora, è divenuto ormai un'imperiosa, martellante ingiunzione della coscienza. La lotta non è più ragionevole né onesta, suor Lucia chiede di rientrare nel mondo.

Le storie d'amore infelice si sa che commuovono le platee, ma noi non ne ricordiamo di altrettanto patetiche e strazianti come questa vicenda dove all'amore è sostituito un puro sogno di perfezione interiore, di carità illimitata: realizzato, ma dovuto abbandonare per lealtà, per nobiltà d'animo. È il dramma dell'intelligenza che non si può piegare: non per orgoglio, ma per impegno di lucidezza; e si conclude in solitudine, una solitudine in fondo assai simile a quella in cui s'è trovato l'eroe di *Mezzogiorno di fuoco*, solo con se stesso a combattere il male. Evidentemente Zinneman ama il rischio dei problemi morali.

Il libro della Hume non manca di acume e decoro, ma il regista ha saputo cavarne effetti di così poetica intensità che invano si ricercerebbero non dico sulle pagine, ma neppure nelle immaginabili intenzioni dell'autrice. Le nobilissime parate delle cerimonie religiose dove non

sai discernere la vera monaca dalla monaca attrice; la eloquente semplicità di certi episodi, come la Comunione della protagonista sulla soglia della sala operatoria; ma soprattutto le sequenze della sua silenziosa raggelata sconsacrazione, parlano un linguaggio per immagini del più alto stile. Nelle mani della Superiora, già staccata, già inaccessibile, la piccola suora consegna la firma della sua abiura, e via se ne va, fino alla stanzetta dove invisibili mani le hanno preparato le squallide vesti secolari con cui sarà restituita al mondo laico. La vediamo, in un isolamento di ripudiata, togliersi il velo, la cuffia, scoprirsi i capelli ricresciuti e incolti. Non è più la «bella monaca» che i malati festeggiarono dopo la vestizione, è una magra zitella qualunque, sfiorita, imbarazzata delle vesti corte. Chiude la povera valigia, apre la porta, esce nel corridoio incustodito, avulso dalla vita del convento, che dà direttamente sulla via. Lei, avvezza alla gran luce del Congo, rimane abbagliata un lungo minuto a quella della strada, si ferma, incerta della direzione da prendere. Poi si decide, volta a destra, scompare.

Finché non la si è vista in questo ruolo di prima attrice assoluta, non si può dire di conoscere le possibilità di Audrey Hepburn: essa recita con gli occhi, due grandi occhi rapidi, intenti, dove Zinneman non ha esitato a fotografare le venoline arrossate dalle veglie, dalle lacrime. Persino i primi piani della Falconetti nella Giovanna d'Arco di Dreyer non reggono al confronto: né reggono le esuberanze espressive di Anna Magnani. E per tornare al discorso con cui abbiamo cominciato, ecco un film che i dirigenti del cinema parrocchiali dovrebbero strapparsi dalle mani. Se avessero tanta fede da non ravvisare un nemico nella lucidità della mente e del cuore.

ANNA BANTI

---

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1953  
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 Torino

# ARETUSA

---

## COLLEZIONE DI LETTERATURA

diretta da ARNALDO BOCELLI

### Novità

UMBERTO BOSCO

#### **REALISMO ROMANTICO**

Pagine 310 - L. 2000

LAURA DI FALCO

#### **UNA DONNA DISPONIBILE**

Romanzo - Pagine 240 - L. 1000

VITTORIO LUGLI

#### **BOVARY ITALIANE**

ed altri saggi - Pagine 300 - L. 2000 (in edizione di lusso, rilegata, con custodia, L. 3500)

### Volumi già pubblicati

GIUSEPPE DESSÌ

#### **ISOLA DELL'ANGELO**

ed altri racconti - Pagine 210 - Lire 1000  
(Premio Puccini - Senigallia 1958)

BONAVENTURA TECCHI

#### **OFFICINA SEGRETA**

Pagine 230 - L. 1000

CARLO MONTELLA

#### **CHI PARTE ALL'ALBA**

Pagine 250 - L. 1000

G. B. ANGIOLETTI

#### **L'USO DELLA PAROLA**

(Nuove carte parlanti) - Pagine 240 - L. 1000

PIETRO PAOLO TROMPEO

#### **L'AZZURRO DI CHARTRES**

e altri capricci - Pagine 370 - L. 2400 (in edizione di lusso, rilegata, con custodia, L. 4000)

PIA D'ALESSANDRIA

#### **TIRO AL BERSAGLIO**

Romanzo - Pagine 180 - L. 1000

ANTONIO BALDINI

#### **ARIOSTO E DINTORNI**

Pagine 230 - L. 1500 (in edizione di lusso, rilegata, con custodia, L. 2500)

---

**SALVATORE SCIASCIA EDITORE - CALTANISSETTA - ROMA**

*È uscito il numero 7-8 de*

---

# *l'* APPRODO MUSICALE

dedicato a **CLAUDE DEBUSSY**

## SOMMARIO

A. MANTELLI

Claude Debussy

1. Debussy e il suo tempo - 2. Incontro col Simbolismo - 3. Crisi wagneriana - 4. Musica di Verlaine e poesia di Debussy - 5. Incontri con Mallarmé - 6. Musica senza parole - 7. Paesaggi impressionisti - 8. L'amicizia con Pierre Louys - 9. Pelléas et Mélisande - 10. La scoperta del pianoforte - 11. «La mer m'a montré toutes ses robes» - 12. Paesaggi inventati - 13. «En regardant vers le pays de France» - 14. Il libro d'ore - 15. Incontro con D'Annunzio - 16. Tastiera e orchestra - 17. L'angolo dei bambini - 18. Commiato dalla musica.

Prospetto cronologico della vita e delle opere di Claude Debussy

R. LEYDI

*Discografia*

I. MAIONE

La musica nella cultura romantica

1. La musica nel mondo romantico tedesco

M. BONFANTINI

Ferdinando Ballo uomo di cultura

F. L. LUNGHI

Ricordo di Ennio Porrino

P. SANTI

Vita musicale radiofonica

*Recensioni* - Libri

Dischi

Numerose illustrazioni nel testo e fuori testo

*Abbonamento annuale cumulativo alle due Riviste:*

**L'APPRODO LETTERARIO - L'APPRODO MUSICALE** - Italia L. 4500 - Estero L. 7000 - I versamenti possono essere effettuati sul conto corrente postale n. 2/37800

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 21 - Torino



**Prezzo lire 750**