L'APPRODO LETTERARIO

12

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 12 (nuova serie) - Anno VI - Ottobre - Dicembre 1960

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI 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. 12 (nuova serie) – Anno VI – ottobre-dicembre 1960

RICCARDO BACCHELLI	*La morte di Tolstoi*	pag.	3
OLGA SIGNORELLI	*Vita familiare di Tolstoi*	»	6
	Lettere di L. N. Tolstoi alla figlia Tatiana (traduzione di Olga Signorelli)	»	11
DIEGO VALERI	*Antologia dei Mille*	»	18
CARLA LONZI	*Considerazioni sulla Mostra « Les sources du XX^e Siècle »*	»	27
CARLO BETOCCHI	*Diario d'autunno* - (Poesie)	»	35
ELÉMIRE ZOLLA	*Sogni proibiti*	»	39
MARIA PASCOLI	*Da « Lungo la vita di Giovanni Pascoli »*	»	43
NICOLA LISI	*Notturno*	»	56
MARIO BERGOMI	*Visita ad Emilio Cecchi*	»	59
CARLO DELLA CORTE	*Giacomo Noventa e la sua poesia*	»	63
PIERO POLITO	*Poesie*	»	68
GIOVANNI URBANI	*« Segno e immagine » di Cesare Brandi*	»	73
GIUSEPPE CASSIERI	*Le veglie del Gargano*	»	78
ENRICO GAETANI	*Fuga di Enea* (traduzione)	»	82
PIERO BIGONGIARI	*Jean Tortel, uno sguardo che si oscura*	»	85

LE IDEE CONTEMPORANEE

GIOVANNI A. BIANCA	*Linguaggio comune e linguaggio poetico* (con una "postilla" di G. B. A.)	»	95
MARIA ZAMBRANO	*Epoche di catacombe*	»	99

RASSEGNE

GENO PAMPALONI	*Letteratura italiana: Poesia e narrativa*	»	103
LANFRANCO CARETTI	» » *Critica e filologia*	»	109
CARLO BO	*Letteratura francese*	»	112
RODOLFO PAOLI	*Letteratura tedesca*	»	114
CESARE SEGRE	*Lingue e letterature romanze*	»	118
EDOARDO BRUNO	*Teatro*	»	122
MARIO LABROCA	*Musica*	»	126
ANNA BANTI	*Cinema*	»	128

Illustrazioni: dalla Mostra « Les sources du XX^e Siècle »

LA MORTE DI TOLSTOI

di

Riccardo Bacchelli

La morte, son cinquant'anni, più particolarmente là fuga di Tolstoi che la precedette e quasi con essa si identifica, diedero rilievo e lume, estrema impronta, supremo suggello a una radiosa opera di artista dal genio ricco e rigoroso, e alla vita di un uomo grande nel suo morale e religioso travaglio umanissimo e penoso.

Ma perché proprio e particolarmente la fuga?

Cercherò di dirlo succintamente, tornando e ritornando con la mente e l'animo a quei giorni, quando, giovane contemporaneo degli ultimi anni di Tolstoi, fui partecipe dell'ansiosa commozione del mondo in apprendere che, fuggito di casa, il gran vecchio stava agonizzando in una misera stazione ferroviaria, Astàpovo, sperduta fra le nevi dell'inverno russo.

Contemporaneo allora, oggi di mezzo secolo postero di tempo e di sicurissima gloria in tanto volgere e travolgere di eventi, adesso son in grado di considerar da storico quel fatto di cui serbo riverente ricordo commosso. E anche allora ci chiedemmo, come torniamo a chiederci ora, perché fuggì?

Ed ecco che al giudizio e all'affetto torna lo stesso quesito, tanto quell'ultimo atto dell'indimenticato propose, e ripropone oggi e quest'anno semmai più viva, allo spirito e all'intelletto la domanda: come mai tanto viva e presente quella fuga?

Presente, perché Tolstoi è un classico, e fra i maggiori, della letteratura mondiale: nozione comune, già stabilita fin da quando egli era ancora in vita fra noi. Presente per la grandezza e bellezza dell'opera poetica, e specialmente perché la qualità che tanto giova a dare a questa valore e significato universale, la mirabile semplicità e schiettezza e verità d'espressione e di rappresentazione poetica, la sincerità d'artista, avvalora la sincerità dell'uomo. Ma nemmeno il fatto che in tutta l'opera sua sia espressa e raffigurata inquietudine dello spirito, brama d'eterno, ansia del divino, bisogno filosofico e religioso e morale di giustificazione dell'esistenza, nemmeno questo basta a rispondere alla semplice quanto ineludibile e perenne domanda. Ogni risposta è vera e tutte sono insoddisfacenti, se non si ricavino dal fatto in sé della fuga, dell'intimo, semplice, inviolabile, eterno segreto, custodito, affidato, sublimato dall'ultimo silenzio della morte.

Certo, non pur lo splendore dell'opera, ma lo strenuo e doloroso travaglio anche in ciò ch'ebbe di più oscuro e penoso nelle sue men che sufficienti e più contraddittorie soluzioni, farebbero pensare ch'egli era in diritto, umanamente e moralmente, di attendere la morte e di pronunciare il *Nunc dimittis* dell'uomo di buona volontà, sotto il tetto domestico, e, come si dice volgarmente, nel suo letto. E nessuno penserebbe altrimenti, se non ci fosse stata la fuga.

Con essa egli significava, non al mondo ma a Dio, non all'intelletto ma alla coscienza, di non essersi, non dirò accomodato, ma neanche rassegnato a quelle soluzioni. Quanto a dire, che non è a chiedere *perché*, ma bensì *da che* e *a che* fuggiva Tolstoi. La risposta è evidente e inevitabile: fuggiva non solo da una sua particolare insoddisfazione, ma dal contingente, dai limiti e dalle strette della realtà umana; non che da un tormento insopportabile, da un inesorabile, inevitabile; da un'inquietudine, in quella sua possente e risentita natura, resa selvaggia dall'approssimarsi della morte, ma inerente alla coscienza dell'umano pensiero; dal rimorso e dal disdegno magnanimi dell'imperfetta e insufficiente soluzione pratica e morale e logica e religiosa dei problemi suoi, ma sopra tutto dell'aver conosciuto e sperimentato che i quesiti ultimi dello spirito non hanno altra risposta che di riproporsi allo spirito in perpetuo.

Detto questo, non bisogna dedurne ancora la risposta all'altra domanda:

— a che fuggì? — perché a questo punto resterebbe ancora una risposta generica ed enfatica.

Bisogna prima riconoscere, in tutto il suo tragico significato, che fu un atto disperato, e ch'egli fuggì, senza illusione di scampo, dalla disperazione. La quale non sarebbe stata la forte e tragica, la eroica e religiosa, e nemmen la tremenda e selvaggia passione che fu, se fosse stata non pure paura ed orror della morte, ma disperazione della propria e dell'umana insufficienza e imparità di fronte all'assoluto e all'eterno e alla perfezione e al divino, in astratto.

La sua silenziosa quanto ineffabile disperazione ultima, ebbe un motivo concreto e preciso, semplice e tremendo: d'essersi proposto e d'aver proposto al prossimo la perfezione della carità e dell'innocenza cristiana, la perfezione evangelica.

E l'esito, sperimentandone l'eterna e trascendente superiorità alla natura umana, gli sembrò conoscenza d'una indegnità sua propria, non d'un'insufficienza della umana natura. Un errore, questo suo, ma generoso, ma magnanimo, ma integro e potente. Non volle dire che il Vangelo sia inattuabile in terra, ma che è stato tradito dall'uomo.

Ma cognizione ed esperienza della individuale e umana insufficienza e imperfezione, son quelle che ispirano e accendono e alimentano la fede e la speranza dei mistici e dei santi.

Tolstoi non era un santo, e mistico neanche volle essere. Con ciò, la disperazione attesta la sincerità della sua aspirazione a una perfezione che non è di questo mondo; con questo, la sua fuga, in quanto non fu e non si illuse e non si disse né si propose altrimenti che disperata e muta e selvaggia, si testifica eroica e tragica, in una sincerità dell'animo e dell'intelletto, dello spirito e della carne, che non fu in lui mai tanta e tale quanto in cotesto atto perduto degli ultimi giorni nell'approssimarsi imminente dell'ultimo e supremo. Soltanto perché tale, della passione, non della ragione, fu una fuga dal tempo all'eterno e dall'uomo a Dio.

Rimane da rilevare che quella suprema pagina non scritta ma vissuta, ha fatto di lui in morte un personaggio della sua poesia. In quella conclusione finale, egli appare e si rivela e si crea come il più tolstoiano eroe dell'epica opera sua.

VITA FAMILIARE DI TOLSTOI

di

Olga Signorelli

Lev Nicolaievic Tolstoi, pur rimasto orfano in tenera età, trascorse serena la fanciullezza nella tenuta familiare di Jàsnaja Poliàna, premurosamente assistito da una lontana parente, Tatiana Jergolskaja. Questa donna di intelligenza non comune, come egli ebbe a riconoscere in seguito, gli insegnò con l'esempio la gioia spirituale dell'amore, e la dolcezza di una vita scevra di affanni.

Tolstoi fu fanciullo buono e sensibile ma eccentrico; vivamente interessato ai più diversi argomenti, non riusciva a chiudersi entro gli schemi della scuola. C'era, fra i suoi precettori, chi aspettava che nascesse da lui un secondo Molière, altri lo considerò un buono a niente, negato a qualsiasi studio. Trasferitosi a Kazàn, per prepararsi all'Università, ancora di tredici anni, si buttò nel turbine della vita mondana, con la conseguenza inevitabile d'esser bocciato. Ammesso finalmente nella facoltà giuridica se ne infastidì presto. Si dedicò con fervore alla filosofia, passando fra l'alternativa di desiderare notorietà, per agire sulla felicità degli uomini, e l'inebriante scetticismo di un assoluto desiderio di godere la vita. « È molto più facile scrivere dieci volumi di filosofia, che realizzare in pratica una sola massima », è scritto nel diario che iniziò quando aveva diciotto anni, e che sarà poi la fedele testimonianza del suo sforzo per risalire la via della virtù.

L'incontro con le idee di Rousseau valse a placargli, per un certo tempo, l'interiore inquietudine. Coincidevano col suo nativo sentire, tanto che gli sembrava che avrebbe potuto scrivere lui stesso quelle pagine; talché a ventun'anni proprietario ormai di Jàsnaja Poliàna, vi si stabilì, deciso a dedicare la sua vita ad elevare le desolate condizioni del popolo russo. Ne trasse, com'è noto, solo delusioni, giacché ogni sua iniziativa ed ogni slancio incontrarono sempre sospetto e diffidenza da parte dei contadini, che credevano solo alla schiavitù feudale, a cui erano abituati da secoli.

Trasferitosi, allora, a Mosca e poi a Pietroburgo, condusse vita disordinata fra donne, divertimenti, gioco. Per fuggire ai creditori partì, alla fine, per il Caucaso. Spinto dalla solitudine, in ambiente di soldati, cui si sentiva profondamente estraneo, e nell'ingenua speranza di far danaro, scrisse durante questo soggiorno *Infanzia*. Firmatala con le iniziali *L. N.*, la inviò alla rivista *Sovremennik*, trepidò che potesse essere accolta. Attese due lunghi mesi, ma il successo fu immediato. Turgheniev si rallegrò con l'autore sconosciuto e scrisse che baciava le sue mani. Nel diario è annotato: « Ci sono elogi, ma non danari »; egli ne aveva bisogno per i suoi sperperi, ma soprattutto per pagare i debiti, tanto che alla fine dovette vendere la stessa grande casa di Jàsnaja Poliàna in cui era nato. Pietra su pietra essa fu portata altrove. Trasferitosi allora a Sebastopoli, ebbe esperienze di vita complesse e difficili, ma proseguì nell'interiore lavoro di ricerca di sé come nell'attività letteraria.

Caduta Sebastopoli, tornò a Pietroburgo e, penetrato nell'ambiente letterario, poté via via continuare nell'attività creativa, inebriandosi della rapida gloria. Ora gli pareva di poter aspirare ad altezze irraggiungibili, ora si abbandonava alle passioni più basse. Viaggiò allora all'estero, ma deluso dell'Occidente tornato in patria si dedicò all'insegnamento, creando a Jàsnaja Poliàna una scuola per i figli dei contadini. In un secondo e più edificante viaggio all'estero, assistè straziato alla morte del fratello Nicolenca. Ecco che il problema della morte, ed il « perché » della vita lo afferrarono con angosciosa insistenza. Si riconsacrò, con più vasti criteri, all'attività educativa compiendo parecchi e suggestivi conati teoretici su quell'argomento.

Ma non aveva ancora trovato la sua strada. Dopo alcun tempo, così, partì per la steppa di Samara, stanco ed esausto, col proposito di fare una cura di kumys [1]. Il soggiorno valse a placarlo, ma al ritorno s'innamorò furiosamente di Sofia Andrèjevna Behrs, figlia di una sua compagna di giuochi della prima fanciullezza, e dopo appena una settimana di fidanzamento celebrò il matrimonio. Aveva trentaquattro anni, la moglie diciotto; e, stabilitosi a Jàsnaja Poliàna, credette di poter realizzare la felicità familiare basata sull'accordo e sulla comprensione, sulla sincerità che tanto aveva vagheggiato negli anni dell'adolescenza.

Psicologo impareggiabile, artista che pareva trafiggere con occhio implacabile chiunque incontrasse, ora, nell'impulso dell'amore e per slancio di sincerità, concesse alla giovine sposa la lettura dei suoi diari, compresi quelli dei cosiddetti anni dissoluti. Anche Sofia Andrèjevna aveva tenuto un diario sin dall'età di dieci anni, e lo continuò per tutta la vita. Quindici giorni dopo il matrimonio, l'8 ottobre '62, ebbe a notare fra l'altro: « Il passato di mio marito mi sembra così atroce, che temo di non potermi mai più riconciliare. Può darsi che quando avrò dei figli, che tanto desidero, troverò in loro la purezza che manca a lui ». E il 23 novembre, e cioè dopo due mesi: « È già tanto penoso vivere con lui, ma, se si mette ancora ad amare il popolo, sono perduta; egli ama me come amava la scuola,

---

[1] Latte fermentato di cavalla.

la natura, come ama la letteratura, poi, chi sa, s'incapriccerà di qualche cosa d'altro ». Così, sin dai primi giorni del matrimonio si palesano gli indizi dell'incomprensione spirituale che, come una corrente sotterranea, scorrerà lungo tutta l'esistenza, per dilagare al sopraggiungere del temuto « incapricciamento », sommergendo due esseri eccezionali, colpevoli solo di avere un'anima fondamentalmente diversa.

Nelle lettere al fratello anche Tolstoi accenna alla sua solitudine spirituale, ma lo consola la speranza che la moglie, ancor troppo giovane, arriverà a comprenderlo con l'andare del tempo. La vita familiare intanto aveva fissato le sue passioni e liberato la forza creatrice. Dal '62 al '79 il diario tace; i suoi problemi interiori si riflettono in due opere epiche. Nascono sette figli, inoltre altri sei nasceranno in seguito, e cinque moriranno. Nella prima parte di *Guerra e Pace,* terminata un anno dopo il matrimonio, il principe Andrej dice a Pierre Bezùchov: « Non ti sposare mai, mai amico mio: eccoti il mio consiglio: non ti sposare, finché non avrai finito di amare la donna che ti sei scelta, finché non l'avrai vista con chiarezza ». Quasi con le medesime parole, trentaquattro anni più tardi, Tolstoi ammonirà la figlia Tatiana, sapendola innamorata.

Pure i primi anni di vita coniugale trascorsero sereni. Sofia Andrèjevna, oltre che moglie affettuosa e premurosa padrona di casa, fu una collaboratrice instancabile: ricopiava i suoi manoscritti, lavorando talvolta per notti intere. Il solo romanzo *Guerra e Pace,* lo ricopiò sette volte. Tolstoi si interessava degli studi dei figliuoli, imparò il greco per poter meglio seguire il maggiore, Serghej. Fu lui ad insistere di trasferirsi a Mosca per gli studi dei loro ragazzi, e vi comprò perfino la casa. Una lettera del '71, alla figlia Tatiana quando aveva sette anni, testimonia la commovente immedesimazione di Tolstoi con l'animo infantile.

Ma la crisi spirituale, riscontrabile di continuo seppure impercettibilmente nelle opere, si concretò in un vero e proprio capovolgimento nel '79-'80. La miseria cui gli fu dato assistere, prendendo parte al censimento della popolazione di Mosca, lo scosse profondamente nel contrasto con la sua vita agiata, piena di futili cose mondane; e non ebbe più pace. « Voglio distruggere tutto quel che ho adorato, e adorare tutto quel che fino a ora ho distrutto », aveva scritto un giorno, durante un giuoco di società. Negli ultimi venticinque anni, non fece che effettuare tale proposito.

L'esame di coscienza si rifletté in *Confessione,* cui seguirono varie altre opere di carattere filosofico e religioso. Tormentato dal contrasto fra il suo credo e l'esistenza agiata che conduceva, intendeva riorganizzare la sua vita conformandola alle proprie convinzioni: dividere il patrimonio fra i poveri, rinunziare ai diritti d'autore maturati dopo l'81 e cioè dalla crisi spirituale in poi. Sofia Andrèjevna ed alcuni dei figli si opposero recisamente: « Voglio lottare con Sofia amorevolmente e con comprensione », è notato nel diario, ripreso nel '79. Seguono anni di interminabili estenuanti discussioni: le lettere alla moglie sono improntate ad un affetto profondo e immutato, e ad una sovrumana pazienza. Spera

di incontrarsi spiritualmente in fondo della vita terrena, prima che scenda la notte, e che il tramonto sarà radioso.

Nel 1884 egli progettò di partire per qualche luogo nascosto, dove fondare una nuova esistenza, conforme alle sue idee, e la notte stessa in cui nacque la figlia Alessandra fuggì di casa, per tornar subito all'indomani, mosso da pietà per la moglie. Del pari rinunziò ad altri due tentativi di ritirarsi in solitudine, non avendo la forza di calpestare il cuore della donna cui tanto doveva, e che amava teneramente.

La reazione di Sofia Andrèjevna esasperata, sospettosa, divenne sempre meno conciliante, mentre la salute di Tolstoi cominciò a risentire delle emozioni per le malattie della moglie, vere o simulate, e per le sue minacce di suicidio e le interminabili discussioni.

Nel 1891 fu trovato un compromesso: la moglie divenne proprietaria dei beni e dei diritti d'autore fino all'81. Tolstoi figurò suo ospite. Se la soluzione valse a portare una certa tregua nel dissidio familiare, gli sollevò contro l'accusa di vigliaccheria e di ipocrisia. Tuttavia ebbe la forza di scrivere capolavori come *La potenza delle tenebre, La morte di Ivàn Iljic, La sonata a Kreutzer, Padre Sergio* e *Resurrezione*. « Se scrivi, bisogna che scrivi con il tuo proprio sangue », è segnato nel diario del '96, l'anno in cui terminò il suo canto del cigno, il poema della vita *Hadji Murat*: « Sei ardente tu, freccia, e porti la morte, ma non sei stata tu la mia fedele schiava? Terra nera, tu mi coprirai, ma non ho forse calpestato te col mio cavallo? Sei fredda tu, o morte, ma io sono stato il tuo signore. La terra accoglierà il mio corpo, il cielo la mia anima ».

Il diario termina il 25 dicembre del '96: « Mi sento maggior leggerezza nell'anima, ma mi manca il lavoro spirituale, artistico e sono triste. Le mani son fredde, ho voglia di piangere e di amare ». L'esigenza di amare non gli si placa nell'ambiente familiare: eccetto il figlio maggiore Serghej, e le tre figlie Tatiana, Alessandra e Maria, gli altri si uniscono alla madre nell'ostacolare i suoi propositi.

Come il principe Andrej in *Guerra e Pace,* anche lui, d'ora in poi « non solo sapeva di dover morire, ma si sentiva già morto a metà... Aveva la coscienza di essere estraneo ad ogni cosa terrena, e provava una lieta e strana leggerezza nel suo vivere ». « L'amore? Che cosa è l'amore? », pensa ora: « L'amore si oppone alla morte. L'amore è vita. Tutto, tutto quello che comprendo, lo comprendo perché amo. Tutto è, tutto esiste, solamente perché amo. Tutto è legato dall'amore. L'amore è Dio; morire significa che io, particella d'amore, ritorno alla sorgente comune ed eterna ».

Aveva ormai compreso che la perfezione spirituale, cui aveva anelato durante la sua lunga esistenza, si conquista solo col lavoro spirituale, e non con il cambiare le condizioni di vita. Non credeva alle rivoluzioni esteriori, e vi insisteva nei consigli a discepoli.

L'idea di una fuga non lo tentava più. Arrivato alla convinzione che la vita interiore di ognuno è un segreto fra l'anima e Dio, chiese perdono a Sofia di aver insistito perché lo seguisse nel suo eccezionale cammino spirituale; così gli si era formato intorno un deserto

sentimentale. Era maritata ed abitava lontano quella che chiamava la figlia-amico, Tatiana, la sua comprensiva confidente, mediatrice fra lui e Sofia, che alcuni anni fa mi disse: « Come avrei potuto giudicare mio padre perché tendeva al cielo, e mia madre che era attratta dalla terra? ». Era morta, nel 1906, la figlia Maria, devota alle sue idee, e che aveva rinunziato alla sua parte di eredità; Alessandra, sebbene accogliesse le idee del padre, era troppo intollerante verso la madre e urtava, quindi, la paziente bontà di lui. Per consiglio dell'amico e discepolo Certkòv, rifece il testamento: seduto su un tronco d'albero nel bosco, in presenza di tre testimoni-amici, dettò le sue ultime volontà a insaputa dei familiari. La diffidenza di Sofia Andrèjevna, che scoprì di notte a frugare fra le sue carte, in cerca del testamento, ruppe la sua pazienza. In un impulso d'angoscia alle quattro del mattino del 28 ottobre 1910 le scrisse una lettera in cui la ringraziava del bene che gli aveva dato durante i quarantotto anni di vita comune e la pregava di perdonare i suoi errori, come egli perdonava i suoi. Un'ora dopo, nel buio e gelido mattino, accompagnato dalla figlia Alessandra e dal suo medico-amico, lasciò la casa dove aveva vissuto quasi mezzo secolo.

La tragica fuga terminò nella piccola stazione di Astàpovo, dove fu ricoverato, colpito da polmonite. All'indomani fu raggiunto dal figlio Serghej, da Tatiana Lvovna e dalla moglie, che, senza sapere che fosse giunta, egli si ostinava a dire di non voler vedere. Le due figlie lo assistettero giorno e notte, e Tatiana annotò ogni sua parola. Dopo giorni estenuanti, sollevandosi sul cuscino, disse forte: « C'è tanta gente nel mondo, oltre a Lev Tolstoi, mentre voi non vi preoccupate che di questo Lev ». E all'indomani, appena con un filo di voce, rivolto al figlio Serghej: « Serge! Amo la verità... tanto... io amo la verità... ». Furono le ultime parole.

Alle cinque del mattino del 7 novembre 1910, il suo grande cuore cessò di battere.

LETTERE DI L. N. TOLSTOI ALLA FIGLIA TATIANA

I.

18 ottobre 1885 [1]

Brava Tania. Grazie, cara, della tua lettera. Scrivetemi più spesso, vi terrò i francobolli. Ne ho già raccolti alcuni. Ora, senza scherzi. Hai espresso chiaramente per la prima volta che il tuo modo di vedere le cose è cambiato. Il mio unico sogno e una gioia probabile, che però non oso sperare, è quello di trovare nella mia famiglia fratelli e sorelle, e non ciò che ho incontrato finora: disaffezione ed ostilità premeditata, — non tanto contro di me, quanto contro la verità — e una specie di paura di qualche cosa. E questo è un gran peccato. Se non oggi, sarà domani che arriverà la morte. Perché dovrei portare nell'al di là solo verso i miei un sentimento di poca chiarezza e di disaffezione maggiore di quel che provo per i più estranei? Ho tanta paura per te, per la tua non debolezza ma recettività all'indolenza e vorrei aiutarti.

Mi aiuta la ferma convinzione che non c'è nulla di più importante nel mondo per te, come per noi tutti, che le nostre azioni, e le abitudini che si formano in esse. Per me, ad esempio, è più importante alzarmi presto e disabituarmi dal tabacco, che non compiere tutti i miei desideri esteriori; per zia Tania, dalla quale ho ricevuto una lettera in cui dice che ha bisogno di denaro, denaro, denaro, è molto più importante, non dico disabituarsi dal litigare, ma trattenersi una sola volta dalle liti, anziché ricevere il patrimonio di Rotschild; per te, è più importante mettere in ordine la tua camera e prepararti la minestra (come sarebbe bene se tu lo facessi, faresti strada attraverso tutto quel che lo impedisce, sopratutto i pregiudizi), che maritarti bene o male. Può darsi che tu sia perfettamente d'accordo con questo, oppure non lo sii affatto, ma mi stupisce sempre questo nonsenso: le proprie azioni, per le quali ha senso tutta la sua vita, l'uomo le considera come sciocchezzuole, ma quel che non può modificare la sua vita interiore, lo ritiene molto importante.

Cosicché ecco che la nozione dell'importanza di quel che è importante, e della vanità di quel che è fatuo, può essere di grande aiuto contro ogni genere di tentazioni. Io mi rappresento F, K, U, fra le sigarette in conversazioni prive di ogni interesse, che neanche loro capiscono e di cui nessuno, e nemmeno loro stessi hanno bisogno; ma non soltanto loro, vedo anche Mme Seuron [2]*, china, tesa per udire meglio, e chiunque della vita moscovita, mi rappresento, vecchi e giovani, uomini e donne, sono preso dal terrore. C'è una sola salvezza in ogni esistenza, sopratutto nella vita cittadina: lavoro e lavoro. Ti vedo, tu dirai, tutto questo è sconsolante. L'importante è che non bisogna consolarsi, ma andare avanti, dove vuoi o non vuoi camminare, tutto sta solo nel* marcher droit. *E quando camminerai diritto, troverai che è piacevole, è molto piacevole. Parlo per esperienza. Ora lo provo. Sto*

---

[1] Da Jàsnaja Poliàna mentre la famiglia si trova a Mosca.

[2] La governante francese.

molto bene. Non vedo nessuno al di fuori di Al. Petr. le cui risorse sono molto limitate, e se credessi nella felicità, cioè se ritenessi che bisogna accorgersene e cercarla, direi che sono felice. Non mi accorgo come passano le giornate, non penso che cosa verrà fuori dal mio lavoro, ma penso che faccio ciò che bisogna fare, ciò che domanda da me Colui che mi ha lasciato di venire a vivere qui. La separazione dalla famiglia non è maggiore qui, da quel che provo quando siamo tutti insieme. Anzi, mi sento spesso più solo allora...

Dimmi per favore che cosa significa S? Se tu pensi che egli ti voglia sposare, se ne ha l'intenzione, perché non chiede la tua mano? Dimmi sinceramente, che ne pensi. Nei suoi rapporti verso la nostra famiglia c'è molta somiglianza con i miei rapporti con la famiglia di mamma... Per il tuo dito non c'è bisogno di spendere per un dottore [3], *ma in quanto alla minestra, se tu ti decidessi e imparassi a prepararla, sarebbe una ottima cosa. Oggi mentre spaccavo la legna, sono venuti tre ragazzi contadini condotti da Ivàn Pàvlic* [4] *e si sono fermati davanti a me. Ho chiesto che cosa volessero: si rigirarono pestando l'erba e Iv. Pàvl. mi porse un foglietto « Io, disse, ho scritto un componimento riguardante un povero contadino ». Il componimento era di tono ironico, ma c'erano due particolari molto buoni. Il contadino ha una pelliccetta con le maniche rotte al gomito, e dagli stivali gli spuntano le dita dei piedi. Così, quando si mise a ballare, le maniche sventolavano come ali di falco, ma le dita spiavano dagli stivali come piccoli usignoli dal nido...*

II.

1889

Le tue lettere [5] *sono sempre ugualmente belle, cara Tania. Sembra che tu ne dubiti. Le ultime sono un po' peggio, meno concrete e, come dice lo zio Kostia, « c'è troppa natura ». Ma io scherzo. Ho gioito tanto di tutte le descrizioni, specialmente della notte lunare della campagna romana. Napoli è troppo bella, dolciastra; ma Firenze ti piacerà certamente, com'è piaciuta a me per la sobrietà e la grazia. Al tempo mio pareva che cominciasse a sciuparsi: era una capitale, tuttavia mi sono sentito sempre bene costì. Dopo questa lettera credo che non ti dovrò più scrivere.*

Ci sentiamo molto bene, e non solo io, ma anche mamma, come vedi dalla sua lettera, e Màscia [6], *nonostante non fosse proprio in conseguenza che debba aver cura di Sàscia* [7] *e dei bambini piccoli, che si sono fatti tanto carini grazie alla nostra influenza, e di Nòvikov, l'insegnante, un uomo molto originale, intelligente e buono, e gentile con i bambini. Purché Iddio ci salvasse da ospiti, tanto gli oscuri*

---

[3] Tania aveva storto un dito spaccando legna. Il padre lo aveva rimesso a posto, ma la madre insisteva che lo vedesse un dottore.

[4] Il nipote della bambinaia della famiglia Tolstoi, che per la sua aria imponente fu chiamato col nome e patronimico, che si usa per adulti.

[5] Dall'estero.

[6] Maria, la seconda figlia di Tolstoi.

[7] Alessandra, la figlia minore.

quanto i chiari [8]. *Scrivo un poco — pensieri staccati — ma non riesco a mettermi a qualche cosa di più impegnativo, per quanto ne abbia voglia. Ho ricevuto un gran mucchio di* Harperr's *con bellissime illustrazioni ed il testo, come sembra, insignificante. In compenso continuo a ricevere stupende edizioni americane* World's Advance Thought. *Si tratta di una rivista spiritista, che Mme Helbig dovrebbe conoscere. Hai descritto così bene la Helbig* [9], *che l'ho presa a benvolere, sopratutto per il bene che vuole a te, o perché agisce come se te lo volesse. Ma perché, poi, non dovreste volervi bene, e del resto perché non dovrebbero volersi bene tutti gli uomini? Sempre più spesso pie riflessioni nascono proprio in questa maniera: abbiamo tanto poco da vivere, ed è così poco attraente questa vita, nonostante la bellezza di Napoli, che non vale la pena di fare del male, e sopratutto di rompere i gioiosi rapporti di affezioni che sono l'unica felicità. Bisogna assolutamente sorridere senza tregua con l'anima, ma ciò riesce impossibile, appena t'immagini di essere adirato, o di non voler bene a qualcuno. Una volta mi hai scritto qualcosa del genere, e mi fece gran piacere. Ma tu non lo avevi imparato, a Roma, o in una villa, dove tutti ti lusingano, ma sibbene in camera tua, fra il fumo e fra rumori. E basta solo sorridere nell'anima, che ovunque uno si sentirà non peggio che a Roma.*

Io sorrido pensando a te. E così, a rivederci, cara, ti bacio

L. T.

III.

14 ottobre 1897

Ho ricevuto la tua lettera, cara Tania, e in nessun modo posso risponderti come vorresti. Capisco che un uomo dissoluto si salva ammogliandosi. Ma che una pura fanciulla debba aller dans cette galère *mi è difficile da comprendere. Se fossi una ragazza, non mi mariterei a nessun costo. In quanto all'innamoramento, conoscendo di che si tratta, cioè di qualcosa tutt'altro che bella, elevata, poetica, ma di un sentimento banale, e sopratutto morboso, non gli aprirei la porta, e mi guarderei con cautela anche dal pericolo di infettarmi di una tale malattia, come ci guardiamo con cura da mali meno pericolosi: la difterite, il tifo, la scarlattina. A te sembra ora che senza questo non si possa vivere. Eppure si può. Dopo aver detto questo, per quanto quasi non abbia speranza che lo crederai, e mutando vita ti voglia demorfinizzare a poco a poco, ed evitare in seguito nuove ricadute del male, ti dirò come mi sento di fronte allo stato in cui ti trovi ora.*

Lo zio Serioza mi narrò — io non fui presente — come egli col fratello Nicolaj e con altri signori che conosceva poco, si trovassero dagli zingari. Nicolenca aveva bevuto un po' troppo. E quando aveva bevuto, stando con gli zingari, si metteva a ballare: ballava molto male, saltellando su un piede, sussultando e would be *agitando spavaldamente le braccia, e così via, e tutto questo gli si addiceva quanto la sella ad una mucca. Egli che era sempre serio, impacciato, mite, tutt'altro che bello, un uomo delicato e saggio, improvvisamente si mette a torcersi in malo modo, e tutti ridono e sembra che lo appro-*

[8] Sofia Andrèjevna usava chiamare « oscuri » i correligionari di Tolstoi, per distinguerli dai « mondani ».

[9] La principessa russa Shahovskaja, maritata con l'archeologo tedesco Helbig; Tatiana Lvovna era ospite dei Helbig a Villa Lante sul Gianicolo.

vino. Era stata una cosa terribile a vedersi. Quando Nicolenca aveva cominciato esprimere il desiderio di ballare, Serioza e Vanenka Perfiliev lo avevano supplicato di non farlo, ma egli era stato irremovibile, e seduto al suo posto faceva movimenti insensati e inconcludenti. Avevano cercato di dissuaderlo a lungo, ma visto che era tanto ubriaco da non poter essere trattenuto, Serioza non fece che dire con voce triste e sconsolata: balla!, con un sospiro chinò il capo per non vedere quell'umiliazione e quell'orrore, che all'ubriaco sembrava (ma solo finché persisteva l'ebrezza) una bella allegria, da riuscire gradita a tutti.

Così, ecco, il mio comportamento di fronte al tuo desiderio è identico. La sola cosa che posso dire è: balla! Mi consolo di questo, che quando avrai ballato a sazietà resterai tal quale sei stata e quale devi essere nello stato normale. Balla! Non posso dire altro, se questo è inevitabile. Ma non posso non vedere che ti trovi in uno stato incorreggibile, come mi conferma la tua lettera. Mi meraviglio di che cosa puoi trovare di interessante e di importante in un incontro, ma tu invece di spiegarmelo (una spiegazione del resto non ci può essere) mi dici che ti mette in orgasmo perfino il pensiero di una sua lettera, il che mi conferma il tuo stato di ossessione e di irrimediabilità. Comprenderei che una ragazza a trentatré anni, provando simpatia per un uomo buono, equilibrato, non stupido sur le retour *decida pacatamente di unire con lui il suo destino, ma allora quella ragazza non fremerà per la smania di qualche ora d'incontro in più, o per l'attesa della sua lettera, perché nulla aggiungerà, né la lettera, né la durata dell'incontro. Se esiste invece tale stato di orgasmo, vuol dire che c'è ossessione, uno stato morboso. Ma in uno stato morboso è sconsigliabile di legare il proprio destino: bisogna chiudersi a chiave in camera, e buttare la chiave dalla finestra.*

Nicolenca avrebbe dovuto tornare a casa e fare una bella dormita, senza ballare, ma poiché fu impossibile, non si poteva che dire con tristezza: balla.

Ed ecco come mi comporto verso la tua intenzione, ma se tu la realizzerai o no, tu sai che il mio contegno verso di te non può cambiare; non cambierà nemmeno verso Michail Sukhotin [10], *o piuttosto cambierà verso il meglio, rendendo più cara a me una persona a te cara.*

Ecco tutto. Ti bacio.

IV.

31 dicembre 1902

Abbi coraggio, colombetta mia Tania, poiché ogni evento che ci può sembrare una disgrazia può considerarsi come una prova inviataci da Dio, come lo credono i veri cristiani. E, n'en deplaise à Nietzsche et à ses disciples, *tale comportamento cristiano verso le sventure della vita non solo non indebolisce l'attività umana, ma accresce, triplica la forza di servire se stessi nel più elevato senso spirituale, servendo Dio e il prossimo. Questo non è la vittoria sulle passioni degli stoici, ma è una comprensione ragionevole della vita, in cui vedi che Iddio ci ha dato la vita per il bene, e che in essa oltre il bene non può essere altro, purché noi sapessimo comprendere il suo significato, ed i suoi svariati cambiamenti.*

[10] Il fidanzato.

Tu stessa dici che avevi paura del tuo folle attaccamento al bambino [11], *e ritengo che avevi ragione di temerlo. Da un tale sentimento anormale non poteva venire alcun bene né a lui, né a te, né a coloro che ti circondano. E non è forse fuori dubbio che nell'animo tuo accrescerà ora la forza spirituale, indispensabile alla vita, e che da ora in poi, ancora meglio di prima tu servirai gli altri uomini. Tutto questo tu sai, e spero che lo* credi *nel profondo dell'animo, ma ciononostante non puoi non soffrire. È un bene che in questa pena hai una consolazione, e puoi darle un senso. Contemplo il tuo caro ritratto sopra di me, e vedo dal tuo volto che a momenti tu puoi comprendere questo e trovare consolazione, ma a momenti il sentimento avrà il sopravvento, e soffrirai. Ma il sentimento col tempo si attenuerà, ed accrescerà sempre di più la coscienza del senso della vita e delle sue intemperie.*

Addio colombetta.

V.

15 novembre 1897

... Mi scrivi che stai bene. Che Iddio ti aiuti. Purtroppo voi donne siete assai deboli, perché male educate. Tutto è concentrato nell'amore. È impossibile che una occupazione seria, sia la matematica o la medicina, o il lavoro casalingo, ma la cosa migliore di tutto è un lavoro (non privazione, anche questo non va bene), ma una vita piena di un lavoro impegnativo, non superiore alle proprie forze, è impossibile che questo non distolga e in modo sensibile, dalle stupidaggini dell'amore. Ma tu, poveretta, sei fuorviata da una cattiva educazione e non hai saputo metterti nelle condizioni di un lavoro impegnativo: non hai potuto imparare a credere nell'importanza del lavoro. Questo è stato un male, ma ora andrà meglio; lo credo e spero, e quanto lo auguro. Un tale lavoro, che possa sicuramente rendere felice l'umanità non esiste per nessuno. Esistono vari tipi di lavoro, che date le tue esigenze morali, non solo non potrebbero soddisfarti, ma dovrebbero esserti addirittura avversi, ma ci sono molte forme di lavoro umile, che... Ecco ho scritto e mi sono inciampato. Non solo non si può costringere, ma nemmeno indicare qualche lavoro, ognuno lo deve trovare da sé, affezionarsi ad esso, ed allora anche quel che sembra insignificante supererà tutto e darà gioia. Quel che si può dire con certezza è che per trovare un tale lavoro, bisogna smettere di divertirsi, di distrarsi, bisogna provare persino noia, per ingravidarsi di amore per qualche attività. Ebbene, ora finiamola...

Mi scrivi della mia mancata venuta a Mosca. Penso a questo ogni giorno cento volte e a lungo, ma non riesco a decidere. Andare verso un tormento, verso una vita indegna ed oziosa, abbandonare la mia fertile solitudine, ora, che così poco mi rimane da vivere e da lavorare sarebbe una specie di suicidio spirituale, e perché farlo?

E intanto so che mamma ne soffre, e vorrei aiutarla, ma se arrivassi, so che non l'aiuterò, e che essa soffrirà per qualche altra ragione, ma a quello in me, che non è mio apporterei danno; ci penso di continuo e desidererei decidere non per me, ma di fronte a Dio, e finora ho deciso di non partire. Può darsi che inganni me stesso. Allora bisognerà correggersi... Ti bacio, cara figliola mia.

---

[11] Il primo bambino di Tatiana Lvovna, che morì.

VI.

Brano accluso alla lettera della moglie, 16 novembre 1899

Ti ho scritto due foglietti, ma ho smesso, non ho spedito. Con l'andar degli anni divento sempre più sensibile alla non corrispondenza delle parole ai sentimenti, alla loro imprecisione e falsità. Ti ripeto quel che ti dissi, cioè che la separazione da te non è nulla per me in confronto alla questione della tua felicità. Soltanto se sapessi che tu parli con Michaìl Serghèjevic [12] *come Mascia con Kolja* [13]*, e che nella vostra conversazione e nella vostra intimità non ci sono scogli sott'acquei, ma che siete su un libero oceano, allora sarei felice anche senza vederti... Ciò che più importa s'intende è la salute morale, per desiderare solo quello che è sempre possibile; di diventare sempre migliori e migliori; ma per la mia debolezza ti auguro tanto anche la salute fisica. Mi duole ricordarti così magra e pallida, come eri negli ultimi giorni. Ma, del resto, può darsi che tu debba esser così, e così sarai bella in un modo nuovo. Bacio te e Michaìl Serghèjevic, e cerco con successo di volergli bene, e mi auguro ciò nei miei riguardi anche da parte di lui.*

VII.

9 marzo 1901

... Le condizioni della vita si fanno sempre più complicate e complicate, e le forze diminuiscono sempre di più. La fiamma si consuma, ma il vento che le investe aumenta. È un bene che sempre più fermamente mi convinca che il fuoco spentosi qui apparirà sotto nuovo aspetto « non qui », ma sarà il medesimo... Ti bacio, mia cara figlioletta - amico. Bacio anche M. S.

VIII.

24 febbraio 1909

... Sempre e spesso vorrei scriverti se non sentissi tanta stanchezza senile. Dopo che si sono sparate le nostre cartucce si rimane senza energia. Eppure ti dirò che quanto più invecchio, cioè mi avvicino all'altra vita, tanto meglio, con più pace e gioia, vivo qui. Ci vorrà del tempo prima che lo impari a conoscere la piccola Tànic'ka [14]*, ma Dio conceda che lo impari. Quando penso che fra poco rivedrò voi tre, miei cari, allora sorrido non solo interiormente, ma perfino esteriormente. Vi bacio.*

IX.

26 maggio 1910

Mi approfitto della tua scrivania per risponderti, colombetta mia Tania, ma non uso la tua carta (mi dispiace farlo). Amo i regali di persone care, perché rammentano ciò che è gradevole.

Sono arrivato in modo meraviglioso ed a casa tutto va bene, in quanto può esserlo. La mamma come di solito, si agita di quel che non merita agitazione, e non tormentata da nessuno tormenta se stessa...

---

[12] Il marito di Tatiana Lvovna.

[13] La figlia Maria col marito.

[14] La nipotina, figlia di Tatiana Lvovna. (Attualmente la Signora Albertini).

X.

Cari miei figli Tania e Serioza [15]

spero e sono convinto che non ne avrete a male che non vi abbia chiamato. Chiamare solo voi senza la mamma sarebbe stato per lei e così pure per gli altri fratelli un grande dolore. Ambedue comprenderete come Certkòv [16]*, che ho chiamato, si trovi in una condizione particolare nei miei confronti. Egli ha dedicato tutta la sua vita al servizio di quella causa, alla quale ho servito negli ultimi quarant'anni. Essa non tanto è cara a me, quanto che la considero importante — sbagli o no — per tutti gli uomini, voi compresi.*

Vi ringrazio della vostra bontà verso di me. Non so se mi congedo per l'ultima volta o no, ma ho sentito il bisogno di dirvi quel che vi ho detto.

Vorrei ancora aggiungere per te, Serioza, il consiglio di riflettere sulla tua vita, su quel che tu sei, come sei, in che cosa consiste il senso della vita umana, e come deve vivere ogni uomo ragionevole. Le concezioni che hai scelte del darvinismo, dell'evoluzione e della lotta per l'esistenza non ti spiegano il senso della tua vita, e non ti orientano nelle tue azioni; ma una vita di cui non si è cercato di spiegare il senso, e che quindi rimane senza incrollabile guida, non è che un misero vegetare. Rifletti a questo. Giacché ti voglio bene, ti dico questo, probabilmente alla vigilia della morte.

Addio, e cercate di consolare la mamma, per la quale provo la più sincera compassione e amore.

Vostro affezionato padre LEV TOLSTOI

Astàpovo, 2 novembre 1910

(Traduzione di *Olga Signorelli*)

---

[15] Lettera scritta subito dopo che Tolstoi fu ricoverato ad Astàpovo, ammalatosi di polmonite durante la fuga.

[16] Amico, e il più devoto discepolo e correligionario di Tolstoi.

ANTOLOGIA DEI MILLE

di

Diego Valeri

Antologia letteraria; anzi, per essere più precisi, antologia poetica, perché poetica è la sostanza delle opere che narrano la più meravigliosa impresa del più meraviglioso eroe dei tempi moderni.

Non si tratta (precisiamo anche questo) di seguire attraverso la letteratura, dal 1860 a oggi, il formarsi di un mito poetico ch'ebbe nel Carducci e nel D'Annunzio i suoi più celebrati elaboratori; ma, semplicemente, di scegliere ed estrarre qualche pagina dai libri che direttamente emanano da quei fatti straordinari e possono pertanto portarci a immediato incontro con la storia in atto. Con una storia che ben sappiamo di dover accettare come tale, ma che, ciò nonostante, non cessa di commuoverci come favola eroica, come *epos*.

Codesti libri, forse più illustri che letti, son quattro o cinque. In ordine di fama: le *Noterelle di uno dei Mille* di Giuseppe Cesare Abba, *I Mille* di Giuseppe Bandi, *La Camicia rossa* di Alberto Mario, e la piccola raccolta di liriche: *Amori Garibaldini* di Ippolito Nievo. A completamento, si potrebbero aggiungere *Les Garibaldiens* di Alexandre Dumas-père; ma si tratta, in fondo, di un « servizio giornalistico », che di poetico ha ben poco, anche se porta in fronte un vivo riflesso della luce di quei giorni fatidici.

* * *

Le *Noterelle* di Abba, tutti sanno, furono pubblicate vent'anni dopo (dopo Marsala e Palermo e Napoli), nel 1880. Il Carducci, fervido padrino di quella prima edizione, dovette, fra l'altro, vincere le resistenze dell'autore a inscrivere sul frontespizio il proprio nome. Nell'intenzione dell'Abba, infatti, il racconto non doveva diventare un libro, ma restare una raccolta di appunti scritti sul tamburo, da poter servire a chi si accingesse a scrivere (fosse il Carducci stesso!) una « Vita di Garibaldi ». L'edizione definitiva, col titolo definitivo: *Da Quarto al Volturno - Noterelle di uno dei Mille,* sarà del 1891.

L'incredibile avventura di quell'anno, di quella fulgida estate, è dunque entrata nel libro dell'Abba con tutto il suo peso di realtà e con tutto il suo verde di vita, senza subire altra trasfigurazione che quella, per così dire automatica, della memoria. Che si tradisca qua e là, in qualche reminiscenza storica e nel giro e nella cadenza della frase, una certa sollecitudine letteraria, non è cosa che turbi la fiducia e la commozione del lettore, né tolga veridicità al documento o spontaneità al dettato. L'Abba era un letterato: uno scrittore che, al tempo in cui dette forma ai suoi appunti, già aveva fatto le sue prove nella poesia e nel romanzo; dobbiamo essergli grati di non aver finto una *simplicitas* da popolano ligure o da picciotto siciliano.

L'avventura di quell'estate va esattamente dai primi di maggio ai primi di novembre; a quel 7 di novembre che vede spegnersi, sul bivio di Teano, la più grande speranza, la più grande fiamma dell'ideale italiano e repubblicano. E il racconto si svolge ad arco di parabola dall'attesa entusiastica della vigilia alla cupa rassegnazione degli addii, esprimendo così una sua dolente moralità, che ricolloca l'avventura prodigiosa nell'ordine, nel destino di tutte le cose umane. In mezzo, c'è la navigazione, lo sbarco, Calatafimi.

Ecco una pagina del diario dell'Abba, datata appunto da Calatafimi, il 16 maggio 1860:

Il primo, il secondo, il terzo terrazzo, su pel colle, furono investiti alla baionetta e superati: ma i morti e i feriti, che raccapriccio! Man mano che cedevano, i battaglioni regi si tiravano più in alto, si raccoglievano, crescevano di forza. All'ultimo parve impossibile affrontarli più. Erano tutti

sulla vetta, e noi intorno al ciglio, stanchi, affranti, scemati. Vi fu un istante di sosta; non ci vedevamo quasi tra le due parti: essi raccolti là sopra, noi tutti a terra. S'udiva qua e là qualche schioppettata: i regi rotolavano massi, scagliavano sassate, e si disse che persino il Generale ne abbia toccata una. A quell'ora mancavano già dei nostri molti, che intesi piangere dai loro amici: e vidi là presso, tra i fichi d'India, un giovane bello, ferito a morte, sorretto da due compagni. Mi pareva che si volesse lanciare innanzi ancora; ma udii che pregava i due fossero generosi coi regi, perché anch'essi Italiani. Mi sentii negli occhi le lagrime.

Già tutta l'erta era ingombra di caduti, ma non si udiva un lamento. Vicino a me il Missori comandante delle guide, coll'occhio sinistro tutto pesto e insanguinato, pareva porgesse l'orecchio ai rumori che venivano dalla vetta, donde si udivano i battaglioni moversi pesanti, e mille voci, come fiotti di mare in tempesta, urlare a tratti: «Viva lo Re!».

Ed ecco Palermo, alla data del 31 maggio:

— Ma che cosa fanno i Palermitani, che non se ne vede? — chiesi ad un popolano che sbucò da una porta armato di daga.

— Eh, signorino, già tre o quattro volte, all'alba, la polizia fece rumore e schioppettate, gridando viva l'Italia, viva Garibaldi. Chi era pronto veniva giù, e i birri lo pigliavano senza misericordia.

— Oh!... E i Palermitani ora han paura d'un nuovo tranello?...

Con quel popolano demmo entro pei vicoli sino a via Maqueda. Là, solitudine e cannonate dall'un dei capi, tirate forse contro un giovinotto che si sfogava a calpestare un'insegna reale strappata giù dal portone d'un gran palazzo. Passammo in un altro vicolo... Dio, che visione!

Aggrappate colle mani che parevano gigli, a una inferriata poco alta ma ampia, sopra un archivolto cupo, tre fanciulle vestite di bianco e bellissime ci guardavano mute.

Ci arrestammo ammirando.

— Chi siete?

— Italiani. E voi?

— Monacelle.

— Oh poverette!

— Viva Santa Rosalia!

— Viva l'Italia!

Ed esse a gridare! «Viva l'Italia!» con quelle voci soavi da salmo, e ad augurarci vittoria. Le vedrò sempre così come gli angeli dipinti dal Beato di Fiesole, e se avremo pace, uno di questi giorni visiterò il monastero a cercarle.

Entrammo in piazza Bologni, già occupata da un centinaio dei nostri. Il Generale sulla gradinata d'un palazzo, stava interrogando due prigionieri, che piangevano come fanciulli.

— Volete tornare coi vostri? Tornate pure!... diceva loro il Generale: ed uno fece atto d'andarsene, l'altro restò. Quello tentennò un poco, poi volle rimanere anche lui. Erano Calabresi, giovani; parevano stupiti di non essere stati fatti a brani».

Il finale della narrazione, voglio dire del libro, è pieno della tristezza delle cose compiute, pur se felicemente compiute.

Ora odo dire [*a Caserta, il 9 novembre*] *che il Generale parte, che se ne va a Caprera, a vivere come in un altro pianeta; e mi par che cominci a tirar un vento di discordie tremende. Guardo gli amici. Questo vento ci piglierà tutti, ci mulinerà un pezzo come foglie, andremo a cadere ciascuno sulla porta di casa nostra. Fossimo come foglie davvero, ma di quelle della Sibilla; portasse ciascuna una parola; potessimo ancora raccoglierci a formar qualcosa che avesse senso, un dì...* ».

* * *

I Mille, di Giuseppe Bandi, benché la materia sia la stessa registrata dall'Abba nelle *Noterelle,* e benché il racconto, come nelle *Noterelle,* sia strettamente condizionato dalla memoria e dalla passione, *I Mille,* dico, sono un tutt'altro libro, un libro assai più vicino alla Storia, inteso soprattutto a stabilire la verità storica, o meglio quella che all'autore pare la verità storica. Anche il Bandi era un letterato, uno scrittore; o, più propriamente (come doveva risultare dalla sua attività degli anni maturi) uno scrittore-giornalista; vivacissimo, ricchissimo di spiriti polemici. Se aveva un modello, scrivendo il suo racconto della spedizione, quello era Benvenuto Cellini. Del resto, nel 1860, egli aveva ventisei anni, quattro di più dell'Abba; e poi, era un toscano di maremma, un grossetano, fiero d'animo e sdegnoso in aspetto come il suo carducciano paese. Così, è certo che la figura di Garibaldi esce più completa dalle pagine, spesso aspre e niente affatto agiografiche, del Bandi: più virile, più ferma; e, d'altro canto, più sensibile e umana, quando il narratore ne esalta la bontà, in termini familiari e confidenziali.

Quel brav'uomo del generale, sempre buono, sempre alieno da qualunque atto, che potesse sapere di soperchieria, pentito d'avermi detto che gli conducessi il console sardo colle buone o colle cattive, e convinto che avrei saputo obbedirlo puntualmente, aveva mandato Türr a tenermi le mani e a menar il buon per la pace.

— Dov'è, — disse il colonnello, — dov'è questo signor console, che non vuol escir di casa, quando sventola nel porto di Marsala la bandiera sarda?... ».

S'indovina che il Bandi, al posto del Generale, non sarebbe stato tanto buono; non si sarebbe mostrato così « brav'uomo »...

È ovvio, è naturale che tutte le simpatie di uno storico così fatto vadano a quel satanasso di Nino Bixio. Tra i molti abbozzi di ritratto che il Bandi ce n'ha lasciati, basterà prenderne uno, a caso:

Nino Bixio stava col suo luogotenente Dezza sovra un lettuccio; sì l'uno che l'altro erano in camicia e in mutande, e stavano cincischiando un galletto lesso.

— Bixio, — dissi, — i tuoi soldati non hanno esatta la parola. Hanno scambiato Sant'Antonio per San Giovanni.

Bixio strozzò il boccone, e mi guardava co' suoi occhiacci, che ne' momenti di furia parean quelli del Sor Giovannino delle Bande Nere, come ce li ha dipinti il Tiziano.

— Sì, è proprio così, — soggiunsi. — Hanno sbagliato il Santo, e Genova sta male senza il suo San Giovanni.

— Cani! — mormorò Bixio, e si volse a Dezza, quasi per domandargli: « O come è ita? ».

— Chiamiamo il furiere, — disse Dezza, scendendo anch'egli dal letto.

— Furiere, furiere! — gridò Bixio, senza dar tempo al suo luogotenente d'aprir bocca.

S'aperse l'uscio della camera e comparve un bel giovinotto biondo. Era il furiere.

— Hai barattata la parola, eh? — gli chiese Bixio con voce sorda, sorda, che parve un rantolo; e afferrando rapidamente un revolver che era lì presso, sopra un tavolino, ed alzatone il cane, ripigliò con gran voce: — Traditore, muori!

Dio volle bene al furiere, perché io e Dezza, lesti come due gatti, fummo addosso al furibondo, e questi assalito e stretto da noi, cadde giù per terra e noi tombolammo su lui.

Il furiere fuggì come il vento. Io e Dezza ci rialzammo, e Bixio si rialzò.

Appena fu ritto sulle sue gambe, ci squadrò a squarciasacco, e poi disse:

— M'avete messo le mani addosso! M'avete strappato la camicia!... Bocche de...!

(Seguì un vocabolo genovese, che l'accademia della Crusca non riferisce nel suo libro patrimoniale).

A Calatafimi Giuseppe Bandi si buscò quattro ferite; ma appartenendo anche lui alla famiglia morale del « sor Giovannino dalle Bande Nere » sopra laudato, quasi non ci fece caso. Essendo corsa voce, nel convento dov'era ospitato, anzi ospitalizzato, che i Borbonici stavan per tornare, eccolo saltare dal letto e correre alle armi:

Io mi rivolsi ai frati che stavano a mani giunte in mezzo al corridoio, e dissi:

— Va bene che ci raccomandiamo a Dio, ma Dio ha detto: aiutati che t'aiuto. Che facciamo noi qui? Fasciatemi ben bene, e salto fuori anch'io; perché, morire per morire, vo' morir da uomo.

Udendo me, tutti quelli che poterono reggersi sulle gambe, tanto in quella stanza che nelle altre, si disposero ad escir fuori. E il padre Luigi Mistretta gridò:

— Figliuoli, state fermi: noi piglieremo il Santissimo, e ci metteremo con quello in mano, sulla porta del convento, e se i soldati vorranno entrare, ammazzeranno prima noi e passeranno sul Santissimo.

— Bravo frate, — risposi, — fa' pur questo per coloro che non si possono muovere, ma noi usciremo fuori e morremo colle armi in mano.

Da questo libro tutto vivo e fresco, scritto benissimo e felicemente immune da ogni lenocinio letterario; vero specchio dell'uomo diritto, energico, risoluto che fu il Bandi, gioverebbe citare pagine e pagine. Accontentiamoci di un altro episodio: storico, non v'è dubbio, ma insaporito da una certa gaiezza d'animo, da un certo gusto comico che stranamente si accorda col tono acceso predominante nel racconto. Siamo a Palermo: il generale borbonico Letizia e il colonnello Buonapane trattano la tregua d'armi con Garibaldi:

Mentre il colonnello così parlava Garibaldi avea mondata tutt'intera un'arancia e l'avea aperta; ora, egli ne infilò uno spicchio colla punta del pugnaletto e lo porse a Letizia, dicendo: « A voi generale »; e poi ne infilò un altro e l'offrì a Buonapane, dicendogli: « A voi colonnello ».

Io guardavo, e avrei voluto avere in mano una penna intinta nell'inchiostro, e in aiuto della penna, un pennello.

— Benissimo! — ripigliò Garibaldi infilzando col pugnaletto un terzo spicchio. — Non sarà per cagion mia che questa tregua non si stipuli qui sul tamburo. Proponete pure le vostre condizioni...

— Le condizioni le ho già scritte, — disse Letizia, togliendosi di tasca alcuni fogli piegati in quattro.

— Se permettete, le leggerò.

— Leggerò io, signor generale, — ripigliò il colonnello, allungando la mano per pigliare i fogli. E messo in bocca un altro spicchio d'arancia, che Garibaldi gli porse, cominciò a leggere le condizioni della tregua.

Ci licenzieremo dal Bandi, citando questo elogio finale di Garibaldi: elogio che rasenta, sì, il luogo comune, ma se ne solleva per un ingenuo fervore di affetto che gli altri scrittori di cose garibaldine raramente han serbato altrettanto puro.

Garibaldi non perdonava agli uomini la viltà, né ai popoli la sommissione ai governi cattivi. Bene lo onorarono del titolo di « cavaliere errante della libertà » perché se avesse avuto dalla natura il dono d'una vita lunghissima e d'una perpetua gioventù, avrebbe corso il mondo in cerca di tiranni da combattere e di schiavi da liberare.

Sognava la terra popolata di uomini laboriosi ed onesti, pe' quali non fosse d'uopo di preti, né di gendarmi; derideva i diplomatici, avea in dispetto i legulei, e non capì mai come non bastasse a governare un popolo la potestà paterna del sindaco, ma ci volessero eziandio i prefetti e i questori.

Sentiva Dio, e credeva in una forza benefica e in una provvida sapienza che reggessero l'universo, ma non comprese la necessità d'una religione. Ebbe in pregio fra tutte le arti l'agricoltura; gli fu piacevole la nostra musica vecchia, e predilesse tra' poeti il Tasso e Ugo Foscolo, come altre volte notai per rispondere ai malevoli che dipinsero quest'uomo straordinario in figura d'un rozzo marinaio e d'uno scorridore brutale, nemico d'ogni gentilezza e infesto agli uomini e a Dio.

* * *

Da *La Camicia Rossa* di Alberto Mario, ch'è racconto, apparentemente continuo, ma in realtà frammentario, della seconda fase della spedizione, da Palermo in poi, estrarremo l'episodio dell'oste calabrese e della figlia dell'oste, l'infelice Luisa.

Alberto Mario, veneto di Lendinara, nel 1860 aveva trentacinque anni, grave età per un volontario, ed era fornito di una cultura e di un'esperienza politica non comuni. Il suo libro porta la data del 1875, e lo rivela scrittore elegante senza lezie, efficace senza ostentazione. È ben nota la stima altissima che di lui faceva il Carducci.

L'episodio a cui si accennava s'inserisce nel racconto dell'appena iniziata occupazione della Calabria.

Toccati i dorsi che dividono i versanti di Scilla da quelli di Bagnara, vi collocammo i trecento calabresi.

Eravamo scesi già sino alla zona abitata. Olivi, vigneti, cedri, aranci, alberi di frutti d'ogni sapore ingemmavano quei clivi lussureggianti. La vista del mare azzurro, della Sicilia, delle isole Lipari, le quali pel purissimo aere sembravano vicinissime, la certezza di menar le mani fra poca ora, e sopra tutto l'incontro d'una osteria c'inondarono il petto di gratissimi affetti.

I nostri soldati, seduti sotto i festoni delle viti, piluccavano beatamente i pingui grappoli pendenti di zibibbo, a titolo d'antipasto...

Lo stato maggiore entra nell'osteria; e sùbito gli si fa incontro l'oste cordialone e cerimonioso.

Dietro di lui lampeggiavano due stupendi occhi cilestri che ci guardavano con fanciullesca curiosità. L'oste appartandosi proseguì: Vi presento la mia figliuola che avrà l'onore di servirvi, vestì

gli abiti di festa all'annuncio della vostra visita, perché ell'è garibaldina. Comparve sulla soglia della bettola una bianca, bionda e dolce giovinetta sui diciassette anni, che con garbo ci salutò...

Uno zendado di panno caffè con frangia d'oro piegato a quattro doppi copriva il capo della vergine calabrese e pioveale dietro le spalle. Cinque fili di corallo le fregiavano il collo e il seno...

Qualche ora dopo, ritornato all'osteria da un giro d'ispezione, Mario apprende che la soldataglia borbonica ha trucidato la giovinetta garibaldina. Se ne va, inorridito e desolato; risale il monte.

Il sole tramontava. Involuto in una nebbia leggera, pigliò figura di globo rosso, e l'occhio poteva affisarlo impunemente. Parve che quel globo posasse alcuni minuti secondi, come sovra candelabro, sulla punta dello Stromboli, piramide isolata in mezzo al mare.

Pieno la mente del magico tramonto e dell'immagine di Luisa morta, che sul mezzodì contemplai fiorente di vita, di bellezza, e con tutto un mondo incantato davanti all'ingenuo pensiero, rifeci malinconicamente le sei ore di strada che avanzavano per arrampicarsi ai Forestali...

Fu Alberto Mario che, per esaltare Garibaldi, il suo Garibaldi, inventò l'espressione icastica e feroce di « plebeo donatore di regni »; espressione passata poi, lievemente modificata e inevitabilmente indebolita, nel primo verso della *Canzone di Garibaldi* di D'Annunzio. E fu anche lui che narrò l'episodio, ripreso parimente dal D'Annunzio, della colazione di Garibaldi in una stalla di Teano, mentre il re è a banchetto con « generali, ciambellani e servitori ».

Entrai nella stalla con Missori, Nullo e Zasio, e vi trovai il dittatore seduto su una pancuccia, a due passi dalla coda del suo cavallo: stavagli davanti un barile in piedi, sul quale gli fu apprestata la colazione. Una bottiglia d'acqua, una fetta di cacio e un pane. L'acqua per giunta infetta. Appena ne bevve egli un sorso, la sputò dicendo tranquillamente: — Dev'esserci nel pozzo una bestia morta da un pezzo...

* * *

A Ippolito Nievo, il più poeta di questi poeti garibaldini, chiederemo soltanto, a chiusura della nostra antologia minima dei Mille, qualche strofa della celebre odicina *Il generale Garibaldi,* composta indubbiamente durante la spedizione. Quello del Nievo è un Garibaldi umanissimo, quotidiano, dimesso addirittura (...« E porgere la mano / Lo vidi alle ragazze... »), ma

al tempo stesso dotato di virtù soprumane, da semidio, figura, meglio che eroica, fatale. Probabilmente il Garibaldi vero.

« ... *Chi nol vide tal fiata*
Sulle inchinate teste
Passar con un'occhiata
Che infinita direste?
E allor che nelle intense
Luci avvampa il desìo
Delle Pampas immense
E del bel mar natio?

« *Fors'anco altre memorie*
Ingombran l'orizzonte
Di quell'altera fronte
E il sogno d'altre glorie.
Ma nel sospeso ciglio
La vision s'oscura,
E quasi ei la spaura
Con subito cipiglio.

« *Oh numi d'altri tempi,*
Idoli d'altri altari,
Tolti di braccio agli empi
Salvi di là dai mari,
Ditemi: che chiedete
Al vostro vecchio amico?
Ombre, e non altro siete,
Ombre d'un sogno antico ».

Questi oscuri richiami di un passato tempestoso, che par morto, ma morto del tutto non è, questi strani moti e barlumi di vita di una mitologia fossilizzata, questi numi e idoli barbarici che fan ressa intorno al cuore dell'eroe, sùbito fugati e dispersi dal lampo infinito di quegli occhi: tutto ciò, nel suo confuso apparire e sparire in un teatro di luci e ombre immense, basta a suscitare il vero mito del Garibaldi vero. Tutte le industrie letterarie venute di poi, come riusciranno, al paragone, improprie, inefficienti, e perfino, ad onta della sincerità dei sentimenti, artificiose, se non false addirittura!

W. Kandinsky: *Composition IV (La bataille)* 1911

CONSIDERAZIONI SULLA MOSTRA "LES SOURCES DU XX^{e} SIÈCLE"

di

Carla Lonzi

Sotto gli auspici del Consiglio d'Europa, è stata organizzata al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi tra il novembre del '60 e il gennaio scorso, una mostra di eccezionale risalto dal titolo « Les sources du XX^{e} Siècle ». Il sottotitolo specifica meglio l'argomento della mostra: « Les Arts en Europe de 1884 à 1914 », ossia dalle ultime propaggini dell'Impressionismo, che coincidono con la nascita dell'Art Nouveau, all'avvento delle prime avanguardie propriamente dette, Cubismo, Futurismo, Espressionismo, ecc. Un periodo che il visitatore mediamente colto poteva illudersi, nell'acquistare il biglietto d'ingresso, di conoscere nei suoi episodi salienti, e che invece anche allo studioso di cose d'arte moderna ha riserbato non poche sorprese. La prima, quella di carattere generale che sottintende un po' tutte le altre, consiste nella constatazione della necessità di una revisione storica ed estetica del movimento che va sotto il nome di Art Nouveau e, in Italia, di Liberty. Un movimento la cui importanza è ancora da valutare nella sua portata generale come nelle sue complesse infiltrazioni, giacché non lo si deve confondere con la produzione commerciale e di basso livello che ne diffuse, standardizzandole miseramente, le caratteristiche di stile; né, su un piano culturale, si devono far proprie, dopo mezzo secolo, le critiche antiottocentesche delle avanguardie di derivazione cubista. Infatti l'Art

Nouveau è uno stile e non una moda nel processo attraverso cui si è venuto determinando lo sviluppo dell'arte moderna, di cui esso è indiscutibilmente una delle origini.

Si è creduto per troppo tempo che l'arte moderna fosse caratterizzata dal rigore geometrico, dall'astrazione intellettuale. Nella lezione di Cézanne e del cubismo si è visto tutto un atteggiamento e uno sviluppo possibile, e l'arte non figurativa è stata definita in relazione con un purismo espressivo che, attenendosi ai dati delle coordinate ortogonali, ha creduto di toccare i termini essenziali della creazione artistica. Un rovesciamento sembra essersi verificato in questo dopoguerra: alla lezione di Cézanne si è sostituita una lezione di Monet, il cubismo è stato considerato nei suoi termini limitativi di a-priori razionalistico, e alla non-figuratività geometrizzante si è sostituita una concezione in qualche modo naturale del segno, per cui la psicologia individuale, anzi l'automatismo psichico, sono sembrati giustificazioni più convincenti di un'arte non legata alla rappresentazione della realtà. In relazione con questo secondo atteggiamento, certi aspetti dell'arte dell'ultimo Ottocento, che erano stati esclusi dalle correnti vive, assumono nuovamente importanza nella valutazione del percorso artistico moderno. Così appunto l'Art Nouveau, la decorazione floreale appaiono come prime manifestazioni di una creatività organica quale molta arte di questo dopoguerra, da Pollock a Wols a Tobey, ha rimesso in valore.

Specialmente il profano può avere la sensazione sconcertante che i termini di valore vengano periodicamente e ineluttabilmente travolti da una obiezione di fondo, nata dallo sviluppo delle ragioni obiettive di una attività creatrice che in questo secolo sembra muoversi a salti da un polo all'altro: il sistema razionalistico, fino a ieri, si presentava come il polo positivo rispetto al polo negativo di un'organicità naturalistica, che oggi viene invece assunta come realmente giustificatrice di un'autonomia della forma. Eppure quando si percorrono le sale della mostra, questa contraddittorietà fra razionalismo e organicità naturalistica non assume, nella visione diretta delle opere, quell'evidenza che è derivata in gran parte dalla necessità di riferirsi a dei principi classificatorî limite. Da Cézanne a Monet, dai Nabis ai cubisti, da Mondrian a Duchamp, ecc., appare in realtà una molteplicità

di atteggiamenti all'interno di uno specifico modo di creatività che varrebbe certo la pena individuare.

Stupisce rendersi conto, per es., che la sala dei cubisti, se rivela quelle intenzioni compositive che ormai ognuno conosce come peculiari di quel momento e di quel gruppo di artisti, rispetto alle sale di arredamento Liberty che si trovano nelle immediate vicinanze, non dà l'impressione di qualcosa d'inconciliabile. I personaggi delle *Demoiselles d'Avignon*, pur nei loro riferimenti alle opere dell'arte negra, si connettono secondo rispondenze formali che rientrano nei moduli dell'Art Nouveau propri al gusto europeo del momento. E così il montaggio tellurico dei primi paesaggi cubisti, come le curvature degli strumenti musicali e certe sforbiciature dei *collages*, rivelano una libertà a cui non era certo estraneo l'influsso di quelle forme d'arte a cui i cubisti tendevano a contrapporsi. Così il quadro delle *Bagnanti* di Cézanne: è evidente che il razionalismo cézanniano compie le sue operazioni entro un ambito che va al di là di esso, per cui il risultato può apparire solo in misura estremamente limitata comprensibile in termini di pura razionalità: quelle figure sono come affrante da un destino di persone cariche di esistenza, al punto da richiamare i contenuti più drammatici della scultura romanica.

In effetti, se l'arte moderna si sviluppa secondo il più scoperto meccanismo dialettico di successioni contrastanti, mi pare fondamentale afferrare il senso di questo meccanismo: esso implica via via l'assunzione di una qualità di fondo del dato a cui ci si contrappone. Assumere un atteggiamento critico verso i Fauves e gli Impressionisti significava prima di tutto, per i Cubisti, prenderli in considerazione, cioè derivarne un suggerimento di fondo. Quando l'architetto americano Sullivan dichiara che l'edificio moderno deve rivelare e non nascondere le sue strutture, la sua posizione non parte da un principio di tabula rasa. Quelle strutture gli erano offerte proprio da quegli architetti che, dopo averle elaborate, avevano la cura di nasconderle. Naturalmente la posizione di Sullivan implicava una presa di coscienza, i cui dati però egli si era trovato in qualche modo fra le mani.

Sono considerazioni ovvie, ma mi pare utile riaffermarle: l'organicità naturale di questo dopoguerra non è quella del periodo Liberty. In un Wols

e in un Pollock c'è una consapevolezza dell'autonomia dei mezzi espressivi a cui il processo razionalistico dell'arte moderna non è stato estraneo. Di fronte all'opera di un Gaudi, che fra i suoi contemporanei è tra i più liberi dai riferimenti naturali veri e propri, si ha il senso di un'escrescenza fra tellurica e vegetale che è di carattere ben diverso dalla vitalità psicologica dell'arte di questo dopoguerra. Quell'attitudine a conferire validità autonoma alla forma da che cosa è derivata se non dall'elaborazione intellettuale del Cubismo, come, per altro verso, di Kandinsky e di Mondrian?

Un elemento unitario permette di passare da un movimento all'altro, da una sala all'altra con la sensazione precisa che, al di là delle posizioni contrastanti, un fondo comune amalgama le diverse manifestazioni dell'arte. La mostra si apre con l'anno 1884 e si chiude con il 1914. Nell'84 si inaugura il Salon des Indépendants, a cui partecipano i Neo-Impressionisti al seguito di Seurat. Le mostre degli Impressionisti sono già cominciate da una decina d'anni e i primi dissensi sono sorti. Cézanne prosegue, in posizione sempre più solitaria, la sua ricerca di un'organizzazione ideale della realtà, da non intendere, tuttavia, come un atteggiamento di ricostituzione trascendente per cui, sui dati dell'esperienza, il mondo venga totalmente organizzato secondo la necessità e la conformazione autonome dello spirito. È questa l'eredità che l'Impressionismo trasmette in maniera definitiva all'arte moderna: la natura è una totalità che non è più possibile analizzare secondo categorie gerarchiche di valori. Particolarmente, non è più possibile distinguere una vita dell'uomo autonoma, in quanto organismo sociale, da una vita della natura. D'ora in poi — e ciò apparirà nettamente anche con i Fauves e con gli Espressionisti — la stessa vita sociale è una manifestazione della natura.

I Neo-Impressionisti, però, ebbero nei riguardi degli Impressionisti, la piena consapevolezza che l'arte può essere il prodotto di un'operazione mentale, dimostrandosi in questo pienamente sciolti da una mentalità ottocentesca. Anche quella che Cézanne chiamava la sua « petite sensation » non era altro che il riflesso di quella struttura vitale e ancora non dissociata, per cui l'uomo dell'Ottocento è profondamente convinto che il proprio destino non è scisso, che la sua attività ha dei riflessi nel mondo circostante,

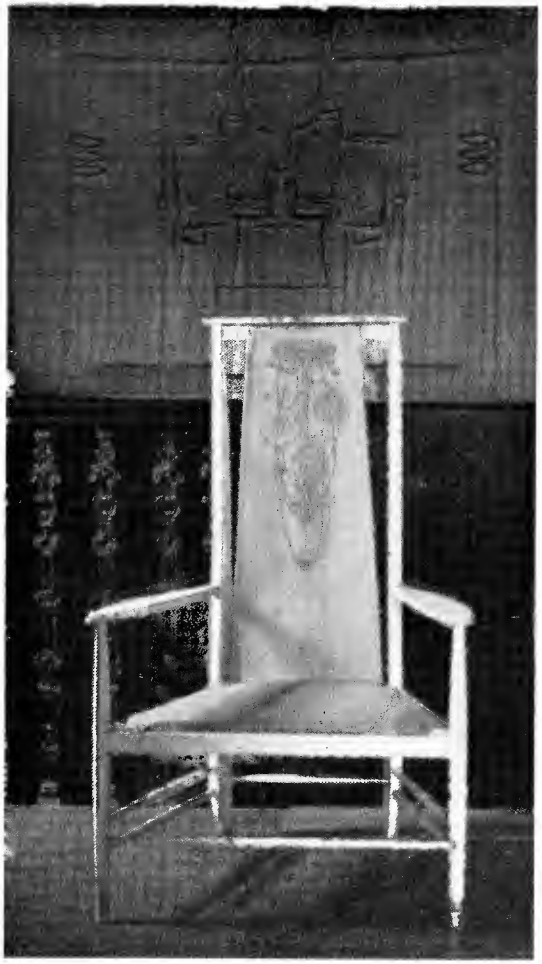
che una linfa ancora si trasmette da lui al suolo su cui poggia e viceversa. La natura è un complesso unitario, ma non è stata compiuta ancora nei suoi riguardi un'operazione di rivendicazione distintiva. La « sensation », mentre per un lato qualifica il carattere umano dell'opera d'arte, insiste sui legami naturali dell'operosità umana.

Un'impressione analoga la provocano le realizzazioni, tanto più organicamente sociali, dell'architettura e delle arti applicate. La ragione per cui un Nikolaus Pevsner può dire che l'Art Nouveau ha il merito di aver dato luogo a uno stile nettamente nuovo rispetto allo stile rinascimentale, sta nel fatto che si tratta di un'architettura non più costituita di elementi gerarchici distinti. Questo può rappresentare anche un motivo per cui l'architettura e l'arredamento hanno avuto un percorso così intricato rispetto alle arti figurative. Infatti se c'è un'arte che si è organizzata nel passato secondo principi gerarchici di valori, e secondo dati obiettivi di « composizione », questa è stata proprio l'architettura. C'è una ragione precisa per cui è invalso il pregiudizio che l'Ottocento sia stato un secolo privo di architettura: quella condizione ottocentesca per cui l'uomo si sente legato per destino all'operosità della natura, creava la disposizione meno adatta a comporre architettonicamente secondo gli schemi tradizionali. Ed è significativo che nelle opere di architettura e di arredamento di questo periodo, la costruzione sembri organizzarsi in maniera da evocare un raccordo con la terra medesima: vedi la Torre Eiffel, le architetture di Gaudi, vedi l'« imagerie » corrente dell'Art Nouveau fatta di capigliature che si snodano, di motivi animali e vegetali longilinei che innestano un bulbo o una testa di airone a un corpo o a un rialzo tellurico. Da non dimenticare anche il senso del rapporto con l'arte orientale, architettura e scultura soprattutto, dove questo motivo appare nella sua fase estrema.

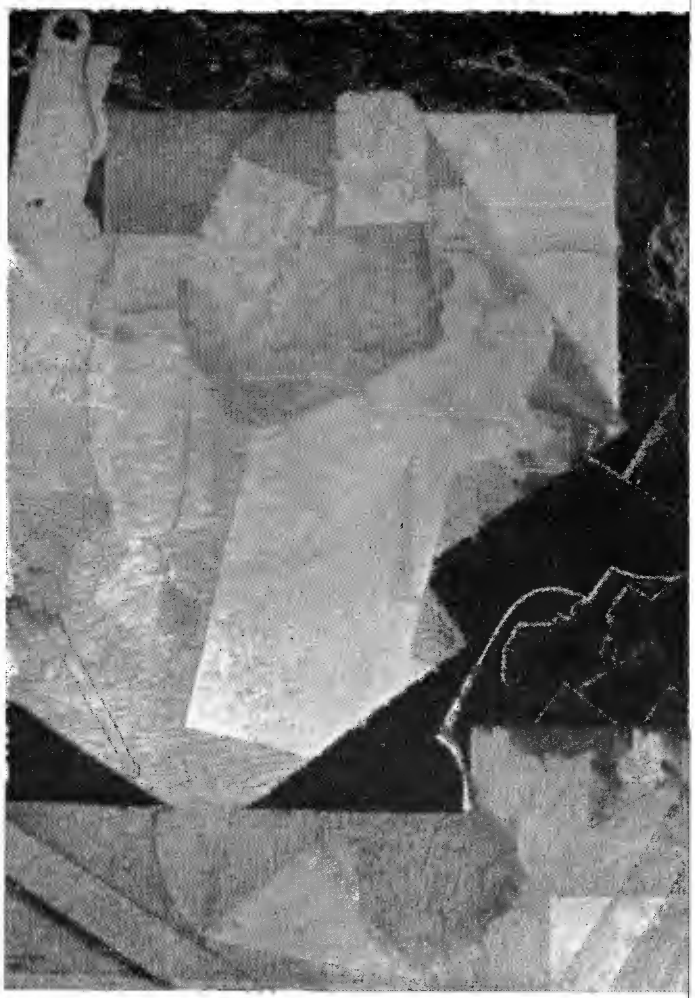
Credere che l'uomo contemporaneo potesse, per una specie di astratta e gratuita facoltà del pensiero, sciogliersi da quel legame naturale che l'Ottocento assumeva come ovvio, è stata una mera illusione del razionalismo di ascendenza cubista. Questa è una delle constatazioni più ricche d'insegnamento delle « Sources du XX^e Siècle ». Quella serie di operazioni mentali che iniziano con le teorie dei puntinisti, e si susseguono ininterrottamente

fino ai giorni nostri, potevano avere solo l'illusione della propria autonomia. In realtà quelle teorie non facevano che registrare un infinito variare dei rapporti dell'uomo con la natura, poiché il rapporto con la natura non è un'ipotesi che l'individuo può o no accettare, ma una condizione di fatto che lo determina. Anche nelle opere che più si sono attenute a un principio contrapposto alla natura, come la razionalità dei cubisti o lo spiritualismo di Kandinsky, esso è presente: quei principi intellettuali non implicano delle situazioni ma delle posizioni. Rimane costante il rapporto immediato con il presupposto ineliminabile della natura; solo le posizioni variano per il peso che i vari artisti danno ad un aspetto particolare della loro attività creatrice.

Con il Neo-Impressionismo di Seurat e dei suoi amici (e fra questi più di Signac va ricordato il meno noto Cross), il lavoro dell'artista assume quel carattere mentale proprio dell'arte moderna a cui ho accennato più sopra. Invece nell'Impressionismo è ancora valida la concezione dell'opera come prodotto spontaneo della personalità, che non si ritroverà più in alcun artista del nostro secolo — nemmeno in Soutine o tanto meno in Matisse, malgrado il carattere d'immediatezza del loro impasto e del loro tessuto cromatico. Fra gli Impressionisti, chi maggiormente prelude al nuovo secolo sono Cézanne (per ragioni note) e Monet. In Monet l'intellettualismo ha forse più posto di quanto non sembri a prima vista e potrebbe essere interessante confrontarlo con Pissarro, che insieme a lui è considerato l'iniziatore del movimento. Per esempio, in una lettera al figlio scritta dall'Olanda, Pissarro ebbe a dire che i Maestri olandesi del '600 erano i veri precursori dell'Impressionismo. Dubito che Monet abbia mai fatto una tale considerazione. D'altra parte mentre Pissarro si è formato alla lezione di Corot, Monet si è soprattutto riferito alle ultime opere di Courbet, al quale non manca, di fronte alla natura, una carica ideologica che l'evidenza del temperamento non nasconde. Monet non era, malgrado le sue squisitezze, una personalità molto diversa da Courbet, e il suo panteismo può spiegarsi come un incontro di vocazione naturale e di ideologia. Quello che fa la sua modernità rispetto agli altri Impressionisti, eccetto Cézanne, sta proprio nella distinzione e varietà di reciproche interferenze, fra questi due aspetti della



1 - Ch. R. Mackintosh: *Fauteuil* (1902)



2 - J. Gris: *Nature morte au raisin* (1914)

3 - P. Picasso: *Les demoiselles d'Avignon* (1907)

4 - E. Vallin: *Salle à manger* (1903-1906)

personalità mentre, via via che il tempo passerà, la tendenza a realizzare pittoricamente una idea della natura sotto forma di panteismo, prenderà il sopravvento. Di questa distinzione Cézanne aveva probabilmente più consapevolezza di Monet: da una parte la « petite sensation », dall'altra l'impegno intellettuale polarizzano i termini della sua ricerca. Ma mentre in Monet e in Cézanne questa dicotomia non è evidente direttamente nel mezzo pittorico, in Seurat la concezione tecnica del quadro implica essa stessa una dissociazione netta fra immediatezza dell'intuizione artistica e struttura intellettuale dell'opera. Così sarà nella Scuola di Pont-Aven, nei Nabis, nei Fauves (a cui vanno aggiunti Toulouse-Lautrec e Van Gogh da una parte, Redon e Gauguin dall'altra). Queste diverse scuole appartengono a uno stesso clima culturale, psicologico e sociale e definiscono una situazione strettamente legata a un periodo e a un ambiente francesi. È infatti significativo come questo momento della cultura figurativa — che ha come corrispondenti letterari un Mallarmé, un Maeterlinck, un Gide, e su un piano più alto un Proust — abbia delle corrispondenze con un sostrato nazionale. Lo dimostrano i fenomeni paralleli degli altri Paesi: Ensor rivendica continuamente un'ascendenza fiamminga come Munch un legame con la cultura dei Paesi scandinavi (in connessione con quella letteratura).
Anche per quello che riguarda l'architettura e le arti applicate è difficile non avvertire in un Gaudi evidenti ascendenze ispaniche come in un Mackintosh, altro notevolissimo esponente dell'Art Nouveau assai ben presentato alla mostra, uno stilismo puritano legato a una cultura particolare. Non è forse azzardato supporre che la distinzione palese tra struttura e ornamentazione, che è propria dell'architettura di questo momento, sia in relazione con il fatto che mentre da una parte si sente ancora il bisogno di rimanere ancorati a un sostrato sociale di cultura e di costume, dall'altra si concepisce sempre più la creazione artistica come legata a un fondo autonomo di creatività.

Con il Cubismo termina quella dissociazione per l'aspirazione a isolare e definire la struttura pittorica che sempre più è sentita in relazione con un principio primo e assoluto di fare artistico. Esso prende spunto da questa

constatazione: se si giunge a dissociare negli elementi della percezione della realtà la parte che è strettamente connessa con la trasposizione bidimensionale plastica, questa operazione libererà automaticamente l'elemento creativo della personalità profonda. In un certo senso si potrebbe dire che una dissociazione fra sensibilità e creazione pura sussiste ancora, come analisi, all'origine dell'opera, anche se l'intento dei Cubisti è di riversare tutto il loro interesse sul secondo elemento. Ed è perciò che l'operazione di Kandinsky e di Mondrian assume importanza: con loro esso è isolato e enucleato in quanto tale. Si potrebbe obiettare che lo spiritualismo di Kandinsky, come la tensione mistica di Mondrian, hanno un sapore che non è del tutto nuovo: Gauguin che parte per Tahiti, Redon che si sente intimamente dissociato dalle preoccupazioni sensorie, per lui limitate, degli Impressionisti, i Nabis che si radunano con la disposizione psicologica di una setta religiosa — né vanno dimenticati i Preraffaelliti inglesi e la Secessione viennese — sono tutti precedenti che hanno preparato un clima e un modo di concepire un elemento spirituale autonomo. Ma anche se lo spiritualismo, in quanto tale, rimane un dato di cultura che ha i suoi ovvi addentellati nella fine dell'Ottocento, è indiscutibile che proprio una convinzione integralmente spiritualistica ha potuto permettere l'operazione più definitiva nel processo dell'arte moderna, cioè quella che rende possibile di trasporre in segni espressivi gli avvenimenti e la qualità di un'esperienza interiore. E se è palese, specialmente osservando le opere pre-astratte di Kandinsky e di Mondrian, che alla zona spirituale o mistica è attribuita una forma di obiettività, quasi un'esistenza indipendente dal soggetto (analogamente a quanto era avvenuto nella produzione dei precursori suddetti), la sperimentazione che entrambi osarono di questa zona, fino allora intuita ma non ancora interamente individuata né legittimata, è finalmente diretta, senza diaframmi.

DIARIO D'AUTUNNO

di

Carlo Betocchi

TU, POESIA...

Tu, poesia, come serpe in letargo
tardi a destarti, quando siamo vecchi,
e non si sa se son sogni le gemme
che invece ributtano dal cuore secco,
e non si sa se anche questo non sia
già come l'ombra di un ramo fiorito:
o tu che fai compagnia all'età
che s'attarda e s'arrotola
freddolosa ed incredula,
e che in desiderio e spavento
sei sempre più sola, poesia e patimento.

AL CALDO AUTUNNO

Guardo, nel mezzodì, splendere il sole
sugli intonaci vecchi, sotto il tetto,
nel rettangolo intenso del cortile.
Han rifatto le docce, odora il tenero
grigio della vernice al caldo autunno,
presso l'orlo dei coppi che boccheggiano,
vecchi, di fresco incalcinati, immersi
nell'azzurro. Ronza una vespa intorno
alle crepe del muro, ai turpi intonaci
cadenti che sprofondano nel buio.
E il difendersi mite delle cose
dal morire, e il loro offrirsi, insieme,
alla morte, è di tale innocenza,
e c'è, latente, un'amicizia
così tenera, tra quel corrotto esistere
ed il cielo, che rifatta bambina
la mia anima, dentro, è come
un nòcciolo di pesca, la mia vita
niente di più, senza polpa, rugosa.

DI QUINTA IN QUINTA

Come a un gioco di carte ogni figura
maschera l'altra in mano al giocatore,
così a me stesso avvien che mi riveli
di quinta in quinta, come a nascondino,

mai tutto avventurato o sfortunato,
mai — dico — interamente, e tale è il gioco
da stancarmi e inebriarmi, come quando,
sempre alla solit'ora s'ode il gallo
che da gli orti lontani si fa vivo
scagliando le sue frecce, e intanto il giorno
s'annunzia che par lieto e poi infittisce
la vita d'orto in orto, e casa a casa,
smarrita, vaga, strana, iridescente.

COME IL TERRAZZIERE

Di questo parlar mio, che si frantuma,
so così poco come il terrazziere
sa della tazza ritrovata in cocci
entro il suo sterro: e qualche coccio ha un suo
quieto brillare, un poco spento
dalla terra, che ricorda altri giorni,
ed altre forme, anzi l'intera forma,
la genuina e perfetta,
sotto un sole che fu per un momento
al suo apogeo, e brillò sulle labbra
giovanili che bevvero, fresche
come prugne a settembre,
de' suoi colori, alle soavi nebbie
che li velavano: labbra,
tazza, e bevanda ancora vive in questi
pochi frammenti; e il resto è sogno.

CONFITEOR

Ohimé peccatore, il mio viso
percorso da tanti sentieri
e tracce, quasi non più mio,
come boscaglia in proda ai campi,

le storie che vi si narrano
è impossibile dirvele;
ad altri peccati, anzi a tutti
fui aperto: e quivi

son fatto una malvagia
verruca piena d'ombra; non sono
degno di pietà; ma io stesso
tugurio ed ostello a quelli

che, come io vissi, vivono!

SOGNI PROIBITI

di

Elémire Zolla

Il signore delle mosche, il Tentatore mi visitò anche ieri e con lui dovetti parlare. Così cominciò, con faccia ammiccante:

PRIMA VOCE — *Ti pongo una domanda alla quale non sei libero di non rispondere. Quali sono i tuoi sogni proibiti?*

SECONDA VOCE — *Vuoi dire quelli che lasciano una traccia di vergogna al risveglio?*

PRIMA VOCE — *No, lasciamo andare quella specie. Monsignor Della Casa condanna ed io con lui, ogni menzione dei sogni notturni in conversazioni fra gente educata. Certo, non ti farei mai incorrere in un atto così biasimevole come questo sarebbe, di raccontare quali immagini ti visitino tuo malgrado, quando sei disarmato fra le coltri, irresponsabile. Come si potrebbero a rigore chiamare proibiti dei sogni che giungono senza che tu li possa e sappia in alcun modo contrastare, senza tua colpa? No, devi parlarmi piuttosto dei sogni che sei costretto a fare quando i tuoi desideri si infrangono, del luogo dove ti rifugi a cagione del dolore che ti viene dall'eccessiva debolezza, il luogo sacro alle rivincite della tua inermità. Perché, ah ah, sei abbastanza indigente da doverne sopportare, di imbecilli sgradevolissimi e sei legato da vincoli, oh, dolcissimi, senza dubbio, ma che possono anche affaticarti, no? Ecco che di colpo ti sposti dall'altra parte della scrivania del burocrate, dello scranno del giudice, insomma rovesci le situazioni incresciose e, non immaginerai (vero?) di trarre vendette, ah ah, ma mediterai di portare giustizia. O non vagheggi forse elisi dove tu non sia costretto a tacere i movimenti del cuore, non dico i movimenti animali, poiché voglio credere, ah ah, che tu sia tanto ben formato da non disgiungere mai questi da quelli. Ebbene voglio precisare bene la domanda perché ti sia impossibile fuggirla: racconta, su, i tuoi desideri che non diventano realtà.*

SECONDA VOCE — *Se rifiutassi di infrangere le buone regole della discrezione, che vuole taciuto ciò che avviene in segreto?*

PRIMA VOCE — *Saresti nelle mie mani, dichiarando francamente di essere un ipocrita, di covare desideri immondi, tali da non potersi esprimere senza sentirsi travolti dalla vergogna. E allora, che cosa varrebbe la tua vita così proba, sepolcro imbiancato, fariseo? Hai l'aria del pastore della* Lettera Scarlatta, *a guardarti da vicino.*

Se invece dichiari di non coltivare alcun sogno proibito, sei parimenti in mano mia, perché affermeresti di non compiere peccato neanche nel foro interno, incorrendo nella superbia e nell'eresia, visto che poco ci vuole a dedurne che ti ritieni esente dalla macchia originale.

Una delle due, ipocrita o superbo. Dunque, come vedi, non sei libero di non confessare.

SECONDA VOCE — *Mi concedi di rispondere con la confessione del sogno più grave, del più importante per me, del sommamente proibito non già dalle leggi, ma proprio dalla natura? Di quello onde sono poi improntati tutti i minori, dell'unico dunque che valga la pena di divulgare?*

PRIMA VOCE — *Bene. Bene assai. Sia però esattamente come l'hai definito: il più importante nella gerarchia dei sogni ed il proibito da natura.*

SECONDA VOCE — *Allora tu entri in sogno quando speri di violentare il tuo destino, la vita in genere. Ecco come puoi varcare la soglia che dalla realtà ti porta all'immaginario, al sogno. Sei in un campo, ai limiti d'un bosco. Dinanzi a te sono i colori del cielo e della terra, il calore della terra avvampata si scontra con i rigori del cielo e l'opposizione, l'instabile equilibrio senti come vento o come momentanea quiete dell'aria; la pena dei fiori e delle frondi cotte dal sole senti come profumo. Semplice, la tua situazione; all'apparenza. Quale problema dovrebbe assediarti mentre stai fermo in quel punto della tua vita ed in quello spazio della terra? Eppure proprio lì, in quell'apparente innocenza tu puoi sognare, cadere in peccato: violentare la realtà. Come? In vari diabolici modi. Potresti paragonare l'intrico di frasche da cui ti filtra il cielo ad un tappeto e già pecchi, poiché è alle frondi che devi paragonare i tappeti. Se osi capovolgere il rapporto incorri in un errore che ti priverà del reale, della natura, dandoti in suo luogo lo spettacolo della natura: spunto per le tue fantasie e inutili sottigliezze, in breve, per uno sfoggio onde sostituisci te e la tua capacità d'immaginare o sognare alla realtà. Secondo errore: potresti elencare come in un inventario tutto ciò che ti attornia, dire: vagavano i profumi della menta, della genziana, della resina; dire: il verde bruno delle frondi, il verdazzurro del prato lontano, il verdeporro dell'erba in ombra, il verderame delle liste d'ombra nel campo verdechiaro. Potresti beninteso evitare una lista così malesuonante e cercar di disporre le parole con garbo, astutamente; ma avresti smarrito comunque la realtà che ti sta di fronte.*

Terzo errore: potresti tentar di fermare l'improvvisa gioia che ti invade alla vista del tratto di paesaggio, coltivandotela dentro, dicendoti non solo « bello! », ma indugiando viziosamente, magari soltanto nel tono dell'esclamazione, compiacendoti di provare il sentimento della bellezza, lusingandoti per la tua capacità di estasi, o, vizio ancor più grottesco, sdilinquirti in lodi alla natura che così sta profusa; dire, con il borghese che scaccia ogni spontaneità con la frase fatta o con l'ostentazione dei suoi buoni sentimenti: « Eh, la natura! Bisogna tornarci di quando in quando, contemplare fa bene ».

Quarto errore: stai dinanzi a simboli, poiché tutto un linguaggio è spiegato dinanzi a te: l'equilibrio del calore e del freddo è segnato dal vento, l'equilibrio dell'espansione vitale e della rigidezza mortuaria

è segnato nella forma delle piante, l'equilibrio dei colori è segnato nel tono, l'equilibrio delle forme è segnato dalla geometria che le regge. Ma questi sono simboli, cioè unione perfetta di senso e intelletto, sono sentimenti rischiarati. Guai a te se li trasformi in allegorie, ché allora la realtà ti sarà fuggita. Puoi dunque peccare quattro volte e in quattro modi: convertendo la realtà in spettacolo, in emporio di merci, in frase fatta, in allegoria. E tutte quelle alterazioni si riducono a questa: trasformazione della realtà in sogno. E taccio del più ovvio peccato, che sarebbe di vedere negli alberi legna da ardere, nell'erba farmachi o materia di distillazione, nel vento forza motrice. Non che sia illecito usarne, ma è peccaminoso schivare il momento del rammarico, della pietà poiché la tua opera non è soltanto utile, vantaggiosa, ma è soprattutto un sacrificio, onde i popoli meno feroci di noi s'inchinavano all'albero che si accingevano ad abbattere.

Tutte le operazioni di conversione dalla realtà al sogno derivano dall'assenza di umiltà; poiché in tutti questi casi imponi la tua presenza, la tua persona, di là del giusto. Rifiuti di renderti vuoto, di accettare il tuo destino sulla terra.

Ho detto di te dinanzi ad un campo. Potrei ripetere segno per segno di te dinanzi ad una persona. Dinanzi ad una donna amabile. Le quattro figure del peccato sono analoghe e vengono dalla medesima radice: l'impazienza, l'intrusione di te dominatore immaginario nella realtà. Credi di staccarti dalla realtà per ottenere in cambio potenza, di fatto ricevendo soltanto la sensazione del potere: untuoso e orgoglioso compiacimento e d'altro canto smarrendo la realtà: entri in un sogno che potrai popolare soltanto di fantasmi d'alberi, di campi, di persone. Non hai lasciato vivere e manifestarsi e cessi di vivere, sogni.

PRIMA VOCE — *Basta! Stai divagando. Ma che cosa ha che fare codesta tirata con ciò che ti ho forzato a confessare? Hai parlato del sogno e con molta santimonia lo condanni. Ma, il punto è qui e non puoi scampare: non importa che cosa condanni, importa che cosa fai. Come vanno le cose, dentro di te?* Quis es? Quid dicis te te ipso?

SECONDA VOCE — *Parlo anche di me, né mi indurrai a parlare soltanto di me, ché allora potresti senz'altro acciuffarmi per i capelli e portarmi via, sarei tua preda.*

PRIMA VOCE — *Eh, la gran paura del peccato! Non è certo buon segno, ti assicuro. I santi che ho conosciuto erano più tranquilli.*

SECONDA VOCE — *Ora sei tu che divaghi, mentre io voglio confessare il mio sogno proibito.*

PRIMA VOCE — *Il più importante nella gerarchia dei sogni, il proibito da natura.*

SECONDA VOCE — *Infatti. Il sogno del potere pare il sogno per eccellenza. Le molte tentazioni di cui ti ho parlato non derivano se non da quel sogno, come ben sai. Fosti tu a venire alle corte un millennio e qualche secolo fa con un uomo che contemplava senza desiderare offrendogli ampie distese aperte alla sua conquista. È sogno per eccellenza la paura e il suo rovescio, il compiacimento del potere, è stato di sogno tanto il soffocamento come l'esagerazione della persona, alla quale si impedisca di crescere come una pianta. Questa è la natura umana, d'altra parte. Ma il sogno del potere è sovrastato da un altro che per legge di ragione primeggia su di esso: il sogno di non sognare. Non solo è il sogno massimo nella*

gerarchia dei sogni, ma è vietato dalla natura umana stessa, che porta al potere ed al sogno, perciò appare sovrannaturale grazia e dono. Ed è dunque il sogno più grave e importante ed è il sommamente proibito da natura e l'unico che valga la pena di divulgare.

PRIMA VOCE — *E così vorresti scampare? Nego che tu abbia adempiuto. Se dici che è soprannaturale, codesto sogno non esiste, ed hai barato. Se vuoi affermare di sognarlo cadi in peccato d'orgoglio sostenendo di trovarti in uno stato soprannaturale e cadi in eresia perché saresti certo della grazia.*

SECONDA VOCE — *Se te l'ho esposto non puoi negare che io nutra il sogno, poiché esporlo è un modo di sognarlo. Non puoi negare che questo sogno in sé esista, poiché ogni poesia perfetta, ogni disegno perfetto lo attesta.*

PRIMA VOCE — *Per oggi ti lascio. Alla prossima visita spero di trovarti meno noioso.*

DA "LUNGO LA VITA DI GIOVANNI PASCOLI"

di

Maria Pascoli

DALL'INGRESSO ALL'USCITA DAL COLLEGIO (1862-1871)

Primi anni di collegio (1862-1867)

Nell'ottobre del 1862 il padre con Giacomo, Luigi e Giovanni (la primogenita Margherita l'aveva già messa in educazione presso le Maestre Pie a Sogliano sul Rubicone) partiva di casa per condurli tutti e tre nel collegio dei Padri Scolopi a Urbino. Giovannino non aveva ancora compiuto i sette anni; forse la decisione dei genitori di mettere anche lui così presto in collegio deve essere stata presa per due motivi: non credendo cioè di poterlo far frequentare la scuola a Savignano da solo; mentre, andando in collegio con gli altri due, gli sarebbe stato meno amaro il distacco da loro.

La prima notte di collegio fu per lui di grande sconforto. Piangeva, singhiozzava forte, solo, nella sua celletta. Non poteva addormentarsi senza la sua mamma, che sempre la sera al suo letto pregava con lui, e sempre gli suggellava gli occhi con i suoi baci. Non si poteva dar pace. A un tratto nella camerata s'udì una voce che disse: « Sta' zittino, Zvanì, di' le orazioni e fa' la nanna ». Era di Giacomo, che già cominciava la sua missione di « piccolo padre ». Quella voce familiare e dolce ebbe virtù di quietarlo. Nei giorni successivi, essendo coi fratelli e affiatandosi coi compagni, riprese la sua bella giocondità e si abituò senza sforzo alla nuova vita. Rettore del collegio era il padre Alessandro Serpieri, insigne scienziato ed ottimo educatore della gioventù.

Giacomo poté essere messo in seconda classe ginnasiale, Luigi in quarta elementare e Giovannino in seconda (la prima doveva averla fatta a Savignano). Per molti anni il collegio udì i loro tre nomi nelle premiazioni. Ognuno nella sua classe era primo. Studiavano con volontà e riuscivano bene. Nelle ore di ricreazione però, specialmente i due minori, non pensavano che a divertirsi ed erano i più vivaci e i più animati nei giochi di tutti i loro compagni.

Spesso, nelle nostre sere solitarie, io intrattenevo Giovannino sui suoi ricordi di collegio. Ne aveva tanti, e anche qualcuno molto curioso e ameno. Alla mia domanda se da piccolo faceva versi, mi rispose con giovialità: « Di stupendi! ». E mi raccontò che la prima poesia che fece la disse alla camerata dei piccoli, dove era lui, e che la camerata ne fu entusiasta, e in refettorio, mentre facevano la prima colazione, i compagni vollero chiamare, nonostante che lui si opponesse, il p. Ministro (era il p. Chiesa, alquanto ruvido) e gli dissero: «Gvanin ha fatto dei versi, se li faccia dire ». Intanto Giovannino si era tratto in disparte contrariato. Il p. Ministro disse rivolgendosi a lui, un po' duramente: « Dilli, dunque ». Allora, quasi impaurito e tutto confuso, in fretta in fretta sciorinò tutta la sua ode. Quand'ebbe finito, il p. Ministro, alzando le spalle senza dire una parola, se ne andò. Tutti rimasero mortificati, ma più i compagni che lui. Questo fu il primo successo poetico che ebbe. L'ode cominciava: « Dio di bontade – che m'hai creato », il resto non lo ricordava più. Doveva essere per certo una poesia molto fanciullesca, ma io penso con soddisfazione che la prima parola della sua prima poesia era *Dio.*

Ricordava le allegre gite fatte « coi leggiadri equali a schiera » pei colli e pei monti lanciando al cielo le loro comete; le fermate che facevano ora a mangiare le *cresce* dalla Baciocca, ora i formaggini di Schieti, ora le pere di Ca' Fligiott; le passeggiate dei giorni festivi dopo le sacre funzioni con nelle loro anime gli echi soavi e mistici di esse; la raccolta dei fiori campestri che facevano sulla sera della solennità del *Corpus Domini* formandone un grande tappeto in mezzo alla strada maestra (vi accenna anche in *Campane a sera*).

Ricordava gli esercizi spirituali che facevano insieme coi Padri, il raccoglimento di quei giorni, la penombra mistica della chiesa, il canto del *Veni Creator Spiritus*... Tutto rimase sempre scolpito nella sua mente.

A nove anni Giovannino fece la sua prima Comunione, alla quale si preparò con molto fervore e con l'anima tutta cielo. Insieme a lui c'erano altri convittori comunicandi. Egli che pur non difettava di intelligenza e di memoria e che sentiva molta attrattiva per le sacre funzioni, non era capace di servire a modo la messa; s'imbrogliava; rispondeva « *amen* » quando avrebbe dovuto dire « *Deo gratias* », « *Et cum spiritu tuo* » invece di « *Gloria tibi Domine* ». E sbagliava anche nel versare l'acqua e il vino. Il celebrante suggeriva, brontolava; ma era inutile: non si orientava. Chi sa dove vagava con la mente!

Aveva certe sue abilità per le quali era sempre cercato dai compagni. Quando nelle sere invernali volevano una bella fiammata per riscaldarsi, si rivolgevano a lui perché accendesse il fuoco; ed egli faceva alla svelta un mucchietto di sottili stecchi che metteva sotto la fascina dandogli fuoco. Ecco subito alzarsi la bella fiamma che riscaldava e rallegrava tutti. L'abilità di saper accendere il fuoco con piccoli mezzi la conservò sempre.

Quando dopo cena si sentivano stanchi e dovevano dire il rosario in ginocchio in cappella, dicevano a lui: « Gvanin, di' te il rosario »; egli capiva il perché e si prestava al loro desiderio. Cominciava il rosario bene, le prime *Ave Maria* le diceva interamente, poi

seguitava mutilandole « *Ave Maria tui Jesus, Ave Maria tui Jesus...* ». Il padre Ministro ogni tanto lo riprendeva: « Giovannino, dica bene l'Ave Maria ». Allora ne diceva una o due a modo, indi seguitava « *Ave Maria tui Jesus* ». Così il rosario finiva presto. Dopo, non era terminata la loro giornata, dovevano ancora studiare nelle loro cellette e fare i compiti.

Ricordava le villeggiature delle vacanze nella villa del collegio, la Tortorina, e quanto godevano tutti giocando e correndo dopo il lungo anno di studio e la faticosa preparazione agli esami. Un po' di studio c'era anche allora, ma lieve, per stare in esercizio e non dimenticare le cose imparate.

Nelle commedie che facevano in carnevale, a lui erano quasi sempre assegnate parti commoventi di ragazzi poveri e sventurati, che egli sosteneva bene, con molta naturalezza. In una si trattava di un fanciullo che, avendo un posto gratuito in un collegio, quando era a desinare dopo la minestra non voleva mangiar altro. Pressato perché mangiasse, disse piangendo che non poteva, perché pensava ai suoi genitori che non avevano di che saziarsi. S'investiva della parte, e riusciva a commuovere l'uditorio.

I giorni più lieti per i tre fratelli erano quelli delle desiderate visite dei genitori. Qualche volta però col babbo non c'era la mamma: essa non si trovava sempre in condizioni di poter andare, essendo il viaggio un po' troppo scomodo per lei; ma inviava loro, per mano del babbo, oltre ciò che solevano portare, i suoi cari regalini particolari: tre cartocci che contenevano i risparmi che essa faceva unicamente per loro, per le loro piccole voglie nelle gite di campagna. Ma il giorno in cui la loro felicità toccava il culmine, era il giorno delle premiazioni. C'erano tutti e due, quel giorno, i loro cari! ed assistevano, come tanti altri genitori degli alunni, alla bella cerimonia dell'assegnazione dei premi.

I genitori erano contentissimi del collegio e lo dimostravano coi doni abbondanti (specialmente mangerecci) che portavano nelle loro visite e con quelli che spesso mandavano.

Ai tre fratelli si aggiunse nel 1866 anche il quarto, Raffaele (chiamato familiarmente Falino). Era di carattere assai diverso dai primi, ma aveva anche lui una bella intelligenza e buona disposizione allo studio, così che cominciò subito a farsi onore e a distinguersi nella sua classe.

Giovannino aveva fatto in quell'anno la prima ginnasiale riportando all'esame una bellissima votazione e fu promosso in seconda. Anche all'esame di seconda in terza ebbe una votazione che più bella non poteva essere. I due maggiori pure furono promossi con molto onore tanto negli esami del 1866 quanto in quelli del 1867. In quell'anno, dunque, 1867, Giovannino passava in terza ginnasiale, Gigino in quinta e Giacomo in seconda liceale. Andavano tutti e tre avanti di pari passo, bene, senza intoppi e senza essere sgobboni. Il p. Geronte Cei, che insegnava latino e greco nel Ginnasio, era ammirato di quel terzetto e pronosticava per loro il più bell'avvenire. Già gli sembrava di scorgere in Giovannino gl'indizi d'un futuro poeta.

La tragedia del padre (10 agosto 1867)

La mattina del 10 agosto del 1867, giorno di san Lorenzo, nostro padre era pronto per recarsi a Cesena per ivi aspettare un certo signor Petri, che doveva arrivare da Roma, e per condurlo poi alla Torre. Il Petri pareva che fosse incaricato dal principe don Alessandro Torlonia di nominare l'amministratore della tenuta, che dopo la morte di Giovanni Pascoli, zio di nostro padre, non era ancor stato nominato. In casa nostra non c'era nessun dubbio che quel posto non fosse riservato a nostro padre essendo già tredici anni che l'occupava con scrupolosa onestà e con piena soddisfazione del Principe. Egli fece attaccare la sua cavallina al carrettino, ma prima di salire si fermò a dire qualcosa alla mamma riguardante un sacco di grano venduto a un tale che forse sarebbe andato a prenderlo quel giorno, e poi... La scena della partenza è descritta da Giovannino in *Un ricordo* che si trova nei *Canti di Castelvecchio*. Verso sera la mamma e la Margherita erano ad attenderlo a San Mauro presso la nostra casina, come gli avevano promesso, per poi andare insieme alla Torre. Ma si faceva tardi, e non vedendolo arrivare cominciavamo a pensare che gli fosse successa qualche disgrazia. Quand'ecco a un tratto udirono poco distante da loro una voce di donna che urlava: « Hanno ammazzato il signor Ruggero! ». Dio mio! chi può immaginare lo schianto che fecero nei loro cuori quelle parole? Si radunò gente intorno a loro cercando di persuaderle che non era vero, che il signor Ruggero si era fatto soltanto un po' di male per una caduta, che quella donna era matta, ecc.; tutte cose vane. La mamma voleva andar subito a vederlo, piangeva, si disperava, diceva di voler morire anche lei. La povera Margherita, affranta dallo strazio, corse a chiudere il pozzo di casa, e poi si buttò in ginocchio avanti la mamma dicendole con gran pianto: « Mamma, mamma, non ci abbandoni! siamo in otto nelle sue braccia! ». Non so davvero chi potrebbe trovare parole per esprimere, in qualche modo, quell'atroce dolore! La tragica notizia era giunta con la velocità del fulmine a Sogliano dalla zia Rita, sorella di nostra madre, mentre era in chiesa al vespro solenne, essendo la festa di san Lorenzo patrono del paese. Essa partì immediatamente, col figlio Emilio, angosciata per tanta disgrazia. Poté riuscire, coi mezzi che suggerisce l'affetto e la partecipazione sincera al dolore, a indurla a ritornare alla Torre. Ma la mamma, poverina, era impossibile che potesse dare un po' di tregua al suo cordoglio. Quando poi ricondussero la cavallina e il carrettino, e vide i regalini che il babbo aveva comprato per le bimbe e anche per lei, come soleva sempre quando si allontanava, oh! allora che scoppi di pianto! che desolazione! Raccontava la zia Rita che non ci fu verso in tutta la notte di farla andare a letto. Se ne stette sempre a piangere con lei e a invocare il suo Ruggero seduta in terra sotto un loggiato che non ricordo bene se fosse presso la rimessa o la scuderia.

Un illustre uomo di Savignano di Romagna, Gino Vendemini, ricordando quel funesto giorno in un suo libriccino, così descrive il ritorno della cavalla col padrone esanime fino a Savignano.

Nel tardo pomeriggio di quel giorno (10 agosto 1867) mentre io e il signor Giuliano Cacciaguerra, mio compaesano ed amico, passeggiando fuori del paese eravamo di fronte alla Villa Rasponi, scorgemmo una vettura che dalla parte del Còmpito veniva verso di noi tutta a sghimbescio e descrivendo una biscia, quasi che il cavallo fosse stato abbandonato o non obbedisse più al conduttore. Tiratici in disparte, io notai che nel carrettino, avente il mantice alzato, vi era un uomo come in atteggiamento di dormire e a cui fossero sfuggite di mano le redini; di più non vidi e non lo conobbi; non so se il mio compagno lo riconoscesse; ma tutti e due dèmmo forte la voce ad un gruppo di persone ferme all'imboccatura del borgo *perché arrestassero quello strano veicolo. Retrocedemmo che il cavallo era stato fermato, e quando già per la pietà di alcuni, parmi della famiglia Bersani, un lenzuolo aveva coperto il cadavere, che a me era sembrato un dormiente, del povero signor Ruggero Pascoli amministratore del latifondo "La Torre"... Si seppe poi che l'assassino, rimasto ignoto, almeno alle autorità, appiattato nel fosso in prossimità di Gualdo, lo aveva atteso in caccia nel ritorno dal mercato di Cesena, e còlto al volo con una fucilata. Perché ammazzarono quell'uomo che non aveva mai fatto male ad alcuno, e che lasciò una nidiata di figlioli senza guida e senza fortuna?... Ma dunque, perché l'ammazzarono? Mistero! Bisogna che sia proprio vero quanto disse quel tale della Romagna:* « terra ferax populusque ferox, et caede frequenti terribilis, semperque furens civilibus armis ».

In un primo tempo si disse che quando avvenne il delitto c'era una donna nei campi e che, appena sentito lo sparo, vide fuggire di corsa due uomini, uno dei quali con la barba, armati di fucile. Di questa testimone non pare che ne tenessero conto. Tuttavia furono arrestati alcuni uomini, tra cui il garzone di casa nostra, Jen. Per la mamma questo fu un forte dispiacere perché sapeva che Jen era innocente. Dovette essa stessa dichiarare nel suo interrogatorio che il garzone in quel giorno 10 era sempre stato in casa con lei per sbrigare delle faccende sotto la sua direzione. Fu perciò rilasciato. Le ricerche per scoprire l'autore o gli autori dell'assassinio erano condotte con tanta rilassatezza e lentezza, seguendo vie tortuose e false, da far proprio credere che non si volesse scoprire niente. La via diritta, che dovevano prendere subito, non fu mai presa. La mamma s'accorgeva di quelle manovre e soffriva indicibilmente. Essa aveva un suo intimo sospetto (per non dire certezza) ma non poteva palesarlo. Sapeva che a San Mauro si discorreva a voce bassa e si faceva anche il nome del vile autore del delitto; ma nessuno parlava forte, sia per paura, sia per essere interessato a tacere: sicché non era possibile poter avere alcun appoggio, alcuna prova. Nel tempo che la desolata mamma rimase alla Torre dopo la disgrazia, andava spesso di sera tardi a carezzare e a interrogare la cavalla che era stata presente al fatto per poter avere da lei qualche cenno significativo. Il ricordo di uno di questi suoi colloqui, se così si possono chiamare, è ne *La cavalla storna* dei *Canti di Castelvecchio.*

Le causali del delitto, chi voleva vederle nella politica, chi nel cercare di reclutare contadini per l'esercito, chi in altre cause tutte false, per nascondere la vera, l'unica, ossia la smania di succedere nel posto che occupava, e che avrebbe definitivamente occupato, la povera santa vittima. Oh! quella si guardavano bene di accennarla!

Di quel signor Petri, che doveva arrivare da Roma e che non arrivò, non se ne sentì dire più niente. Forse era un trucco combinato dagli interessati per trovare nel ritorno da Cesena il babbo solo, senza il garzone che soleva portare con sé. Se le autorità e la Polizia avessero voluto, potevano scoprire subito; ma non vollero.

E i ragazzi in collegio? erano già vari giorni che aspettavano ansiosi il loro papà. Nella attesa Giacomo « faceva in grande un piccolo ritratto », il ritratto del babbo; voleva averlo pronto al suo arrivo. Vi lavorò per più sere senza riuscire a contentarsi, e intanto i fratellini assistevano alla sua opera impazienti di vederla compita, e si affacciavano alla finestra per esplorare nella via se finalmente arrivava la carrozza col babbo, il quale non poteva tardar più tanto, perché aveva da condurre Giacomo a casa per le vacanze, avendone diritto per essere stato promosso alla seconda liceale. Anche loro avrebbero voluto quella sorte!

Chi può dire che in quell'ora del trapasso dalla vita alla morte, lo spirito del padre non fosse volato presso i figli che l'aspettavano? Giovannino lo immagina in *Il ritratto.*

La triste notizia fu comunicata sollecitamente al p. Rettore affidandogli il doloroso incarico di preparare un poco i poveri figliuoli. Il che egli fece amorevolmente avvertendoli che il babbo non poteva recarsi da loro perché si era fatto male in una caduta, ma che tra qualche giorno qualcuno della famiglia sarebbe andato a trovarli e a prendere Giacomo. Essi rimasero impressionati, ma non così da sospettare qualche cosa di grave. Per dare loro il funesto annunzio della irreparabile sventura, fu mandata Margherita col canonico Federico Balsimelli, intimo di casa. Essi appena videro la sorellina vestita a lutto, pallida e mesta, le si strinsero intorno scoppiando in pianto disperato. Avevano intuito subito che il loro buon papà non c'era più. Giacomo fu condotto a casa (improvvisamente, a 15 anni, si trovò a essere il capo della famiglia) e gli altri tre, Luigi, Giovannino e Falino rimasero in collegio col cuore spezzato. Ad essi non fu detto ancora in che modo il babbo era morto: lo seppero poi.

Poco tempo dopo si recò alla Torre il principe don Alessandro Torlonia forse per fare un po' di villeggiatura o forse per provvedere alla successione di nostro padre. La mamma, povera mamma!, pensò di andargli a far visita con tutti i suoi figli sperando che, secondo quello che si diceva della sua generosità e della sua religiosità, si potesse commuovere alla vista di quei poveri orfanelli. Sicché mandò espressamente e alla svelta a prendere i tre ragazzi che erano in collegio. La visita si effettuò subito. Il Principe accolse tutta la famiglia cortesemente, ma non diede che un borsellino con alcune monete d'oro.

Rimasero ancora alcuni giorni nella villa Torlonia tra i mesti preparativi della partenza. C'è il ricordo di quei giorni nella prefazione ai *Canti di Castelvecchio.* Era da cinque anni che il babbo aveva trasferita la famiglia alla Torre, dove erano nate le due ultime sue figlie Ida e Maria, quando poco più d'un mese dopo la crudele morte di lui, la mamma con tutti i figliuoli fu costretta a sloggiare e riprendere la via di San Mauro. Fu una partenza molto dolorosa per la causa che l'aveva determinata e un

ritorno tanto mesto, sebbene
fosse alla bianca nostra casina
che aveva ai piedi tante verbene
e su pei muri tanta cedrina...
E disse un uomo; disse: e l'udiva
ella e ne pianse le lunghe notti
e ne fu trista fin che fu viva,
un anno: — Un nido, ve', di farlotti!

Giovannino, in quelle settimane che fu a casa, non si staccò mai dalla sua mamma. Essa stessa lo diceva alla sorella. L'accompagnava sempre di stanza in stanza e dove che andasse. Nemmeno la notte voleva lasciarla, sì che fu costretta a mettere un lettino per lui nella sua camera, dove aveva pure le due bimbe, per contentarlo. Egli ricordò sempre di avere molte volte cullato me prendendomi a volere fin d'allora tanto bene.

Fu necessario, essendo prossima l'apertura del nuovo anno scolastico, prendere in quei giorni delle decisioni. Si riunì perciò un consiglio di famiglia con a capo lo zio Alessandro Morri, marito di Luigia sorella di nostra madre, uomo molto serio e molto ascoltato. Discussero, prima, se fosse stato bene che la mamma lasciasse il paese e si trasferisse con tutti i figli o a Urbino o a Bologna, potendoli così far seguitare gli studi e averli sempre con sé. Poteva sembrare una soluzione buona e i ragazzi ne erano entusiasti. Come la pensasse la mamma, non saprei dire: essa si lasciava guidare. Immagino però che allontanarla da casa sua e dalle sue memorie sarebbe stato un nuovo dolore per lei. Lo zio Morri però fece osservare che, se la famiglia avesse del tutto lasciato San Mauro, voleva dire perdere la possibilità d'impiegare Giacomo alla Torre, come era anche nel desiderio della mamma. E fu perciò deciso a questo modo: far troncare gli studi liceali a Giacomo e fargli seguire gli studi d'Istituto Tecnico a Urbino, levandolo però dal collegio e mettendolo a dozzina presso una famiglia nostra conoscente. Così egli poteva, quando ci fosse bisogno, recarsi a casa, e dopo due anni avere il diploma di perito agrimensore e l'impiego alla Torre. Gli altri ragazzi, rimandarli in collegio, compreso anche Giuseppe; e la mamma, la Margherita e le due ultime figlie, restare a San Mauro. Questa decisione, abbastanza conveniente, aveva però un lato penoso, quello di far troncare gli studi liceali a Giacomo, nei quali riusciva tanto bene. Era un sacrificarlo! Ma egli si adattava al sacrificio con la speranza di potere poi avere l'impiego alla Torre e sollevare la famiglia. In quanto a Giuseppe, che aveva allora otto anni, la mamma sapeva che il babbo non aveva intenzione di metterlo in collegio perché non riscontrava in lui né le qualità né le attitudini degli altri fratelli; e contava di tenerlo presso di sé e, sotto la sua guida, incamminarlo sulle sue orme. Ma ciò non essendo più possibile, non c'era altra via da prendere che il collegio anche per lui. Così nell'ottobre tutti i ragazzi furono mandati a Urbino: Giacomo a pensione presso la distinta famiglia Amadori, e Luigi, Giovannino, Raffaele e Giuseppe in collegio.

Iniziato il nuovo anno scolastico, che per lui era di terza ginnasiale, Giovannino poté, nello studio che amava, riaversi dal suo grande turbamento e riprendere con serenità la vita del collegio. Continuò a essere il primo della sua classe, nonostante che avesse un bravo compagno, Cesare Maravelli, che se la batteva con lui.

Un bel giorno Giovannino non si trovò più solo nella sua celletta. Una gradita ospite vi era entrata a volo dalla finestra e rimase con lui. Una tortorina! Come ne fu contento! Come le si affezionò! E quanto piangere quando non la trovò più.

Muoiono la Margherita e la mamma
Gli ultimi anni di collegio (1867-1871)

La mamma non poteva trovare nessun conforto al suo dolore; era sempre più inconsolabile per l'immensa sventura che si era così tragicamente abbattuta su lei e sopra i suoi figli. Un qualche sollievo ci sarebbe potuto essere per lei se la giustizia avesse scoperto l'autore di tanto male; ma invece essa capiva e vedeva che la giustizia non agiva per scoprire, come avrebbe dovuto, ma per occultare l'infame, o gli infami assassini con la complicità evidente dell'inqualificabile mutismo del paese.

In quel primo anno della sua sconsolata vedovanza, la mamma non si era mai voluta muovere per andare in nessun posto, nemmeno dai cugini di nostro padre a Sant'Alberto, che l'avrebbero voluta un po' con loro per sollevarla e distrarla. Ma un giorno della fine di ottobre essa non poté sottrarsi alle premurose insistenze d'uno di quei cugini venuto espressamente a prenderla con la carrozza. Prima di partire impartì le sue raccomandazioni e le sue istruzioni alla Margherita, a Giacomo (che non era ancora ritornato a Urbino) e alla nostra domestica Bibbiana; a tutti loro affidava me che non poteva portare con sé perché troppo piccola, e partì conducendo seco l'Ida, che era abbastanza grandicella per non dare tanto disturbo agli ospiti. Non andò via però volentieri. In casa per qualche giorno tutto andò bene, tutti erano contenti che la mamma potesse svagarsi e migliorare le condizioni della sua salute che era molto scossa. Ma ecco che a un tratto la Margherita fu colta da forte febbre. Il medico da principio non poté rendersi conto di ciò che poteva essere; perdurando però la febbre altissima capì trattarsi di tifo. Disperazione, imbarazzo di Giacomo e della Bibbiana! Fecero subito venire la zia Rita per consigliarsi con lei se era bene avvertire la mamma, o se era meglio aspettare ancora per vedere se il male si fosse risolto benignamente. Mentre essi stavano in quella penosa incertezza, all'improvviso ritornò la mamma. Io, che ero sola sola nel giardino, quando vidi la carrozza, cominciai a urlare: « La mamma! La mamma! » e passando attraverso la siepe corsi tra le sue braccia. Essa aveva già notato, appena si era trovata in vista della casa, che la finestra della camera di Margherita era chiusa, e si era sentita una stretta al cuore. Vedendo poi che non le veniva incontro mi chiese: « La Margherita? ». Ed io:

« *La Margherita la è a lett; la sta mel* ». Volò difilato nella stanza della sua creatura, la baciò, l'abbracciò con tutta la sua tenerezza materna e le disse di averle portato tante cose, tra cui le nespole da essa desiderate. La figlia fece gran festa alla sua dolce madre, fu felice del suo ritorno, e sentendo che le aveva portato le nespole si raccomandò che gliele serbasse per quando fosse guarita. C'era sempre la speranza che la malattia potesse avere una svolta buona; era certo una speranza che il progressivo aggravarsi del male non pareva confermare. La mamma, dal momento del suo arrivo, fu sempre notte e giorno al capezzale della sua Margherita. Né Giacomo né la zia Rita poterono mai riuscire a persuaderla a prendersi un po' di riposo. Povera madre! Purtroppo le sue amorose cure, la sua assidua assistenza, il suo immenso affetto non valsero a strappare alla morte la sua diletta primogenita, la quale il 13 novembre del 1868 passò angelicamente da questa vita e andò a raggiungere nell'altra il suo amatissimo papà.

Non si può nemmeno immaginare la desolazione e la costernazione della mamma! Perdeva con quella figlia il suo sostegno di tutti i giorni, di tutte le ore, la sua animatrice; quella che l'aveva sorretta nella tremenda disgrazia, quella che fin da piccoletta l'aveva sempre aiutata nei lavori, nelle faccende, nell'assistere i più piccoli, presso i quali accorreva quando si risvegliavano piangendo e li persuadeva al sonno. Così la ricordò anche Giovanni ne *La figlia maggiore* e ne *Il giorno dei morti*: « Io veniva leggiera al vostro letto – Voi dormivate con le braccia al petto... ». Giovannino conservò sempre quell'abitudine presa da bambino di dormire con le braccia incrociate.

Questo secondo colpo, per la mamma che era ancora sotto la grave percossa del primo, fu così violento e penetrante da mettere a dura prova la sua, oh! non più forte resistenza. Giacomo, anche lui afflittissimo per la perdita della sorellina, si adoperava quanto poteva per rialzare dal suo abbattimento l'inconsolabile mamma. Povero figliuolo! fece tutto ciò che richiedeva la luttuosa circostanza, tutto lui, tutto bene, e dettò anche, come poté così afflitto com'era le parole per il « pregadìo » che s'usava allora nei funerali.

Egli e la zia si fermarono ancora un po' di giorni in compagnia della mamma; poi Giacomo, anche per aderire al desiderio di lei che andasse a vedere gli altri figliuoli in collegio, ritornò a Urbino a proseguire i suoi studi. Poco dopo partì pure la zia per Sogliano. Nessuno avrebbe mai creduto che la mamma non potesse superare anche quella prova, che non potesse, piano piano, rimettersi in forze e in salute! Per qualche tempo essa continuò a reggersi in piedi e a occuparsi delle sue bimbe piccole: si faceva coraggio, poverina! ma poi non le fu più possibile stare in piedi e fu costretta a mettersi a letto. Aveva molto male, le mancava il respiro ed era molestata da una insistente tosse. I medici dicevano che aveva le orecchiette del cuore disseccate, impotenti perciò a funzionare. Il primo pensiero della nostra donna Bibbiana fu di richiamare la zia Rita, che accorse subito al letto della sorella col tremendo sospetto che si trattasse di un male molto serio. Fu pure richiamato Giacomo, che rimase come annientato nel trovare la mamma a letto e in così gravi condi-

zioni. Le due piccole, Ida e Maria, in quella dolorosa contingenza, erano spesso lasciate sole con mille esortazioni di star quiete e di non far chiasso; ma la zia, volendo togliere alla sorella il continuo pensiero delle bambine, le propose di lasciarle andare per qualche tempo, sino a che essa non stesse meglio, a Sogliano in casa sua, dove la Rosa, sua domestica e affezionata alla nostra famiglia, avrebbe avuto tutte le cure per loro. Accettò volentieri la proposta e di lì a un giorno la Rosa era pronta con la vettura. La povera mamma volle che ci preparassimo sul suo letto e vedere ciò che ci mettevamo. Nel frattempo si spassionava con la sua Rita per non avere ancora potuto farci le cose necessarie per l'inverno e gli abitini nuovi e grevi. « Tutto sarà fatto », le diceva la sorella, « tu non devi pensare che a guarire e a stare tranquilla ». Quando fummo pronte, essa ci attirò a sé, ci strinse a sé, ci baciò con la sua immensa tenerezza materna e ci disse di essere buone, di ubbidire e di non dar noia al nonno (era il nonno di Emilio, Luigi David, che anche tutti noi chiamavamo nonno). Non dovevamo rivederla più la nostra dolce madre! Ci condussero alla carrozza, ci avvolsero ben bene negli scialli e nelle coperte, e partimmo. Giungemmo a Sogliano a notte.

La mamma intanto si aggravava ogni giorno, ogni ora più; ed essa capiva di essere prossima alla fine e pregava che Dio volesse tenerla ancora quaggiù. Non avrebbe voluto morire allora, no, perché pensava ai figli ancora piccoli che lasciava quaggiù, soli, senza assistenza, senza guida. Come si raccomandava al suo Giacomo (che aveva 16 anni, che era sempre al suo letto con la zia) perché tenesse uniti e d'accordo i fratelli, li guidasse, li consigliasse e facesse loro le veci di padre! E si raccomandava che tanto lui che gli altri figliuoli amassero, proteggessero e aiutassero le sorelline. Per queste si rivolgeva particolarmente alla zia Rita, perché le tutelasse, le assistesse, non le perdesse di vista... e così fino a che il suo mesto cuore non cessò di battere e la sua dolce anima non s'involò da « questo atomo opaco del male ». Questo avveniva il 18 dicembre 1868. Ella aveva precisamente 40 anni un mese e sei giorni, essendo nata il 12 novembre 1828. Il povero Giacomo, raccontava la zia, sembrava impazzito dal dolore: si sbatteva, si svoltava per terra presso il letto ove era la mamma esanime, chiamandola disperatamente. A fatica riuscirono a calmarlo un po'.

La tremenda notizia ai figliuoli in collegio fu data dal rettore p. Serpieri. Essi non avevano saputo niente della malattia della mamma; forse era stata nascosta a loro perché non si allarmassero, e seguitassero calmi a studiare; sicché quando il p. Serpieri li fece chiamare, essendo il periodo delle feste natalizie, pensarono che fossero arrivati i cari ed attesi doni della mamma. Ma i doni non c'erano!

Furono ben diversi gli ultimi anni di collegio da quelli che vi avevano trascorso prima. I mezzi finanziari della famiglia si erano molto assottigliati, e ciò si ripercuoteva anche su loro. La retta era pagata sempre puntualmente, ma a tante cose desiderate dai ragazzi, e anche necessarie, non c'era chi ci pensasse. Vennero poi a trovarsi con le uniformi logore

e scadenti, che facevano meschina figura tra quelle dei compagni, e si vergognavano molto. Avevano voglia, poverini, di spazzolarle sempre accuratamente e di lustrarne la bottoniera! non riacquistavano il bel nero e la freschezza! Certi compagni avevano la crudeltà di far loro delle osservazioni offensive per quelle uniformi, ferendoli nel cuore e nell'amor proprio; ma una volta Falino, che era piuttosto intollerante, essendo stato da un di loro deriso per l'abito « ragnato », reagì vivacemente usando le mani.

Nonostante tutte le mutate loro condizioni, i due più grandi, Luigi e Giovannino, che facevano gli studi classici, seguitarono sempre a distinguersi nelle loro classi, ottenendo sempre il premio. I voti riportati da Giovannino negli esami dall'ammissione al Ginnasio (1865-66) fino alla licenza ginnasiale (1869-70) sono conservati nel registro del Collegio di Urbino: prevalgono grandemente i 10; e anno per anno assommano a 49/60; 66/70; 70/70; 69/70; 109/110; 138/140.

Il primo anno di Liceo gli fu contristato da un incidente che non gli permise per parecchio tempo di poter frequentare la scuola. Un giorno imprecisato, probabilmente nell'inverno, dovendo andare coi compagni alla passeggiata, si recò, come gli altri, in cella per mutarsi d'abito e di scarpe; ma ecco che lo stivaletto del piede destro, il piede del dito mignolo doloroso, non gli riusciva d'infilarlo. Prova e riprova, tira tira, invano. Il superiore sembrava che non volesse credervi e gli mandò in cella un inserviente perché glielo mettesse. Allora Giovannino s'indispettì, e con tutta la sua forza dette uno strattone allo stivaletto e lo infilò! Poi andò a passeggio soffrendo, ma con aria indifferente. Al ritorno non fu possibile levargli la scarpa. Piangeva, gridava dal gran male che gli faceva. Dovettero tagliarla. Il piede era tutto enfiato, tutto un dolore; non poteva posarlo per niente in terra. Fu messo a letto e per vari giorni non poté trovar requie nemmeno la notte. (A quel tempo si richiama *L'aurora boreale* di *Odi e inni:* « Ai miei primi anni... infermo ero e lontano... ». Il dottore non sapeva dire se si trattasse di una forte sforzatura o di qualcosa di più grave da rendere necessaria l'amputazione del piede. Intanto non gli potevano fare che delle unzioni. Quando sparì il gonfiore e Giovannino cominciò a levarsi, l'atroce dolore persisteva sempre, sì che egli non poteva che starsene seduto col piede sollevato sopra una seggiola o su uno sgabello. Deperiva continuamente in modo impressionante; non aveva appetito di sorta, non c'era nulla che potesse stuzzicarglielo. Gigino, ch'era il suo infermiere e che all'infuori delle ore di lezione stava sempre con lui, faceva di tutto per indurlo a mangiare, ma non sempre ci riusciva. Giacomo aveva mandato per lui del generoso Sangiovese perché ne bevesse via via qualche dito e v'intingesse qualche maritozzo, ma bisognava che l'infermiere, per vincere la sua riluttanza al vino e fargli coraggio, condividesse tutto con lui. Come si volevano bene quei due fratelli! Giovannino pur così sofferente non si perdeva d'animo: leggeva molto, e non trascurava gli studi. I suoi compagni lo tenevano al corrente delle lezioni e dei temi da svolgere, ed egli faceva i compiti e studiava tutti i quesiti delle singole materie, di modo che, quando il dolore gli si

rese più sopportabile e poté, mettendo il povero piede in una scarpetta di panno, ritornare zoppicando in classe, non si trovò indietro agli altri alunni.

Quasi tutti 9 e 10 anche nei voti per il passaggio alla 2ª liceale (92/100, anno 1870-71).

Degli insegnanti (tutti invero ricordati sempre con affetto e venerazione) l'indimenticabile fu il p. Geronte Cei che ebbe per Giovannino, per Gigino e per Giacomo, che erano stati suoi alunni al Ginnasio, un affetto, una stima e un interessamento che non si arrestarono alla loro dimora in collegio, ma continuarono anche dopo con preziosi consigli e con fuggevoli, ma tanto liete e gradite, sue visite a casa nostra. Allorché partirono tutti definitivamente dal collegio, il che fu alla fine dell'anno scolastico 1870-71 (gli interessi degli orfani andavano male, sia per incapacità sia per incuria e poca conoscenza dei tutori, tanto che per l'ultima retta del collegio Giacomo fu costretto a sacrificare, vendendole, le piante dei limoni che erano state tanto care al babbo e alla mamma; bisognava quindi cercare di fare molta economia per dar modo a Gigino, che aveva conseguito la licenza liceale, di poter fare gli studi superiori per giungere a una professione) il buon p. Cei si raccomandò con viva premura a Giacomo (il « piccolo padre ») perché facesse il possibile per far proseguire gli studi classici a Giovannino, che sarebbe stato un vero peccato farglieli interrompere, riuscendovi tanto bene ed avendo di più una facile e ricca vena poetica. Volle trattenere per sé, insieme al ritratto di Giovannino e a quello di Gigino, che gli dettero per ricordo, un quaderno di lavoretti scolastici fatti in 5ª ginnasiale dal suo preconizzato poeta.

Quel quaderno ritornò più volte in mente a Giovannino, nel volgere del tempo, non per altro se non perché conteneva la copia del suo lavoro di licenza ginnasiale che gli aveva fatto con amorosa premura il suo Gigino per risparmiargli quell'occupazione delle vacanze, che per quell'anno ancora doveva passare in collegio, mentre Gigino, essendo di Liceo, andava a passarle a casa. Ma il quaderno non azzardò mai di richiederlo potendo sembrare al p. Cei che egli tenesse a quei suoi esercizi fanciulleschi, dei quali nemmeno si ricordava; da tempo però l'ho ricuperato.

Un po' di bilancio

Non vorrei farlo, e non lo farei se non avessi veduto che altri, credendosi bene informati e lavorando di fantasia, lo hanno fatto, entrando così con aria di sicurezza negli interessi di casa nostra per dimostrare che non ci furono mai condizioni finanziarie nella nostra famiglia da « impensierire ».

Le cose stanno così.

Fin che visse nostro padre, tutto lo stipendio che percepiva nell'azienda del principe Torlonia, con buona parte della rendita del nostro podere, andava per mantenere i figli in collegio. In casa non mancava niente, si viveva agiatamente con la restante parte della rendita del podere e con le regalie dei numerosi coloni della Torre.

Morto il babbo mancò, naturalmente, il suo stipendio, e non ci furono più le regalie dei contadini. Tuttavia restava la rendita del podere e c'era la pensione assegnata alla famiglia dal Principe. Si poteva avere ancora la possibilità di continuare a tenere i ragazzi in collegio senza troppo disagio, e in casa si poteva vivere discretamente, col vitto necessario regolato con saggia economia dalla mamma. Non c'era abbondanza, ma nemmeno penuria. La pensione era di lire 1500 annue alla mamma, ossia lire 125 mensili; di lire 50 annue ai figli maschi fino ai 18 anni, e di lire 50 annue alle figlie fino ai 14 anni. Per la Margherita non c'era più diritto alla pensione perché aveva superato l'età, quindi erano sette figli che la percepivano, e veniva a essere di L. 350 annue. Tutto sommato erano, tra la pensione della mamma e quelle dei figli, lire 1850 all'anno. Ma quanto tempo la mamma visse dopo la morte del babbo percependo la pensione che finanziariamente teneva in piedi la famiglia? Un anno e quattro mesi!

Dopo cominciò a regnare la povertà. Il fruttato del podere e la pensione di 50 lire annue per ciascuno dei sette figli non potevano bastare alle tante necessità della vita. Si dica pure che « erano altri tempi »! Ma provvedere a una famiglia di ragazzi sul crescere, nutrirli, vestirli e farli studiare con la rendita di un podere e con 350 lire di pensione all'anno, senza altre risorse, era una cosa seria che imponeva dolorose privazioni e una spietata economia in tutto. Altro che « condizioni finanziarie da non impensierire »! Nonostante la grande scarsità di mezzi, i quattro fratelli minori furono lasciati in collegio ancora per due anni, così Gigino poté conseguire la licenza liceale, che era un buon passo verso l'avvenire, e Giacomo, facendo la spola tra San Mauro e Urbino, poté terminare gli studi all'Istituto Tecnico e conseguire l'abilitazione di perito agrimensore. In quei due anni però ebbero a soffrire molto in collegio; e come ho già detto, per l'ultima retta del collegio, che doveva pagare uno dei tutori, Giacomo fu costretto a vendere le piante dei limoni. Pur essendo il maggiore dei fratelli, era anche lui minorenne, non poteva disporre se non di quello che gli passavano o l'amministratore del piccolo capitale o i tutori da quello incaricati. Povera famiglia! che sfacelo per tutti i riguardi! Intanto venne a mancare la pensione delle 50 lire annue di Giacomo avendo compiuti i 18 anni, e poco dopo anche quella di Gigino, che, per colmo di sventura, morì. Non più, dunque, 350 lire fra tutti di pensione all'anno, ma 250.

Ecco in breve le condizioni finanziarie della famiglia di prima e di dopo la perdita dei genitori.

« Per gentile concessione dell'Editore Mondadori si pubblicano queste pagine sul volume di prossima pubblicazione di Maria Pascoli, dedicato a memorie della vita del fratello (volume integrato da Augusto Vicinelli) ».

NOTTURNO

di

Nicola Lisi

Antonio acquistò, all'incirca per la metà del prezzo, una villa; con la cappella, circondata di cipressi, in un angolo del parco. Il venditore, un nobile, la cedette così a poco per il suo estremo bisogno di denaro avendo perso una somma al giuoco; ma anche perché risultasse dal contratto la servitù per cui la cappella, quando avesse voluto, gli restasse in uso. Tanto fece, più che altro, per levarsi uno scrupolo di dosso: interrate, sotto il pavimento della cappella, erano le salme de' suoi vecchi sino alle ultime dei genitori e, addossata a una parete, la statua di San Romualdo: tale nome ricorreva, da generazioni, nella famiglia che sino allora aveva posseduto quella villa; e così sino a lui che n'era, da scapolo, l'ultimo rampollo.

Antonio, un arricchito, che per la grande cupidigia immedesimava la sua roba con la sua persona, non sopportava, col passare del tempo, quella ricordanza.

Commise a uno scultore, della città vicina, di fargli una statua, anch'essa scolpita in legno e anch'essa con il piedistallo da stare ritta al muro, di Sant'Antonio abate che all'altra, quanto più possibile, fosse somigliante. La differenza — aggiunse — avrebbe dovuto risultare dalla espressione e quasi per nulla dai particolari, in modo da non dar nell'occhio all'antico proprietario nel caso che per andare in cappella si fosse fatto rivedere. Per intendersi bene, della statua dette allo scultore la fotografia e gli spiegò che la condizionata somiglianza fra i due santi era suffragata dalla mancanza storica di una descrizione del fisico e dalla circostanza che entrambi erano stati celebri romiti.

Non appena fu compiuta andò a pigliarla e, tornato alla villa, la nascose in attesa di fare, al momento opportuno, il cambiamento.

Scelse, a questo scopo, una serata in cui la luna si levava dopo ch'era notte. Sull'imbrunire si diresse alla cappella.

Accese uno dei ceri sull'altare e poi, nell'uscire, accostò la porta.

S'indugiò nel parco in nervosa attesa che l'oscurità colmasse di se stessa la volta su tutto l'orizzonte. Ne vide il definitivo sigillo nella lucentezza di una stella. Allora, senza più aspettare, ritornò alla villa.

Tolse la statua dal nascondiglio e, tenendola stretta fra le braccia, riattraversò il parco, diretto alla cappella.

La mise al posto di San Romualdo, che appoggiò fuori, alla facciata, per avere modo di spengere il cero e di chiudere la porta, questa volta a chiave.

Se ne partì con la statua in ispalla; cioè, almeno con la testa, di quanto era possibile, dalla sua lontana; la portò nella cucina della villa, dove, tirando un lungo sospiro, la distese a piè del focolare.

Restava angustiato, nel preparare il fuoco, tutte le volte che gli avveniva di guardarla; ma egli sapeva che è uso dare alle fiamme reliquie e immagini sacre tolte al culto, perché non corrano il rischio di esser profanate. La depose, alfine, con la testa e coi piedi su gli alari, che aveva prima, a misura d'uomo, allontanati. Il legno da tanti anni stagionato bruciò in una velocissima fiammata anche per il luminoso risucchio lungo la cappa del camino.

La testa e i piedi, invece, erano rimasti, quasi in bilico, su gli alari: abbruciacchiati al collo e alle caviglie. Li rovesciò, con la paletta, su i pochi resti di tizzoni accesi. Si dissolsero, dopo un breve crepitare, con una nuova levitazione della fiamma.

Uscì all'aperto; nell'intendimento di riacquistare all'aria la perduta calma.

Dopo avere respirato a piena ampiezza, scendeva, lentamente, la scalinata esterna. Giunto sull'ultimo gradino non aveva ancora scelto cosa fare: o dirigersi al cancello per mettersi in istrada donde proseguire, magari, sino al paese; oppure riavvicinarsi alla cappella. Si diresse, proprio come se contro voglia lo tirasse una invisibile catena, verso il cerchio dei cipressi. E poiché la luna, accresciuta dall'orpello dei vapori, si levava volta in quella direzione, attraversò l'erba del parco, escludendo la via, poco più lunga, dei sentieri.

Le vetrate di puro cristallo, tanto della facciata nel rosone che delle pareti, di

una luce interna erano splendenti. Eppure si ricordava bene di avere spento il cero. Gli dolse allora che la porta fosse chiusa: altrimenti, per vedere dentro, sarebbe bastato spingerla di poco. Per far presto aveva lasciato la chiave appesa, nel camino, a un chiodo, invece di rimetterla al suo posto dove stava sino dall'antico, subito dopo avere steso il santo su gli alari che pigliasse fuoco. Di ritornarsene, ora, proprio in cucina gli faceva specie; eppoi già presentiva quel brivido veloce su tutta la persona di quando avrebbe girato la chiave nella toppa. Sarebbe andato sì alla villa; ma per salire in camera a mettersi nel letto: scartava, dunque, anche l'ipotesi di tornare indietro. Vi s'incamminò; però fece soltanto pochi passi di là dai cipressi. Contro la ragionata volontà lo tratteneva fermo l'idea di vedere, dall'esterno, perciò senza una definitiva compromissione, qual fosse la causa della perdurante luce dentro la cappella. Si ricordava di aver visto, poc'anzi al chiaro di luna, la scala che il lavorante a giornata aveva lasciato distesa lungo la parete della limonaia. Con quella avrebbe potuto affacciarsi a una vetrata. Si mosse per andare a prenderla.

Fece presto: quel poco che ci volle alla luna per spogliarsi nuda ed innalzare i suoi già alti chiarori sino alle vette dei cipressi.

Senza avere rivolto ad essa la minima attenzione, appoggiò la scala alla parete. Fra tutte le vetrate scelse quella che gli avrebbe permesso di vedere in basso, davanti, e per prima cosa, il santo. Salì, ormai senza più esitare, fin sull'ultimo gradino, attenendosi in fine, meglio che poteva, al piano dello strombo.

La statua gli apparve incandescente, però col fuoco trattenuto, in vibrazione, sul modellato delle forme. Riuscì a trovare in petto quel tanto di voce per scongiurare il santo di spengersi e così cessare di rimproverarlo.

Ritrasse le mani, a poco a poco, sin oltre lo spigolo del muro. L'ardore, inconsuntibile, della statua facevasi più forte: si sarebbe detto che sudasse di quell'acceso umore. In un grido consumò, lassù, il corso del fiato. Stramazzò a terra. Aveva il capo aderente al tronco di un cipresso.

La luna, dal culmine del cielo, illuminava già in pieno il breve spazio su cui giaceva il morto e di pei vetri si insinuava tra l'oscurità, dentro la cappella.

VISITA AD EMILIO CECCHI

di

Mario Bergomi

Il colloquio che dovevo avere in giornata, era tale da suscitarmi qualche perplessità: sia per essere predisposto sia per il rischio che implicava, di inserirsi obbligatoriamente in uno schema ingrato ad ambedue le parti. Fu, dunque, con una punta di disagio che mi accinsi a comporre il numero del telefono di Cecchi: sentendomi a un dipresso nei panni d'un prete di campagna che si prepari a far visita a un cardinale; e, sceso di carrozza, si trovi d'acchito immerso in una stazione come quella di Roma: di un'esuberanza da fiera, puntuale e indifferente nel suo rinnovarsi minuto per minuto. La voce di Cecchi, che ascoltavo dentro il ricevitore, le sue parole di un'esattezza che non lasciava margine ad appoggiature e intromissioni confidenziali, che per così dire non mi veniva incontro ma restava conclusa nel suo spazio e senso immediato, dettero a quel disagio una forza non meno irritata che irragionevole.

Il colloquio era fissato per le sei: ma la conoscenza che ho di Roma è talmente scarsa che ritenni opportuno trovarmi sul posto con un'ora di anticipo. Il paesaggio cittadino che mi vedevo intorno, non influì dapprima positivamente sul mio stato d'animo: tutto mi appariva gigantesco, dalle mura aureliane ai portoni delle case; dall'ampiezza del viale al flusso delle macchine giù per la via Pinciana; dai negozi allo scenario di villa Borghese: gli stessi cartelloni pubblicitari erano di dimensioni inusitate.

Ma non durai molto, in quell'aggirarmi su e giù, senza che altri elementi del paesaggio, in pieno accordo con l'inattesa dolcezza della temperatura, intervenissero a farmi percepire la loro presenza e il loro influsso: gli alberi ai due margini della strada; la luce delle lampade che pioveva quietamente attraverso il fogliame diradato; il suono di un pianino meccanico; un uomo accoccolato appiè d'un fornello portatile, tra un odore di castagne arrosto. Cose, a dirla in breve, che introducevano in quel paesaggio di proporzioni monumentali, compenetrato di nuovo e d'antico, in quell'aria di grandiosa fiera che già m'aveva colpito alla stazione, un che di familiare: addirittura di casalingo e paesano. La città m'apparve allora come un gigante, nel palmo della cui mano si potesse tranquillamente attendere alle più normali occupazioni: anche a schiacciare un sonnellino e far merenda.

Ero, sicché, ben diversamente disposto quando salìi da Cecchi: e l'interno della sua casa, il silenzio, la stagionata modestia del mobilio, non fecero che confortarmi in quella nuova inclinazione. Ma fu la vista di Cecchi a dissipare fin l'ultimo sospetto di malessere: appena entrò e mi rivolse la parola, mi sentii d'improvviso riportato nel cuore di un altro ambiente, che possedevo da tempo immemorabile: come dentro una stampa toscana e fiorentina, popolata sugli usci e alle finestre di figure non dissimili, nella squadratura della persona e nel taglio del viso, da quella dell'uomo che mi stava davanti e m'invitava a sedere; e mi sarebbe parso più che naturale di vedergli apparire tra le mani, mentre mi si metteva accanto, uno scaldino di coccio; e di vederlo, Cecchi, smuovere magari la cenere e soffiare sulla brace.

Prendemmo subito a parlare: e via via che Cecchi mi ragionava di sé, della sua giovinezza, dei quartieri dov'aveva abitato a Firenze, del perché s'era trasferito a Roma, degli inizi della sua carriera, non tardai a cedere a un'altra incertezza: a una meraviglia che lì per lì non potevo far nulla per chiarire a me stesso, intento com'ero a porre domande; a rispondere; a evitare che, nel dialogo, si insinuassero intervalli di silenzio troppo lunghi. La nuova perplessità nasceva dal contrasto fra il contegno e il linguaggio di Cecchi e quella immagine di lui che è nella mente di tutti: di Cecchi, Ulisse della cultura e signore della parola; un contrasto che mi appariva così netto da rasentare l'iperbole. Non mi rendevo conto che la semplicità

dell'uomo Cecchi, perfino certe impuntature e fiorentine crudezze di espressione, non erano e non sono che l'altra, inevitabile, faccia del Cecchi scrittore; che i più rari esiti di questi hanno radice in tale schietto sentire; che l'arte di Cecchi ha potuto raggiungere estremi di raffinatezza solo partendo da una condizione di totale integrità; di perfetta salute dello spirito; di equilibrio inflessibile del gusto e dell'intelligenza.

Ma furono alcune parole che disse, a illuminarmi: mentre, a conclusione del colloquio, si alzava e avviava alla porta. « Spero di non aver detto qualche corbelleria ». La frase, a pensarci bene, poteva avere più d'un senso e d'una sfumatura: la si poteva perfino interpretare come un complimento di raro garbo e finezza nei confronti dell'ospite occasionale. O poteva anche nascondere un'immalinconita allusione agli anni che passano: al loro peso crescente (e già, nel corso del colloquio, m'era sembrato di avvertire come un'ombra nella voce di Cecchi: mentre accennava a un insigne collaboratore del Corriere della Sera, che, da qualche tempo, « è lungo, molto lungo nello scrivere »). Ma io penso (pur senza escludere del tutto le ipotesi proposte) che possa darsi un'altra e più fruttuosa interpretazione di quella frase: che addirittura sia il caso di valercene come d'una chiave, per entrare meglio nel sistema mentale e nel metodo di Cecchi. Che è stato ed è tuttora di non rifiutarsi a nessuna esperienza dello spirito; ma di saperle rapportare tutte, anche le più eterodosse ed arrischiate, a una misura di terrestre saggezza e di umanistico equilibrio: che può esprimersi, in certi momenti, con le parole più ovvie: che non ha paura di apparire inattuale, di opporre un no risoluto a molte dubbie audacie e frane sia del buon senso come del buon gusto. E lo stesso deve dirsi del Cecchi scrittore: che è sempre presente a se stesso, che non si perde e irretisce mai né irretisce i lettori nel giardino d'Armida d'una prosa che si affidi unicamente alla dovizia e sontuosità degli impasti e alla squisitezza delle modulazioni: nel giardino di Cecchi, per ricco che sia di aromi e di delizie, c'è sempre una viottola che riconduce a casa: una viottola, starei per dire, lungo la quale si alternano olivi e cipressi; nel clima, per uscir di metafora, dell'intelligenza toscana e fiorentina, che penetra tanto più addentro quanto più diffida di se stessa e dei tranelli impliciti nella debolezza e nella vanità della natura umana.

E Cecchi è davvero fiorentino per essenza, oltre che per diritto di nascita: come ha più volte tenuto a dirmi nel corso di un incontro durato poco più di un'ora; nemico d'ogni gallismo sia letterario che artistico e politico (donde la sua stima per Giolitti, confermata anche ai tempi della Ronda); e capace anche di dire delle corbellerie. Cioè delle semplici e fondamentali verità, nel modo più schietto possibile: fatto raro oggi che si fa tanto spreco di intelligenza; oggi che il cielo della cultura e dell'arte si presenta, per il venir meno della legge di gravità, fitto di agglomerati informi e del polverìo di cieche distruzioni.

Nel varcare la porta di salotto, accennai scherzosamente al caldo che aveva fatto quel giorno: e che, per essere ai confini di dicembre, mi sembrava eccessivo. — Anche questo è un brutto segno — disse Cecchi a mezza voce: e mi precedette da una stanza all'altra: aperse la finestra che dava su villa Borghese. Dissi, naturalmente, che la vista era bellissima: Cecchi osservò, chiudendo, che almeno da quella parte non c'era pericolo di nuove costruzioni. Compresi a questo punto che non dovevo trattenermi un attimo di più: del resto Cecchi s'era già mosso verso la porta. Rividi, in ogni stanza, gli scaffali carichi di libri: i tappeti smorzarono un'altra volta il suono dei miei passi. Le ultime parole di Cecchi furono per domandarmi di alcuni amici di Firenze: la risposta che detti fu breve e mormorata.

Chiuse la porta, mentre mi voltavo: così piano che, guardandomi alle spalle, ebbi la sensazione d'aver sognato: come la visita fosse ancora di là da venire e i ricordi che ne avevo, si confondessero con le mie previsioni in treno e con l'attesa di quel pomeriggio.

GIACOMO NOVENTA E LA SUA POESIA

di

Carlo della Corte

Dire che Noventa era di conversazione abbondevole e cordiale non dipinge bene l'uomo; perché, oltre a questo, egli possedeva, nel suo discorrere, un di più che trascendeva la normale dimensione di un colloquio. Noventa, infatti, mentre parlava insegnava. Certo, il suo insegnamento non era ben rilevabile di primo acchito. Egli lo mascherava nella ricca e duttile sapienza delle parole, improvvise eppure meditatissime, come del resto le sue poesie.

Le poesie noventiane nacquero quasi tutte orali. Con la sua perfetta dizione di veneto, la voce caldamente espressiva, il gestire misurato e convincente, gli occhi intensamente accesi, accompagnava i suoi versi fino agli ascoltatori; che erano, quasi sempre, amici del poeta, oltre, naturalmente, ai familiari. La leggenda di questa poesia imprendibile, che molti editori avrebbero voluto per sé, nasce innanzi tutto dal fatto della sua tarda pubblicazione, avvenuta per la prima volta nel 1956, anno in cui il libro, *Versi e poesie,* ottenne il Premio Viareggio.

Ma di ben altri elementi caratteristici e inconfondibili si colora l'attività poetica di Giacomo Noventa, al secolo Giacomo Ca' Zorzi, che volle desumere il suo nome d'arte da quello del paese natale, Noventa di Piave, in cui era nato nel 1898. Il dialetto veneto, che gli era familiarissimo, diviene in lui lo strumento più naturale per dar vita a un mondo lirico di sorprendente e accesa novità. Chi oggi leggesse le poesie di Noventa, oltre alla

straordinaria freschezza del loro sapore, dovrebbe anche cogliere l'implicita protesta che fu alla radice di questa scelta dialettale e che si lega perfettamente con l'atteggiamento complessivo di Noventa, uomo e poeta, con la sua personalissima visione di tutte le cose.

Negli anni in cui in Italia maturavano più saldamente le ragioni dell'antifascismo, e i letterati cercavano la loro libertà nell'intelligente pudore dell'ermetismo, dando vita a una trascrizione del mondo per così dire in negativo, per esclusioni, da cui tagliavano fuori gli irriferibili elementi di cronaca politica e ogni accenno di retorica, chiudendosi in un loro sdegnoso accoramento, Noventa costruì una poesia contro le regole, una poesia che, come per primo avvertì Geno Pampaloni, non era contemporanea alla poesia del Novecento.

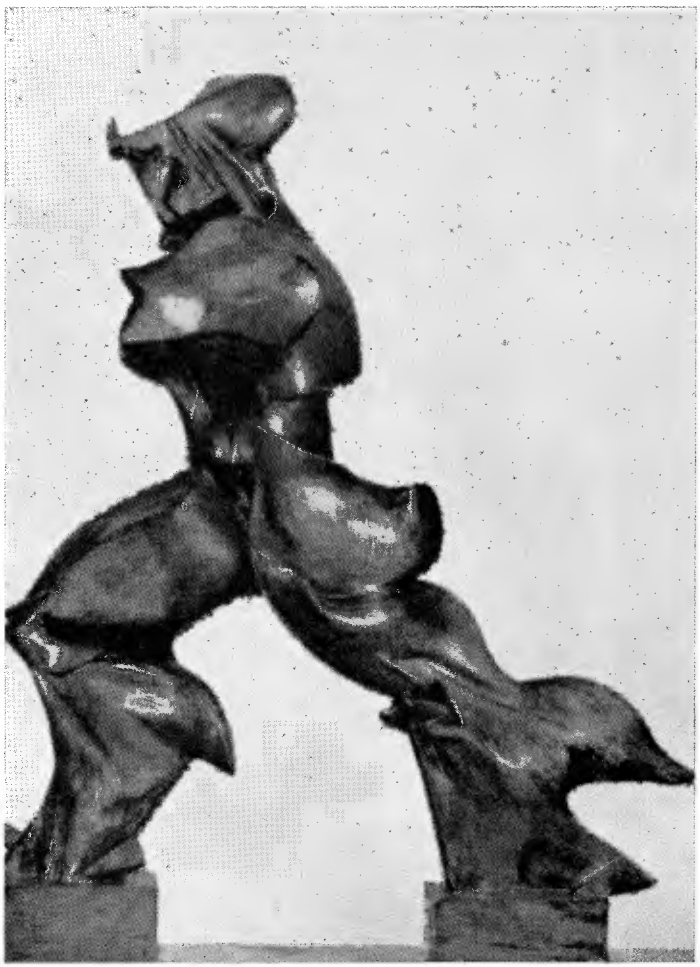
Egli, nonostante tutto, manteneva al fondo una integra fiducia nella vita, nelle sue ragioni primarie, nel mondo degli affetti e degli amori, in quel dio dalla presenza quasi terrestre che balenava in molti suoi versi. Mentre gli altri poeti avevano cercato, in certa misura giustamente, l'onestà nell'isolamento, la forza nel proprio intatto coraggio di individui, Noventa aveva voluto andar oltre, trovare ai suoi versi una base nelle ragioni perennemente positive dell'esistenza, quelle ragioni che nemmeno la durezza di una dittatura era riuscita a cancellare.

Solo a patto di tener presente tutto questo, possiamo spiegarci il fiorire, in un periodo tanto buio, di una poesia che ha le stimmate della grande poesia romantica, le stimmate di una saggezza pressoché goethiana, di quel Goethe che Noventa amava come pochi altri scrittori al mondo. E anche quel dialetto desueto — che non ha nulla della tradizione poetica veneta più recente incarnata ad esempio nel soffice umanitarismo di Berto Barbarani, così semplice e sentimentalmente produttivo — si giustifica allora come adozione di una lingua popolaresca, democratica, quando ormai l'italiano pareva ridotto letterariamente a un esausto impiego di stilemi, si chiarisce infine come reazione all'uso sempre più trasparente e aristocratico della lingua che era stata di Dante, Petrarca, Boccaccio.

Dice, a questo proposito, Noventa in un suo famoso epigramma: « *Dante, Petrarca, e quel dai Dieze Giorni | Gà pur scrito in toscan. | Seguo l'esempio* ».

5 - A. Gaudi: *Fauteuil de la Maison Calvet* (1898-1904)

6 - H. Matisse: *La serpentine* (1909)



7 - U. Boccioni: *Formes uniques de la continuité dans l'espace* (1913)

8 - E. Gallé: *Vase au décor de lis de mer* (1900-1904)

E ancora: « *Mi me son fato 'na lengua mia | Del venezian, de l'italian: | Gà sti diritti la poesia | Che vien dai lioghi che regna Pan* ». Queste due citazioni dovrebbero bastare a far capire come in Noventa il dialetto fosse un fatto più programmatico che naturale, purché dalla programmaticità si tolga quella accezione di freddo rigore che egli eliminò completamente dal suo uso del dialetto, e si lasci invece la consapevolezza piena, considerando il dialetto stesso più come una scelta che come un'accettazione.

Gran girovago, avido di vedere per conoscere, e di conoscere per arricchire se stesso (egli amava dire sovente che solo imparando a conoscere le letterature straniere si impara a conoscere meglio la propria), Noventa non fu poeta da tavolino o cattedratico. E cattedratico, pur se lo avesse desiderato, non poté mai esserlo, perché nel 1939 il fascismo, che qualche anno prima lo aveva arrestato, gli vietò di risiedere in città che fossero sedi universitarie. Evidente, da ciò, che la sua virtù di insegnare conversando era stata anche troppo individuata dagli avversari politici, di cui naturalmente, data l'estrema libertà del suo spirito, doveva spesso fronteggiare le insidie.

Viaggiò a soggiornò, più o meno a lungo, in molti paesi, dalla Germania alla Francia, dalla Spagna all'Inghilterra: e misurò le proprie idee con quelle più moderne e vive che egli apprendeva spesso dalla viva voce di illustri uomini che stringevano con lui legami di amicizia.

Negli anni giovanili, a Torino, frequentò in concorde discordia il gruppo di « Rivoluzione Liberale »: e fu, oltre che con Gobetti, in rapporti affettuosissimi con Mario Soldati, con Carlo Levi, con Giacomo Debenedetti; anche nel suo recente, ed estremo, soggiorno milanese, i vecchi amici non mancavano di fargli visita. Una sera, poco tempo prima che egli fosse ricoverato in clinica, ebbe con Mario Soldati, che era andato a trovarlo, uno scambio vivacissimo ma estremamente cordiale di idee sul valore di Bergson. Il male, da poco presentatosi a incidere la sua resistente fibra, lo aveva leggermente incurvato ed egli si aiutava nel camminare con un bastone che dava ancor più rilievo al suo aspetto precocemente patriarcale. Soldati, di poco più giovane, a petto suo pareva uno scattante fratello minore, di parola pronta e veloce, pieno di brio, di curiosità. Noventa, nel fuoco della conversazione, come sempre gli accadeva, si sottrasse per qualche minuto

alla morsa della malattia, ebbe passione e vigore di ventenne e calorosa forza di persuasione, trovò quegli accenti diretti e toccanti di cui sapeva armare le sue parole; tanto in lui poteva il miracolo dell'intelligenza aggressiva, lesta, ad ogni sia pur piccola sollecitazione, nel raggiungere un grado di estrema tensione e chiarezza dialettica.

Non era raro veder Noventa dialettizzare strenuamente, quasi all'infinito, come se il suo argomentare fosse rimasto sempre ugualmente distante da una conclusione definitiva. In realtà, c'era un che di socratico, nel suo proporre e opporre, senza soluzione di continuità, una forma di maieutica con cui egli pensava di portare in luce, dal seno stesso dell'antagonista, la verità, aprendole il varco con estrema prudenza, grado a grado.

Come rigoroso nelle sue battaglie, iniziate al tempo della fiorentina « Riforma Letteraria » e continuate nel dopoguerra con la veneziana « Gazzetta del Nord », due periodici che egli stesso finanziava, così fu generoso, o addirittura prodigo, nei suoi sentimenti.

La sera in cui l'editore gli consegnò la prima copia del *Nulla di nuovo,* il libro in cui aveva raccolto i suoi scritti polemici, Noventa era confuso. Guardava, rigirandoselo tra le mani, il libro. E alla fine, commosso, ebbe il cuore di dire: « Questa copia ghe la vogio mandar a me mama ».

Ma ormai era tardi. Salivamo nel suo appartamento di via Osti 10, come tutti gli altri segnato dall'aria di provvisorietà, con i libri ammucchiati per terra, la larga scrivania ingombra di carte, appartamento che pareva una nave in procinto di essere abbandonata e sostituita da altra che solcasse altre acque, in luogo diverso, remoto. Oppure scendeva, poco discosto da casa, per cenare all'« Oca d'oro » o alla « Pantera ». Si poneva in capo il basco, si intabarrava in un cappotto spesso e percorreva le strade più caratteristiche di una città che gli aveva proprio poco avanti dato forza e vita, conferito un nuovo senso attivo dell'esistenza.

Una volta in cui un suo giovane commensale disse gran bene di un giovane poeta, appartenente a quel versante novecentesco che egli aveva combattuto, si infiammò, dando voce a una sua impetuosa requisitoria. Ma a chi, per stuzzicarlo scherzosamente, sottolineava l'impertinenza di quel giudizio che lo aveva turbato, così poco ortodosso da parte di un suo

amico, Noventa, dolcissimo e rabbonito, rispose: « Xe molto belo che un giovane difenda un altro giovane ».

L'inverno se ne andò, giunse la primavera. Noventa non migliorava. Fu ricoverato. Continuava a scrivere la prefazione al *Gott mit uns* di Guttuso, in cui il suo cristianesimo si sposava ancora una volta alla ricchezza delle sue idee societarie.

Ai primi di luglio dell'anno scorso (era una giornata calda) Noventa chiuse gli occhi per sempre. Lasciava, a chi lo vuole scoprire o riscoprire, il dono della sua opera letteraria. Nella nuova edizione di *Versi e poesie,* apparsa di recente per i tipi di Mondadori accompagnata da una bella prefazione di Aldo Garosci, troviamo a chiusura una lirica, forse l'ultima, che ha valore insieme profetico e consolatorio:

. . . . . .
Lo so, lo so, che intanto el tempo vola
E ch'el ne lassa
Veci
Su la porta de casa!
Ma no' importa, Vittorio,
No' importa, proprio.
El tempo gira
In tondo.
El tornerà a trovarne:
E torneremo,
Zoveni,
A far el giro del mondo.

POESIE

di

Piero Polito

PLENILUNIO D'INVERNO

Con nudi rami l'azzurro lunare
il silenzio brucia sopra il mondo,
e la moneta pallida rischiara
le miserie del suo logoro corso.

VANO, LEGGERO

Se per un verde nascere di luna
al gioco dei fanciulli la piazza ebbra
s'attarda, se feriscono
intenti l'aria nel remoto gridi,
vano, leggero come in un ricordo
io più nulla dirò. Forse era sorte
non assurda ripetersi: « Quel mare
celeste che albeggia a rive d'oro
tenere di canneti, e i lunghi stridi

che leva nell'assenza il volo buio
della terra... » *ma è tardi, vana l'ombra*
in mille forme si disperde e teme.

QUALE PRESTIGIO

Povero slancio informe che ancora ti diparti
dal profondo dell'essere, e intatto come un tempo
muovi incontro alla vita ciecamente sperando
che la fede compiuta trovi corrispondenza,
povero slancio vero che già tutto in un'arte
convertirti credesti con pratica immediata
— quando oramai dell'arte è svelato ogni inganno
e dal vero palese rifugge la bellezza,
quando di questa vita tutto oramai dà segno
di negazione, perdita, disguido senza appello,
quando il nome perfino ti nega ogni apparenza —
povero, irremissivo slancio d'ardore pieno
dimmi, quale prestigio credi ancora possibile?

LUNGARNO VESPUCCI

La vena di quest'aria magra e lieve
che giunge ad una terra ormai consunta,
di questo fiume impicciolito e stanco
semisepolto dentro il greto asciutto,
sono gli unici segni che s'incidono
del fluire del tempo in questa spoglia

gentilezza remota che la luna
dimessamente inazzurrando dolci
ossa delle colline e nude stoppie
non appanna ma rende ancor più ferma.

COL BUIO

A che addurrà la campagna remota
col buio puro e solo e con le strade
affondate nel libero mistero,
col cielo opaco che la terra sposa
in quel lontano a cui sul nudo suolo
si recano i veicoli svelando
con le luci un segreto di distanze
immenso come il vuoto della notte?

A che, se non in fondo al puro grumo
degli anni miei, all'ansia mia perduta
e immobile di fulgido stupore,
alla verginità, al dolente scandalo,
all'immensa tristezza del mistero
— a quel segreto di meste esultanze
che mi svelava in un lontano tempo
la vita nuda e sola nella notte?

LUCCIOLA

La defunta tenebra che un guizzo
d'oleosa lucciola rinsalda
di strato in strato, l'immobile, antico,

oneroso silenzio che illusione
di dorati palpiti riceve
come un fregio attorno ad una bara,
un capitolo sono della storia
che più estrema si rende ad ogni incontro
con l'origine prima di quel mesto
idolo di partecipante lume
che m'assiste ancora benché sempre
più interdetto si faccia il suo fulgore.

LA PIÙ LIEVE CANZONE

La più lieve canzone struggimento
quando ormai nell'età disancorato
trasognando s'affigge e ad ogni impulso
cede l'animo, quando si rammenta
— di mai state cose, d'abortiti
beni che un'ombra gli precluse solo
la più lieve canzone un'eco porta.

La più lieve canzone disperata —
mente risuona nel disfatto tempo
come funebre monito di quello
che fu vita ed ora non esiste
se non per celebrarlo in un lamento
senza fine — nell'età del pianto
segreto, quando tutto l'impossibile
è chiaro, quando non rimane più
che un'uguale sorte di previsti

incontri, quando nulla ormai s'attende
l'animo che di bene non sia manco,
la più lieve canzone gli ripete:
mai tanto vivi desideri e vani.

ORIGINE

La materna sventura che allevato
m'ha nella folta oscurità degli anni
quale di ferma provvidenza lume
dimostrare intendeva, quale intatta
facoltà d'un principio che del mondo
fosse origine ed unica sostanza?

"SEGNO E IMMAGINE" DI CESARE BRANDI

di

Giovanni Urbani

Ci sono dei problemi in cui il nostro tempo preferisce rispecchiarsi, anziché tentare in qualche modo di risolverli. Ce li teniamo attorno con la stessa compiaciuta sicurezza che proveremmo al riparo delle pareti domestiche. O per meglio dire, conserviamo il senso della loro ingombrante presenza come un limite ben segnato, entro cui siamo sicuri che le nostre azioni e i nostri pensieri acquistino in valore e in necessità. Allo stesso modo, si direbbe, che il significato di ciò che fanno e dicono gli attori sulla scena è assicurato dalla presenza di un limite invalicabile al loro dire e fare, e cioè dalle quinte e dal fondale entro cui si muovono.

La scena dell'arte contemporanea è quanto mai ricca di episodi e affollata di personaggi, ma tutto vi si svolge come se i problemi di fondo che la stringono da vicino fungessero da quinte e da velari, al di là dei quali sembrerebbe sommamente indiscreto andare a vedere cosa si nasconde. I problemi sono lì, chiari e visibili per tutti. Si sa che nomi portano, o per lo meno sotto quali etichette si conviene di chiamarli. C'è il problema dell'arte astratta e del suo significato concreto, il problema della sua destinazione nel mondo contemporaneo e del suo divorzio dalle forme del passato; c'è il problema della sua condizione presente e dell'assenza di prospettive che offre per il futuro; il problema della sua diffusione per tutto il mondo e di come le è facile, addirittura indifferente, sovrapporsi a non importa quale

tipo di cultura o di tradizione locale. C'è infine il problema che li assomma tutti, se si tratti di arte, nel senso, pienamente storico, in cui riusciamo a pensare al concetto corrispondente, o addirittura di qualcosa d'altro, di cui ancora non siamo capaci di formarci un concetto adeguato.

A tutti questi problemi, come abbiamo detto, si preferisce non dare una risposta diretta, forse oscuramente sperando che comunque, per il solo fatto che indiscutibilmente sbarrano da ogni parte il nostro angusto orizzonte ideologico, riescano a determinare nel senso giusto e necessario quel che oggi si fa e si pensa a proposito dell'arte.

Di qui l'importanza di un libro come questo *Segno e Immagine* di Cesare Brandi. Un libro che è pressoché unico nel suo genere, appunto perché non porta acqua al fiume traboccante delle idee confuse, ma investe in pieno i problemi a cui abbiamo accennato.

Punto di partenza del Brandi è l'esatta determinazione degli elementi primi che entrano nel processo costitutivo dell'immagine artistica. Questi elementi vanno cercati alla radice stessa del conoscere, dove percezione e intelletto si danno una all'altro nell'unità indissolubile della coscienza. Al principio, quindi, non esisterà un'immagine pura, che si indirizzi esclusivamente alle nostre facoltà intuitive o immaginative, ma un'immagine che in sé contiene anche il materiale destinato all'operazione fondamentale del nostro intelletto, e cioè alla formazione dei concetti. Poniamo che noi si veda un determinato oggetto, ad esempio un tavolo. Il primo scatto della nostra coscienza sarà la formazione istantanea, e quindi estremamente sommaria, d'un'immagine in cui stanno per così dire in sospensione gli elementi che, da un lato, serviranno a formarci il concetto o l'idea di quel determinato tavolo, e dall'altro il tavolo in immagine come lo dipingeremmo, o come, avendo chiusi gli occhi, riusciremmo a richiamarcelo alla memoria. È evidente che per designare questa prima immagine del tavolo, che in senso stretto ancora non è né un'immagine né un concetto, ma il fondamento comune di queste due cose distinte, dovremmo usare un termine specifico.

Il termine usato dal Brandi, che qui si rifà originalmente a un'idea di Kant, è lo *schema trascendentale* o *preconcettuale*. Possiamo rappresentarci questo schema come un'entità a due facce: l'una rivolta verso il concetto della

cosa, e l'altra verso la sua immagine. Ciò implica una sorta di bipolarità dello schema, in quanto dal suo ceppo divergono due rami. L'uno è il ramo del *segno,* cioè dello schema in quanto assunto dalla coscienza come *sigla* di un determinato nucleo di sapere: cioè come *segno significante,* che quindi riferisce a un particolare contenuto sematico. L'altro ramo è quello dell'immagine vera e propria, cioè dell'immagine che non ha da fare riferimento che a se stessa, alla propria *figuratività.*

È evidente che l'immagine-segno, valendo soprattutto per il suo contenuto conoscitivo, punterà a rendere più esplicito, chiaro e immediatamente comunicabile quel che vuole significare. Al limite, questa è la strada del segno alfabetico e della parola scritta. Ambedue puri segni convenzionali, che cioè significano quel che significano perché così si è convenuto tra noi, e non perché il tracciato grafico in cui si realizzano abbia un valore figurativo, cioè rappresenti davvero una sorta di disegno abbreviato della cosa, o per meglio dire dell'immagine della cosa che si vuole indicare con quel tracciato grafico. Scriviamo la parola tavolo; è evidente che i segni alfabetici che veniamo tracciando non hanno nessuna relazione con l'immagine del tavolo.

D'altra parte, — se ci è permesso di continuare in questa interpretazione molto corsiva del pensiero del Brandi —, anche l'immagine vera e propria può subire un'analoga, seppure inversa, metamorfosi. C'è l'immagine tavolo dipinta, poniamo, da Van Gogh, e l'immagine tavolo dipinta da Picasso. Nella prima, oltre alla qualità propria dell'immagine-opera d'arte, cioè oltre alla *forma* artistica con cui Van Gogh ha saputo rendere quel tavolo, c'è anche la *conformazione* tipica di un tavolo, cioè il fatto di avere un piano e quattro zampe, e quindi di presentare determinati elementi oggettivi che sono gli stessi con cui ci formiamo il concetto di tavolo. In breve, il tavolo di Van Gogh *somiglia* realmente a un tavolo. Quello di Picasso non gli somiglia affatto o gli somiglia molto poco. Picasso cioè ha voluto isolare e dare maggior risalto ai puri elementi formali o figurativi dell'immagine del tavolo, e perciò stesso ne ha trascurato o ne ha ridotti al minimo gli elementi oggettivi, quella che il Brandi chiamerebbe la « sostanza conoscitiva » del tavolo. Ancora un passo, e dall'immagine del tavolo saremmo arrivati a un'immagine astratta, in cui i puri elementi formali non si sarebbero più legati ad elementi

oggettivi di sorta. In tale caso, che è il caso di gran parte del primo Astrattismo e di quello dell'immediato dopo-guerra, l'immagine cesserà di essere immagine in senso proprio, e diverrà tutt'al più un semplice partito decorativo.

Può accadere però, come è il caso dell'ultimo Astrattismo e in specie dell'*informel,* che il pittore sia abbastanza abile da evitare di chiudersi nella soluzione del segno semplicemente decorativo. Operando con accortezza, egli può insomma lasciare aperta una porta della sua pseudo-immagine verso un possibile significato, che però né lui né lo spettatore sarebbero mai capaci di individuare con esattezza. In tal caso, ecco che l'immagine diverrà in senso pieno *segno*. Infatti, è nella natura del segno di essere sempre segno di qualcosa, non importa se di qualcosa di chiaro e manifesto oppure di oscuro e irriconoscibile. Perché un segno sia segno, non tanto è necessario che sia effettivamente simbolo di qualcos'altro, che individui cioè un *designatum* preciso, quanto che non possa essere ricevuto dalla coscienza del riguardante se non nel modo specifico dell'*interpretazione*.

Su queste premesse, che per necessità di trattazione abbiamo molto abbreviato e semplificato, il Brandi può stringere una prima conclusione, che è piuttosto una messa a fuoco del problema in termini di grande originalità e di ampissima portata speculativa. Che nel processo in cui, separatamente e parallelamente, la coscienza umana elabora il segno e l'immagine, si diano e possano essere isolati deviazioni, arresti, interferenze e persino scambio delle parti tra l'una e l'altra cosa, porta sicuramente a individuare la sintomatologia prima a cui far riferimento per l'esatta determinazione del significato profondo della nostra come di ogni altra civiltà del passato. Perché a un'imperfezione strutturale delle immagini artistiche prodotte da una determinata epoca, corrisponderà necessariamente un'imperfezione strutturale nel pensiero di quella stessa epoca.

Un postulato siffatto non viene a sovrapporsi all'impalcatura teorica del libro per renderla artificialmente « portante » d'indebite conclusioni trascendentali. La teoria, in Brandi, non nasce mai dall'astratta considerazione dei dati primi, pressoché invariati da un secolo a questa parte, a cui ostinatamente torna il pensiero occidentale ad ogni suo tentativo d'isolare l'essenza del fenomeno artistico. I giri di vite che sempre più stringenti ed efficaci

il Brandi viene ormai da anni apportando al suo serrato sistema filosofico, prendono costantemente avvio da altrettante illuminazioni critiche sulla sostanza per così dire vivente del problema, e cioè sulle opere d'arte come realmente sono, ovvero come si rivelano al suo acutissimo occhio critico. Perciò anche *Segno e Immagine*, come gli altri pubblicati dal Brandi in questi ultimi anni, è un libro che, idealmente, andrebbe letto dalla fine invece che dal principio, partendo dalle esemplificazioni critiche invece che dalle premesse teoriche, dato che appunto quest'ultime sono come il precipitato cristallino d'una reazione che è sempre, e *in primis*, tra il mondo storico delle opere d'arte e quello vitale dell'autore.

La teorica del segno e dell'immagine come momenti essenziali dell'attività schematizzante della coscienza, quindi come strumenti e al tempo stesso espressioni del conoscere, non potrà dunque distaccarsi dalle sapienti analisi con cui il Brandi di volta in volta la invera rispetto a determinate situazioni storiche. Nascono così i capitoli sul disegno infantile e sull'arte preistorica, sulla civiltà egiziana, sull'iconografia bizantina, sul Manierismo cinquecentesco e sull'Astrattismo attuale. Altrettante sottili precisazioni sulla fenomenologia, pressoché inesauribile, delle varie interferenze che possono prodursi tra segno e immagine, e dei relativi squilibri di civiltà che le accompagnano.

LE VEGLIE DEL GARGANO

di

Giuseppe Cassieri

Cento alberi di arance, altrettanti di limoni o poco più, qualche mandarino fuor d'ogni lucro per le allegre scorpacciate, in mancanza di figli, della figlioccia Ginetta: questa la « proprietà » di Maria e Pasquale Capitunno.

Proprietari lillipuziani, per millanteria, se si vuole, non però comuni coltivatori diretti — ci tenevano alla distinzione — decisi a sopravvivere come tali, senza possibili declassamenti, a onta dell'usura della terra, le rendite balzelloni, i debiti sepolti sotto la crosta dell'orgoglio (essi dicevano: dignità), i continui patemi delle tasse, la cocciniglia, le *serenate* che nel colmo delle notti invernali minacciano di assiderare il raccolto.

Se i guai rendevano grame le speranze per il futuro, erano questioni che esorbitavano dalla contingenza di cui solo si sentivano responsabili; si dovevano far risalire alle cose in sé, quanto dire a una provvidenza negatrice. Restii comunque a riconoscere ciò che gli estranei e i nipoti tentavano di identificare con la causa principale del loro sfacelo: l'incapacità atavica, cioè, di scrollarsi di dosso assurdi pregiudizi, assurdi attaccamenti a un piolo della scala sociale.

I bempensanti, un tempo amici dei Capitunno, non mostravano simpatia per il loro modo sdegnoso di vivere, per quello che ritenevano sciocco autolesionismo; al Circolo se ne parlava con commiserazione, e la gente di strada s'era accorta che don Pasquale non comprava la carne nemmeno la

domenica, andava in giro con le pettole colorate al sedere, la moglie metteva al fuoco enormi pignatte di cicerchie anche col solleone, avevano disdetto l'abbonamento radio, avevano tolto la lampadina al w.c. così che a don Pasquale toccava fumarsi la pipa al buio, non più in compagnia del giornale come aveva fatto fino al cinquantesimo anno di vita.

I coniugi Capitunno non si lasciavano fuorviare dai loro principî. Sarebbero rimasti quali erano, semplicemente. Non avendo figli, potevano concedersi di sbagliare, ammesso che si trattasse di errore. Speravano a torto di vederli un giorno o l'altro nella scalmana dei coltivatori diretti, in piazza, a reclamare l'impiccagione del Sindaco o del Procuratore delle Imposte. Non erano tipi da mescolarsi al popolo, pur ammettendo di essere essi stessi, in senso lato, popolo. Del resto un passo innanzi, uno solo, lo avevano fatto: si erano abituati alla repubblica. Che volevano di più i nipoti rivoluzionari? Dapprima sbattuti, persi dietro l'esilio del sovrano, poi lieti di riscontrare che la repubblica non faceva succedere il quarantotto, non rappresentava l'incursione di un nibbio nel pollaio. Ma oltre non si sarebbero spinti. Miseria per miseria, restavano sempre due strade da battere senza intaccare il rispetto delle proprie idee: continuare all'infinito a mettere pignatte di cicerchie al fuoco, anche col solleone, o liquidare il fondo di Giaconera e dileguarsi in una città del nord.

Sarebbe stato sufficiente diffondere la voce, e subito il notaio, subito il cafone di Canneto sarebbero accorsi, e i Capitunno avrebbero dato un addio alla stirpe secolare di produttori di agrumi. Il treno passava a cinquecento metri, rasente la spiaggia, lo vedevano dalla stanza da letto, breve verde alitante, simile a una locusta, nell'atto d'infilare la galleria. La storia voltava pagine, essi sarebbero diventati cittadini qualunque, magazzinieri o lavapiatti; non importava più, una volta usciti dal loro emisfero.

« Non ne avrete il coraggio, siete dei conservatori smaccati! » li stuzzicava Vincenzo, il nipote che studiava legge e teneva conferenze alla *Coltivatori diretti*.

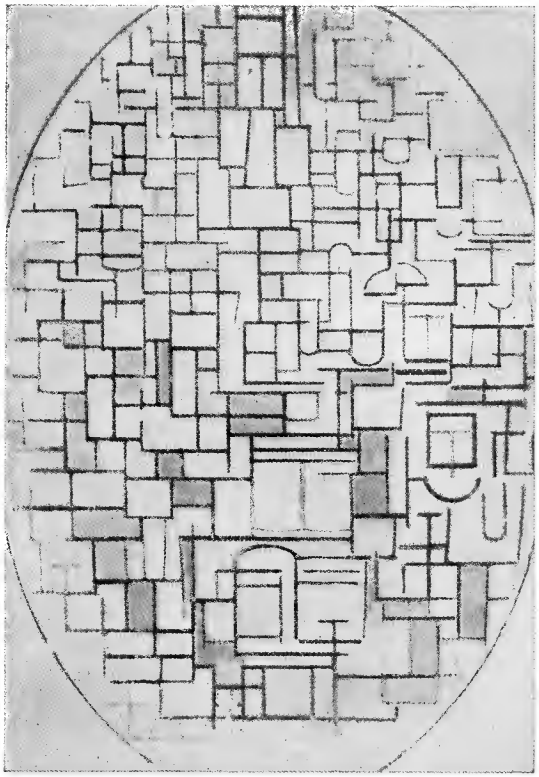
Non era difficile profezia. Bastava un fiocco di neve, un incupirsi verdognolo dell'orizzonte sulla campagna rabbrividita dietro i frangiventi, e gli alberi fremere febbricitanti come creature colpite ai polmoni, perché i pro-

positi di fuga si sbriciolassero. I santi a cui non credevano nei giorni di tranquillità venivano strappati dalle nicchie, soprattutto San Valentino, il protettore, perché quei cumuli di nuvole livide sulle colline si sciogliessero in pioggia, andassero a scaricarsi sulle coppe brulle di Valloncello, dove il terreno non soffriva di mal sottile. San Valentino non poteva esser da meno del suo compagno Martino: doveva pur improvvisare un immenso mantello e proteggere l'agro di Giaconera, Canneto, il Talero, i cui abitanti non erano così agiati da provvedere di tepore di serra gli agrumi come nelle campagne di Sorrento. Né il Promontorio godeva dell'assoluta mitezza del clima siciliano. Erano stati temerari gli avi a piantare un albero di salute effimera, forse per vanità ellenica, su uno speroncino esposto al morso delle tramontane.

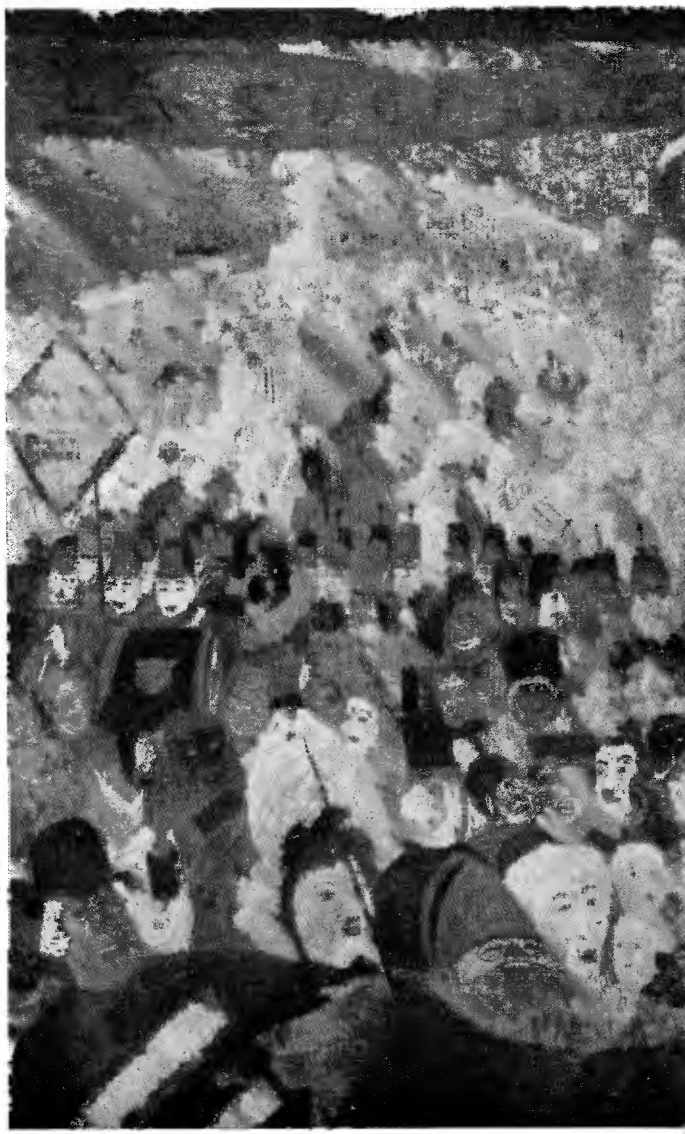
D'inverno, i coniugi Capitunno dormivano con un occhio solo, a volte trascorrevano la notte in piedi, dietro le imposte, ravvolti in antiche palandrane a controllare gli sbalzi di temperatura. La luna piena di gennaio, di febbraio li atterriva: a quelle lune erano legate molte disgrazie per i paesi agrumieri. Netto, gelato, il disco lunare si arrestava a mezzanotte sulle cime del Talero, tagliente agli orli contro il lapislazzulo. L'aria, a tal punto rarefatta, che a fissare con intensità i rilievi lunari, pareva di esserci dentro, e il deserto selenitico non incuteva spavento. Ma il cielo intorno s'intirizziva, perdeva di porosità, l'azzurro impallidiva; a pungerlo col becco di un'aquila sarebbe caduto in lastre vitree.

I compratori di agrumi, i rappresentanti di solide ditte napoletane, romane, che, stracchi e soddisfatti, avevano preso alloggio all'alberghetto « Tania », sentivano forse echeggiare nei loro sonni l'oppressione, la pena, il silenzio cristallizzato di dieci, dodicimila esseri viventi, sospesi come i coniugi Capitunno a quel biancore rotondo di medusa in bilico?

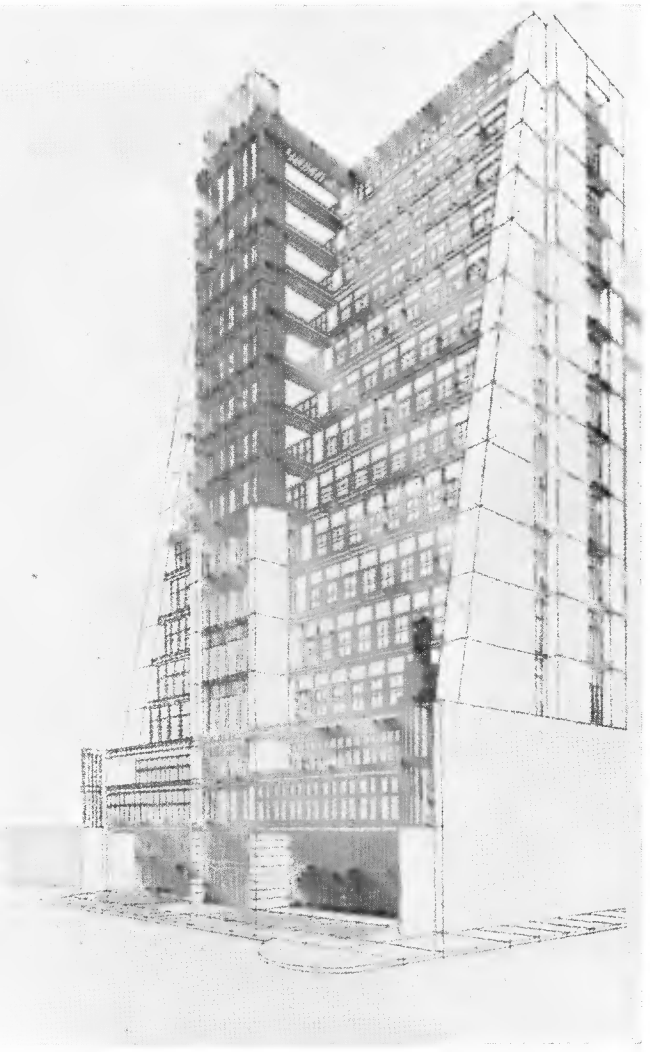
La voce di Maria cedeva al nervosismo: « Ci sarà la *serenata*, Pasquale... la sento! ». Pasquale allungava la mano fuori la finestra, ritirava titubante il termometro. Il mercurio segnava tre gradi sopra lo zero: un buon margine di sicurezza. Ma era appena passata la mezzanotte, il pericolo si manteneva incombente. A un grado, gli alberi avrebbero trasalito fino alle midolla; a zero gradi, i limoni, di complessione più gentile, avrebbero sfri-



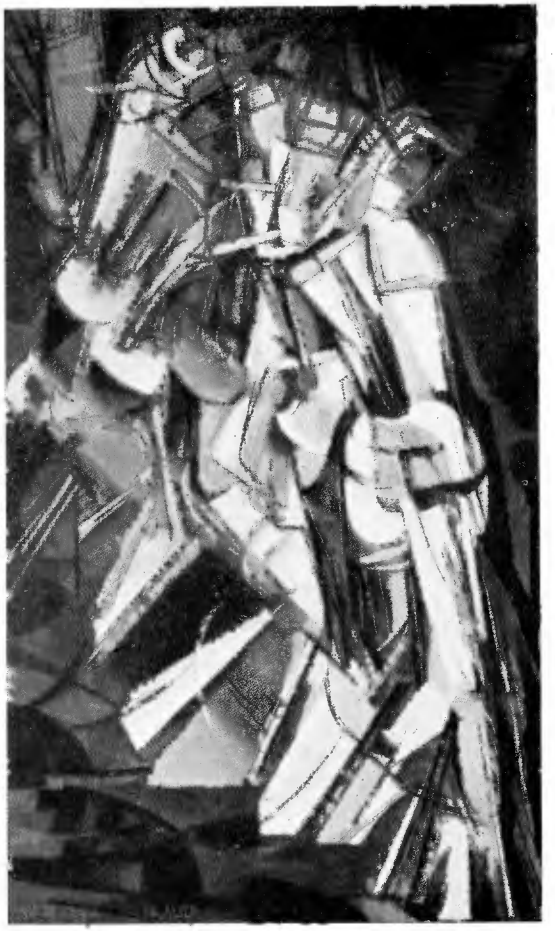
9 - P. Mondrian: *Composition* (1914)



10 - J. Ensor: *Entrée du Christ à Bruxelles* (1888)



11 - A. Sant'Elia: *Gratte-ciel et rues à niveaux différents*



12 - M. Duchamp: *Nu descendant un escalier, n. 2* (1912)

golato nella polpa acidula. A due gradi sotto zero, le arance, le più robuste arance, si sarebbero staccate dai rami, vitiliginose nella buccia, scolorite nella grana d'oro fuso o di carminio, col segno marcato della lama del gelo. A tre, quattro gradi sotto lo zero, non solo il raccolto stagionale andava perduto, ma i tronchi stessi per almeno un biennio avrebbero vegetato da parassiti, bisognosi di costosissime cure, mentre le radici sprofondavano fin nel silicio a recuperare le forze perdute in superficie. Molte piante non si riavevano più, e nelle campagne si aprivano i vuoti della vecchiaia.

Nessuno perciò, tra Canneto, il Talero e Vico, si sottraeva in quelle notti invernali alle veglie interminabili nel chiuso delle proprie case. I farmacisti, i medici, i negozianti, i fornai, sacerdoti e sagrestani. Se ci fosse stata la *serenata* e con la *serenata* il gelo, i debitori avrebbero alzata bandiera bianca; come in guerra, si chiudevano le frontiere della legalità; non ci sarebbero stati che funerali di terza classe.

Rintoccarono le due, le quattro. La luna viaggiava enigmatica verso Pintarena, la Murgia; il termometro non si spostava dai tre gradi sopra zero, la *serenata* si diffondeva lieve lieve come una polvere d'ala di farfalla, attutiva un poco il brillio dei frutti, non penetrava.

« Siamo salvi! » disse Pasquale rimettendo nell'astuccio il fedele strumento.

Si sorridevano, adesso, marito e moglie, caldi e felici, impazienti che facesse giorno per correre in campagna, auscultare i frutti, accostarli alle guance, morderne qualcuno per sentirli maturi e succosi. I compratori che russavano al « Tania » non s'erano accorti di nulla, avrebbero sborsato l'anticipo, avrebbero firmato i contratti, e i proprietari Capitunno avrebbero potuto variare finalmente l'alimentazione, comprare carne la domenica, un paio di calzoni nuovi, rimettere la lampadina al w.c. per gli ozi di Pasquale.

FUGA DI ENEA

Traduzione di

Enrico Gaetani

Allora la regina, innalzata al cielo una grande pira
nell'interno del palagio di resinosi legnami e di tagliato leccio
con ghirlande l'adorna e con fronde di ferale cipresso;
e sopra vi pone il letto e le spoglie e la spada dimenticata,
e l'effigie di lui, non ignara del futuro.
Presso gli altari, la sacerdotessa, i capelli disciolti,
cento dei invoca e l'Erebo e il Caos e la triforme Ecate
e la vergine Diana dai tre volti:
simulate acque d'Averno vi versa,
lanose erbe si cercano gonfie di velenosi umori,
nere, sotto la luna con falci di bronzo segate;
ancora si cerca l'amore strappato dalla fronte
d'un pulledro neonato e sottratto alla madre.
Didone, agli altari, tenendo il farro nelle mani monde
nudo dai legacci un piede, in veste discinta
invoca a testimoni gli dei e le stelle conscie del fato
e moritura ancora prega se v'ha qualche dio
memore e giusto per coloro che amano traditi.
Era la notte e gli stanchi corpi terrestri coglievano
placido sonno, e le selve e i mari feroci posavano

quando gli astri sono a metà del loro corso,
quando la campagna tace e il bestiame e gli uccelli
colorati, e quelli che abitano i chiari laghi
e quelli i campi aspri di rovi
lenivano gli affanni e i cuori obliosi dei travagli
posando nel sonno sotto la notte silenziosa.
Ma non si discioglie nel sonno l'infelice donna,
né accoglie negli occhi e nel seno la notte;
aumenta lo strazio, amore di nuovo sorgendo
imperversa, sbattuta in gran tempesta di ira.
Vuol morire e va dicendo a sé stessa:
« Che faccio mai? subirei mai lo scherno
dei miei antichi Proci o supplice cercare maritaggi
numidi che sdegnai le mille volte?
Dovrò seguire le navi troiane e i loro ordini?
Che forse siano memori dell'antico bene e dell'aiuto?
E chi mi vorrà, s'io pure lo voglia, e accolga
sulle navi superbe me che li odio?
Non sai tu, perduta, ohimè! né senti i loro oltraggi?
Che fare allora? io sola dovrei seguire i marinai festanti.
O li seguirò, scortata dai miei Tiri
e di nuovo trascinare pei mari coloro che strappai
a fatica da Sidone ordinando loro di spiegare le vele?
Meglio morire, come meritasti, e scaccia il dolore col ferro.
Fosti tu, per prima, o sorella, vinta dalle mie lagrime,
che ora mi schiacci con questi mali e mi hai data al nemico.
Ah! non mi fu dato vivere priva del talamo
a guisa di fiera, libera da colpe
e senza angosce: non fui fedele alla cenere di Sicheo! »
In così grandi lamenti rompeva.
Dormiva Enea, sull'alta poppa, sicuro di partire,
ogni cosa disposta. Quando l'immagine consueta
del dio e nella voce e nel colorito e nei capelli

biondi e nelle membra belle di gioventù.
Nuovamente ammonendolo: « Figlio di dea,
come puoi riposare in tale frangente,
sconsigliato, non vedi i pericoli che t'attorniano,
non odi i venti come spirano propizi?
Ella, certa di morire, medita inganni
e orribile delitto sbattuta in tempesta di ira.
Fuggi ché ne hai ancora il potere.
Presto vedrai il mare turbarsi di navi,
crudeli faci brillare, presto i lidi avvamperanno di fiamme
se l'Aurora ti coglie mentre indugi in queste terre.
Via, rompi gli indugi, femmina è cosa varia e mutevole sempre ».
Ciò detto si stemperò nella nera notte.
Allora Enea, atterrito dalla subita ombra,
si strappa dal sonno ed esorta i compagni:
« Vigilate presto, compagni, sedete sui banchi, fate vela.
Un dio di nuovo ci spinge alla fuga,
tagliamo le funi ritorte.
Noi ti seguiamo, o santo fra i numi, chiunque tu sia,
e di nuovo lieti obbediamo al tuo ordine.
Vieni a noi, e benigno fa sorgere in cielo astri propizi ».
Disse e cavando la spada lucente le funi percuote.
Eguale ardore han tutti, i remi afferranno precipiti;
han lasciato le spiagge; sotto le navi si cela il mare;
s'affaticano ai remi, le spume torcono e solcano il mare.

(dal libro IV dell'Eneide)

JEAN TORTEL, UNO SGUARDO CHE SI OSCURA

di

Piero Bigongiari

I.

La poesia di Tortel [1] implica la costituzione di un linguaggio uguale alla costituzione del proprio oggetto poetico.

Silence encore une fois
Au début de tout. Poème
Absent et présent...

Nel « poème Absent et présent » è affermata questa ambiguità, il suo aspetto bifronte nella parola, al momento del suo ingresso nella parola, ch'è anche il momento del suo ingresso nella cosa. È dunque una poesia che esige uno sforzo, in ogni momento, totale per equiparare i suoi mezzi ai suoi fini, e dove essa accetta un a priori, questo è « Inaccessible désormais Légende », la pura carica metaforica del linguaggio, la sua tradizione, la sua platonica e suggestiva ipotesi; ma dove esso si realizza, esso anche realizza questa assoluta compenetrazione tra il fatto e il detto, annulla nell'occhio del riguardante il suo stesso « regard » per consegnarlo come puro « visto » al visibile. E lo sguardo non è altro che la luce delle cose, l'aria che esse sommuovono, dove allora il poeta avanza libero di ogni a priori, con questa facoltà creatrice che lo libera, all'atto stesso della creazione, di ogni intervento predisposto, perché il mondo semplicemente sia,

[1] *Explications ou bien regard,* Lausanne, Mermod, 1960.

come un prato sotto la luce: dove allora ogni filo d'erba è parte d'un tutto e insieme un tutto in ogni sua parte. « Je ne vois pas je sais » dice Tortel che pure alla poetica del « regard » ha chiesto questa sua immissione tra le cose. Ma tale « regard », è chiaro, subito si dichiara per quello che è: una facoltà di non intervento che porta il poeta a testimone della creazione, senza appesantirla della propria *privacy* che non farebbe che, in ultima analisi, occultarla, incepparla in questo suo platonico farsi nella mente, cioè in questo darle una mente perché oggettivamente si faccia. È allora che

Un pan de transparence se détache
D'un monde parfait déjà malgré
Les mouvements qui le construisent encore.

Qui il poeta rivela il valore attivo della propria testimonianza: non toglie al « monde parfait déjà » « Les mouvements qui le construisent encore ». Questo « pan de transparence » è infine nient'altro che il ritornare « regard » del mondo, il suo sfuggire alla perfezione del proprio esito per riproporsi in ogni istante nuovo e imperfetto, il suo ritornare, in ogni istante, nella matrice della percezione, a liberarsi delle proprie ipotesi nella pura certezza di « mouvements » del proprio farsi. È dunque, in ogni istante, il suo proporsi al poeta depositario di un « occhio » che è il sigillo dello sguardo del creatore sul proprio, e tutto nuovo, creato: dove allora si prolunga, in pura figurazione, il contatto tra il dare vita e il riceverla, il contatto e come una limpida confusione: quella sorta di divina indifferenza in cui svetta lo sforzo stesso dell'amore. È qui la fonte della gran calma di Tortel, dove la creazione acquista lo *chuchotement*, il mormorio lento e cristallino della meditazione e come del soliloquio:

Sois calme Est-ce à moi que je parle
Sois heureux Je t'entends fort bien

Il faut avoir le courage
De dire je sur la ligne de l'ombre.

Il coraggio di dire io sulla linea dell'ombra è sopratutto dato dal senso della continuità tra l'io e il non io, il « regard » salda in un « espace vivant » questo contatto, il rapporto tra lo stato soggettivo dell'essere e il suo stato

oggettivo. E qui Tortel si rivela figlio dei suoi padri maggiori, che sono Reverdy e Éluard: dell'uno proseguendo il taglio cubistico dell'immagine, la silenziosa violenza (« Rien encore. L'eau est morte. / Nul iris au fond des yeux. / Rien, sinon la violence / Luisante comme une clé »), quella sua frammentarietà oggettiva che si salda nel tutto dato dalla soggettività del poema; dell'altro quella sua facoltà di delirio al limite dell'ombra, la sua lieve gravità pronta a trasformarsi nell'immagine aforistica al minimo tocco dell'immaginazione. Una tale gravità in sospensione, pronta a precipitare cristallizzando, porta il poeta a concludere: « Je suis responsable de tout Ce qui n'a pu se former », che, su un tono di fondo éluardiano, però chiude con un riconoscimento opposto di responsabilità. Éluard avrebbe detto « Ce qui a pu se former », legando la sua responsabilità, seppur in una sfera tutta razionale, a un fine positivo. Tortel cerca di occupare tutto lo spazio che la poesia di Éluard non ha potuto moralmente invadere e strutturare, essa che è sempre un po' persa romanticamente dietro il proprio canto; ma invero finisce per legare la sua responsabilità a un dato negativo, e per lasciare in sospensione, in platonica sospensione, proprio la sua stessa facoltà d'intervento. Insomma Tortel prosegue in questa pura fusione del soggetto e dell'oggetto nel « regard » (« J'appelle monde où je me reconnais J'appelle absent le regard non capté Par le mien qui se dit regard ») quel *continuum* che ha contribuito a parificare in un'unità di linguaggio il discorso soggettivo e quello oggettivo, in una risultante linguistica intersoggettiva destinata a portare a una nuova confidenza tra mondo oggettivo e mondo soggettivo: costringendo i sensi nascosti della parola a rivelarsi per attrito con la cosa con cui la parola, lieve del suo « regard », viene a collusione. Né ci pare che si vada rivelando, tutto questo, a distanza come il minor acquisto che il surrealismo abbia lasciato alla tradizione poetica novecentesca. Ma qui Tortel non si accende, la parola non si apre, anzi subito si richiude involgendo in una calma luce segreta la cosa: « Si l'amour n'est que transparence, Le monde est reconstitué »; ma anche cessa con un mondo così ricostituito qualsiasi possibilità di ulteriore scambio, e dunque di storia: cala quel silenzio che vedremo. E qui anche ci pare che la saldatura tra la parte disarmata del surrealismo, dove esso ha ceduto « les armes de la

douleur », e il platonismo preclassicistico francese sia compiuta, direi perfetta: il desiderio antico di « changer la vie » si è trasformato in pura contemplazione della passione, senza alcuna possibilità di intervento. Inoltre la « bouche d'ombre » hughiana, ci pare, per qualcosa « a soufflé par là », rinnovandosi in questa novecentesca e neosimbolistica « bouche obscure » che, dove il linguaggio non arriva a porre ordine, e dunque a porsi come elemento sufficiente di contraddizione (bocca e occhio, parola e sguardo sono i termini ricorrenti di questa poesia), rimane come l'*alter ego* dell'uomo, ma anche il suo polo opposto: la bocca di un dio ignoto (« Une bouche obscure A soufflé par là. - Elle était brûlante, Elle était gelée »), il limite invalicabile dal linguaggio, il limite anche che delimita, in un al di qua, tutto il possibile positivo dell'uomo, e in un al di là, tutto l'ignoto e il negativo di cui quel positivo ha bisogno. Ma qui il poeta sembra anche vedere accartocciarsi come una foglia sotto l'impeto della stagione inclemente tutto il suo potere, e le antitesi *précieuses* (« Elle était brûlante, Elle était gelée ») segnano anche il petrarchismo in cui si flette, su quel limite, la forza pura dello sguardo. Il mondo inventato, felice dei suoi colori, al riparo di quella « bouche obscure », ne teme anche l'impenetrabile linguaggio, produttore di distruzione e di morte, se quella « bouche » parla in una lingua impossibile a intrecciarsi in un dialogo con quella dell'uomo. Ma essa d'altronde è l'imprescindibile condizione, direi lo schermo, perché l'uomo possa guardare il mondo a fiore del suo « regard », anzi perché l'uomo possa semplicemente vedere. Ed è l'ultima incarnazione della caverna platonica, unita allo « hasard » simbolista:

Quand, après tout, ce qui vacille et luit
N'est qu'un hasard échappé de la nuit
Dont ce poème est la métamorphose.

Sulla via della conoscenza, una tal poesia si scorcia in aforisma, in affermazione tanto più recisa nell'assolutezza del suo essere: che è essere vivi ancora, confusi con la vita inconoscibile: un modo di afferrarla, di viverla senza più: « métamorphose »: questo *avatar* novecentesco di cui è addossata stoicamente ogni responsabilità allo stile, dopo che Flaubert aveva

scoperto per lo scrittore la cella laica e borghese per le sue mutazioni; ma che il nostro secolo ha anche ripagato con l'altra scoperta, quella, senza più, dell'orrore nei Lager, dove tutta un'umanità ha mutato pelle, rinchiusesi alle sue spalle le porte di un *univers* divenuto *concentrationnaire*. Questo *piétiner sur place* noi uomini del Novecento abbiamo avvertito che aveva anche il suono cupo e sordo dei passi senza speranza dei deportati e dei condannati senza colpa, non solo a morte ma a murare dentro di sé la rinuncia anche a quell'intima possibilità di trasfigurazione, che è nemmeno speranza ma solo istintiva umanità, implicita in ogni istante della vita, e che sussiste anche quando l'uomo è ridotto a brucare come una capra tra la sterpaglia. La « métamorphose » stavolta è stata regressiva nella scala umana, fino al *degré zéro* e oltre. Ma a parte la digressione, è caratteristico di questa poesia tale scatto noetico, questo fiorire improvviso di un'ars gnoseologica sul gambo puro e svettante dell'essere, di « ces mouvements que je commente Comme venant de moi »: i movimenti appunto della metamorfosi. Allora il commento è questo passaggio dall'accettazione implicita di « ces mouvements » al senso che essi sommuovono nella stessa materia che li riceve: la fantasia si fa pensierosa come il pascaliano « roseau pensif » mentre appunto è agitata da questi inspiegabili « mouvements ». Anche l'idea della filastrocca (*Fontaine délivrance*, *Oiseau linge linge rire*, *Si l'eau pure n'est que transparence*), di tipo post-éluardiano, ma non più come in Éluard litaniale, è mossa implicitamente da questa serie di « mouvements ». Ma cos'è infine il « regard » di Tortel se non il puro proseguire dell'occhio, il puro rapprendersi dell'occhio nel visibile: questa sostanza donata alle cose, attraverso quella serie di « mouvements », l'uno all'altro legati, sì che il visto appare nel suo autentico visibilio? Al « ni vu ni connu » Tortel oppone un « vu connu », e anzi un « je sais » legato al « je ne vois pas » quasi che il sapere sciolga il poeta dal suo stesso vedere, dalla sua condizione testimoniale, per l'immedesimazione, che nasce immediata, tra la cosa e la percezione di essa: e l'uomo è cosa al di là della sua stessa possibilità di percepire se stesso, quasi, direbbe Tortel, di vedersi. L'« explication » è, in arrivo, questo spiegarsi dal di dentro, questo venir fuori, un « mouvement » ancora: non

tanto, però, di un nucleo oscuro, autoctono, quanto piuttosto un umanizzarsi dell'inconoscibile, il suo progressivo far corpo con l'attività e l'attesa dell'uomo, di cui il vedere ha già, implicita, questa veicolare impazienza della verità. E il poeta, al centro di questo « mouvement » (« une allégresse... Sur le point de se formuler »), come chi, all'interno di esso, ne è portato, non sa, essendo « au centre », se è immobile o mosso. « Immobile ou mu, je ne sais, Moteur ou crainte, ou scandale »: con, ancora, quello scatto riflessivo che in definitiva non fa che riflettere, appunto, l'entità stessa dello scatto. Dall'interno della materia essa si formula sul punto di lasciarsi, e di tacere; il colloquio si formula sul punto che la parola sta per perdere l'entità del suo messaggio, anzi la possibilità stessa di trasmetterlo, la probabilità di essere parola. La quale allora rivela la sua qualità di « suprême abri », di nido ormai realizzato per un'esistenza che non aveva altro riparo, esposta fin allora alle intemperie, « Contre l'orage et le bruit et l'éclat », mentre il silenzio, la fase puramente testimoniale, si sostituisce al soggetto datore di parola: è un silenzio risolutore, un silenzio che ha trovato la sua forma compiuta: il « poème » non può più oltre intervenire, il creatore non è altri che la sua stessa creazione in un'allegra e insieme falotica, intangibile presenza. Ma la contemplazione, in fondo al « regard », conserva una sorta di autonoma attività: nella cosa l'attività della parola si fa puramente figurale, quella di « une figure ensoleillée ». Ricordate Cavalcanti? Io ricordo il non intervento averroistico e la purezza catara che, non per nulla rimbalzò sulle coste del Mediterraneo, s'annidò nella Provenza prima delle sue sciagure.

Je ne sais rien de plus beau que la feuille
Dont l'épaisseur luisante et sans cassure
Couvre le fruit.
Je ne sais rien de plus beau que le vert
Protecteur des fruits,
Que le suprême abri de la parole
Contre l'orage et le bruit et l'éclat,
Qui prend la forme du silence. Et la
Profonde, la ténébreuse verdure,
Celle d'une figure ensoleillée.

II.

Si diceva: « Silence encore une fois / Au début de tout. Poème / Absent et présent... ». E quel « silence », se è l'inizio, è anche la contraddizione necessaria, e la sorpresa finale, di quel linguaggio. Il poeta al momento stesso che pone questa comparazione: il linguaggio e la sua contraddizione; la risolve nella equiparazione: il linguaggio è la sua contraddizione. Cioè, la poesia pare ridonare le cose al loro puro essere, e l'uomo, proprio mentre si sente creatore, percepisce la propria esistenza, dunque crea la propria esistenza, distaccandola da sé. La creazione è distacco? Questo pare proporre ancora una volta un poeta, anzi un poeta come Tortel così unito alla sua stessa creazione, anche se non confuso con essa, da essa, anzi da essa schiarito. Dove pare guardare, pare non sapere, e proprio mentre sa il suo occhio pare chiudersi, par calare la palpebra di questo supremo pudore che è implicito al momento culminante, all'« allégresse », dell'atto creativo: « Je ne vois pas je sais ». Allora la contraddizione che il linguaggio postula col suo stesso porsi come inventore delle cose è data proprio dal suo svanire in esse, dalla cessazione della sua qualità soggettiva. Se il poeta nomina, il poeta anche perde questa sua facoltà discriminante tra l'esistente e l'inesistente che gli è propria in quanto proprietario di un linguaggio. Non appena dà vita, ecco che la vita non è più sua, e il « poème » è « absent et présent » appunto in questo trapasso di esistenza, anzi proprio mentre avviene, né cessa di avvenire, questo trapasso. Lento contatto, ma già fulmineo nel trasformarsi in esiti delle stesse ipotesi, tra l'essere e il parere, tra la facoltà di vedere e l'esplicarsi nella cosa vista del suo oggettivo e illuminato consistere. Ed ecco che la « lumière » è, in arrivo, una « secousse étrange » proprio per questo contatto stabilito con la già vigente notte delle cose. Mentre nel soggetto avviene un'operazione complementare, una specie di oscuro raccoglimento in se stesso, come di fionda che, lanciato il proiettile, si ritrae:

Maintenant je suis avec moi.
Je réfléchis, je suppute,
Je m'inquiète, et m'arrête, et pèse.

Ed è il peso della propria inanità, allora occupata da questo ambiguo, e quasi direi circolare, riflettere e computare, un ripiegamento su di sé, quasi una petrarchesca, ma senza emblemi, autocoscienza. In Tortel si direbbe una facoltà di capacitazione che svetta in una sorta di felice autocontemplazione. Perché nel peso (« je pèse »), in questo peso misurato nel fondo della coscienza, è anche già l'obiettivo riconoscimento, da parte del poeta, che il mondo, anche per suo merito, esiste.

Non per nulla nella quinta parte del libro, fatta di brevi e fulminee quartine, si trovano per esempio *vis-à-vis* queste due poesie in cui la metamorfosi si direbbe avviene con reciproco e contemporaneo scambio di attributi, un po' come accade ai ladri danteschi che vanno a coppie in Malebolge e contemplandosi fissi trasformano *au pair* vicendevolmente il loro essere. Nella prima acquista corpo un essere ancora inoggettivo:

Transparente montée
De ce qui n'est que forme
Pas de volume encor
Ni des bras nus pesants

Les veines bleues viendront
Couronner cet espace
Quand la chair l'emplira
En l'approfondissant.

Nella seconda è il corpo soggettivo del « langage dénudé » che si appresta a trasferirsi in pura oggettività, e il suo « corps limpide » esita più pericoloso in una tal fase, cioè nel momento in cui esso cerca nella propria oggettiva apprensione anche la propria necessaria contraddizione:

Langage dénudé
Visibles cicatrices
Lividité peignant
Une peau sans apprêt

Que la sueur aigrit
Que les branches flagellent
Corps limpide hésitant
Ainsi plus dangereux.

È il « regard » dunque, seppur si apparenti per qualcosa, per la fissità, ma qui addolcita e come schiumante di luce, senza quella troppo redolente *suspense* kafkiana, all'« école du regard », è il « regard » questo spazio percepito, questo trasmutarsi del parere in essere, ma anche questo rapporto perpetuo tra la fonte e il fiume, cioè quel tanto di eternamente incompiuto che è riconoscibile nella perfezione della creazione. È che l'imperfezione della creazione è solo nella coscienza che l'uomo ne ha, ma essa anche si sutura, e si rimargina, in questo essere testimoniata da parte della coscienza istante per istante. « Un pan de transparence se détache... ».

Vous me quittez une à une
Belles conquêtes gages
Que je gardais à l'ombre
Vous que je prenais pour moi
Vous disparaissez dans l'espace
Qui n'est pas votre nuit mais bien la mienne.

Ed ecco che un tale « espace vivant », nella lenta osmosi linguistica che si crea tra i suoi opposti grazie a un tale « regard », crea una prospettiva platonica di oscuramento della stessa fonte della luce: la notte non è più quella, ormai vista, delle « Belles conquêtes gages Que je gardais à l'ombre », bensì quella che una tal luce provoca per contrasto in chi ha guardato fino in fondo in quell'ombra. È, questa di Tortel, una poesia che non risale la ipotesi semantica della parola fino alla cosa prima, come è accaduto nella rivoluzione poetica italiana di questo secolo, nella sua nuova concretezza, ma anzi una poesia che si richiama, e proprio per vincere l'astrazione del proprio linguaggio, alla « nuit » di Scève: dove allora la cosa illuminata, la passione luminescente, è sorvegliata da una fitta ronda soggettiva, nascendone una illuminazione *précieuse*, per riflessi intellettuali, proprio del soggetto, attraverso questo emetter luce che appartiene ormai solo alla passione. È un platonismo rovesciato: è la caverna, sono gli idoli della mente, a illuminare lo spettatore che vi si affaccia, all'oscuro di se stesso, disabitato testimone di una creazione cui appena tocca l'alba, un'alba spettrale, ma tranquilla, di cui egli si è svestito quando generosamente, vero

San Martino novecentesco, si è svestito del proprio mantello per donarlo al povero.

Jean Tortel, uno sguardo che si oscura perché rimanga tra due penombre — da una parte quella « bouche obscure », dall'altra questo rimanere allo oscuro di sé — la « lumière » di una poesia concretatasi in puro essere, nella passione sufficiente dell'immagine. Allora gli occhi, come di chi, attendendo presso il fuoco guarda fisso, si coprono di riflessi, di vividi bagliori.

LINGUAGGIO COMUNE E LINGUAGGIO POETICO

Il dodici marzo del 1960 è andato in onda, sul programma nazionale della Rai, un radiodramma di Giovan Battista Angioletti: *La notte di Elsinora*. L'autore immagina che un attore che interpreta la parte di Amleto si innamori durante la recita della donna che interpreta la parte di Ofelia. Questa donna egli l'ha conosciuta ora sulla scena: l'ha vista cioè solo nella veste del personaggio da lei interpretato e così, anche lui, è stato conosciuto da lei solo nella veste di Amleto, attraverso le parole e gli accenti di questo. Terminata la recita l'attore vuole prolungare, anche nella vita, quell'idillio che è stato recitato, e mentre segue la donna, la chiama col nome che solo conosce di lei: Ofelia, e si fa riconoscere da lei col nome di Amleto. E in questa finzione che continua nella vita quella appena appena terminata della scena egli si rivolge alla donna con le parole stesse di Amleto, e con queste parole, non sue, le esprime il suo amore; e la donna, incantata da quelle parole, si innamora di colui che le pronunzia. Ma cessata l'illusione della scena e acquistata la coscienza della realtà in cui ormai la vicenda è vissuta, l'attore abbandona la veste di Amleto e comincia a parlare questa volta con parole sue, che non gli vengono in prestito da qualcuno ma che il cuore stesso gli detta. Ma la donna questa volta rimane delusa; quelle parole dettate da una sincera commozione non la commuovono. L'attore allora, di fronte alla delusione di lei, vedendosi tradito dalle sue espressioni, da quelle che sono veramente sue, le abbandona, e ritorna alle parole di Shakespeare, e attraverso di queste soltanto riesce a penetrare nuovamente nel cuore della donna.

Il tema e veramente suggestivo, e altrettanto suggestiva è la forma in cui esso è presentato. L'Autore ci presenta con leggeri tocchi e ci fa sentire quell'atmosfera creata dalla

recita e che si prolunga, al di là da essa, nella vita. Dal punto di vista dell'arte il lavoro a me sembra pienamente riuscito. Anzi vorrei fare una considerazione, a questo riguardo. Si è parlato molto dei mezzi specifici che la radio possiede per esprimere situazioni e stati d'animo. Rudolf Arnheim addirittura considera l'insieme di questi mezzi come una nuova forma d'arte capace di parlare un suo proprio linguaggio, così come fanno le altre arti: la radio è vista non come un mezzo di trasmissione di valori estetici già esistenti, ma come creazione anche di questi valori, creazione autonoma e indipendente. Ora a questo riguardo il lavoro dell'Angioletti ci sembra un notevole esempio dell'impiego che si può fare dei mezzi più specificamente radiofonici. Molti degli effetti sono ottenuti infatti con l'uso di questi mezzi: suoni, voci, risonanze, rumori ora vicini ora lontani, silenzi. Nello stesso tempo però, se questo lavoro deve valere come esempio, esso segna anche il limite della teoria dell'Arnheim: perché non c'è dubbio che l'essenza di esso sta nel suo valore, come si dice, letterario: l'Autore si esprime soprattutto attraverso il dialogo, il quale rimane così alla base di tutto il radiodramma.

Tutto questo riguarda il valore estetico del radiodramma in questione. Ma, in un'opera d'arte, si devono prendere in considerazione soltanto i suoi valori estetici? Io penso, al contrario, che sia legittimo prendere in considerazione anche il contenuto di idee che in essa si esprime, specialmente poi se si tratta di un'opera come questa che stiamo esaminando nella quale l'Autore afferma, direi, una propria tesi (purché sia ben chiaro che questa considerazione fatta a parte non incide né positivamente né negativamente sulla valutazione estetica dell'opera esaminata). Ora è appunto nei riguardi delle idee qui sostenute dall'Angioletti che io vorrei fare alcune mie riserve.

L'attore parla con le parole sue e così esprime i suoi sentimenti, e la donna rimane indifferente; ricorre a parole non sue, alle parole di Shakespeare, e tocca il cuore della donna. Qui si apre un distacco fra il linguaggio comune e il linguaggio dell'arte: l'uno incapace di esprimere i sentimenti e l'altro solo capace di dare a questi la loro espressione adeguata. Ma io domando: da dove sorge questo linguaggio del poeta, questa magìa capace di commuovere il cuore degli uomini? Il poeta, quelle parole, quelle espressioni, quei modi di dire, quei toni, non li ha cercati e colti alla fine in un linguaggio che già esisteva, vivo e palpitante, la lingua parlata da tutti? Il significato, la forza emotiva, la capacità di toccare il cuore, quelle parole, quelle frasi, quelle espressioni, già li possedevano prima per tutti coloro che usavano quella lingua e il poeta se ne è servito perché le ha trovate così espressive, così ricche di significato, così piene di forza emotiva. Se così non fosse, se il poeta parlasse un suo proprio linguaggio, se le sue parole avessero in lui un significato del tutto diverso da quello che esse già hanno per le altre persone, quelle parole non

sarebbero comprese, non penetrerebbero così facilmente nel cuore degli uomini, non avrebbero, come si dice, una portata universale. Il poeta (l'ho detto anche altrove) e un po' come l'*Omero* di Giambattista Vico, che raccoglie il meglio delle espressioni già esistenti: raccoglie, sceglie, seleziona, coordina, armonizza, e crea così l'opera d'arte, che si stacca perciò dal linguaggio comune ma è formata nello stesso tempo da elementi tratti tutti da questo. Tanto è vero che se un poeta parla una lingua a me sconosciuta io non intendo niente di quello che lui mi dice; e tutti quegli artisti (o mancati artisti) che hanno voluto cercare un linguaggio formato di espressioni mai da nessuno usate, non ricavate da un linguaggio già esistente col suo significato proprio, ma alle quali il significato lo dava per la prima volta colui che le usava, non sono riusciti a fare dell'arte, e le loro produzioni sono rimaste tutte opere da iniziati, segni e parole che solo un cifrario adatto può rendere comprensibili ma che non si traducono mai in immagini e sentimenti per chi li contempla.

Ma se è così, un netto distacco fra l'espressione comune e quella usata dal poeta non può più esistere perché tutte sono fatte della stessa sostanza. Anche l'espressione di un uomo comune può essere efficace e suggestiva come quella del poeta perché è forse quella della quale il poeta andava appunto in cerca e ora ha trovato e ha usato nella sua poesia. Certo l'espressione dell'artista (del vero artista) è frutto di una scelta, di una selezione accurata, siamo d'accordo, mentre l'espressione comune può essere una fra le tante, colta così senza quell'opera di filtro messa in atto dal poeta; ma quando un uomo comune riesce, sia pure in un raro momento, a cogliere l'espressione migliore, quest'espressione non è di natura diversa, né meno efficace e significativa, di quella del poeta. L'uomo comune potrà sì parlare ora con parole proprie, ora con parole prese in prestito (si può dire) a un poeta; ma fra i due linguaggi può non esserci nessuna divergenza, e può benissimo accadere che si passi dall'uno all'altro alternativamente senza che si avverta nessuno stridore o stonatura in questi continui passaggi.

E c'è un altro problema collegato strettamente con questo, che è anzi un altro aspetto di questo: il problema del rapporto fra arte e vita. L'uomo parla con le parole sue e la donna non lo ascolta; parla con le parole del poeta e la donna si commuove. Ma di chi si innamora la donna? Dell'uomo o dell'attore? O meglio, dell'uomo o del poeta del quale egli non fa che ripetere le espressioni? Se l'arte è qualche cosa che ci porta al di sopra della vita, è anche vero che la vita rimane al di sotto di essa, al di fuori di essa. È vero che noi riusciamo ad elevarci fino ad essa, ma non siamo più noi quando raggiungiamo quelle altezze, e infatti quando ritorniamo in noi stessi (l'attore che torna ad essere uomo), in quelle meschine proporzioni non siamo riconosciuti per quelli che eravamo nel momento della visione estetica. L'arte intesa così non è qualche cosa che entra e si immette nella

nostra vita (che è la vita di tutti i giorni) e le dà tono perché nello stesso tempo essa il suo tono lo prende da quella stessa vita; essa è qualche cosa che ci porta al di sopra della vita, ma appunto perciò quando noi torniamo alla nostra vita, a quello che realmente siamo (l'uomo innamorato e non l'attore che recita con parole altrui la parte dell'innamorato), l'incantesimo si dilegua e la funzione dell'arte, alta e sublime quanto si voglia, viene improvvisamente meno e noi ci accorgiamo allora di quello che veramente siamo (un uomo incapace di conquistare il cuore di una donna).

A questo punto però, e prima di concludere, io debbo fare una confessione. Io ho sentito una sola volta il radiodramma dell'Angioletti, e non ho avuto poi la possibilità di leggerne il testo. D'altra parte capisco che chi compone un'opera d'arte, un dramma specialmente in cui l'autore parla solo per bocca dei suoi personaggi, non ha la possibilità (e nemmeno del resto l'intenzione) di dare una esposizione precisa e compiuta della propria tesi. Non escludo perciò la possibilità che una conoscenza più precisa e più sicura del pensiero del nostro autore mi porti e rivedere le mie affermazioni.

GIOVANNI A. BIANCA

Postilla

Il Prof. Bianca, noto studioso di estetica, in particolar modo attratto dai rapporti tra arte e nuovi mezzi espressivi, ha certamente ragione quando afferma che linguaggio comune e linguaggio poetico non possono venir contrapposti in un'opera d'invenzione. Ma nel mio radiodramma io non intendevo affatto di creare polemicamente un dissidio fra due forme espressive. Forse, anzi di sicuro, non sono riuscito a chiarire il mio intento; in verità, io cercavo di rappresentare l'esaltazione di una giovane attrice che, nelle vesti di Ofelia, sperduta nei sotterranei del castello di Elsinora, si illude di trovarsi al cospetto non del suo compagno attore, bensì del « vero » Amleto; mentre l'attore, preso egli stesso dalla suggestione particolare dell'ambiente, ha la sensazione, a sua volta, di trovarsi accanto alla « vera » Ofelia. Da ciò, e unicamente da ciò, provengono le forzature « shakespeariane » del linguaggio, legittimate altresì, quasi per forza d'inerzia, dall'avere i due giovani appena finito di recitare la tragedia nel cortile del castello.

Quando essi si rendono conto della realtà, « Amleto », da uomo semplice qual è, torna subito alla « prosa » quotidiana. Ma « Ofelia », femminilmente più complicata, avverte quasi come un'offesa quella caduta di tono, e reagisce, trasferendo il suo insopprimibile potere d'illusione dalla fantasia ecci-

tata alla poesia. Gli spettri non esistono; ma la poesia esiste, e nessun uomo « vivo » ha diritto di tradire le parole dei poeti, sia pure per proclamare la propria modesta e onesta normalità.

Posto in questi termini, mi sembra che quel mio radiodramma (nel quale purtroppo ho dovuto, all'ascolto, rendermi conto di quante intenzioni siano rimaste tali, oltre a quella qui denunciata) non proponga una scelta di linguaggi. La scelta la compie, per le ragioni suaccennate, l'estrosa Ofelia. L'autore, dal canto suo, nella protagonista s'immedesima soltanto quando essa difende i diritti della poesia (ma non del vocabolo « poetico ») sui troppo precisi e troppo pratici programmi di vita.

Sono tuttavia lieto che quel mio piccolo lavoro radiofonico abbia offerto al Prof. Bianca il motivo per esporre alcune sue idee di indubbio interesse per la nostra rivista; e di ciò, come dei suoi troppo benevoli apprezzamenti, qui lo ringrazio.

G. B. A.

EPOCHE DI CATACOMBE

Nella complessità del processo storico sembra di avvertire un continuo movimento pendolare. Ma non segna, questo oscillare del pendolo, periodi regolari, quanto ad ampiezza e a tempo, e quindi quanto a velocità. Al contrario, chi assiste, percependolo in qualche modo, a codesto moto dell'invisibile pendolo, vien sempre sorpreso dal suo veloce ritorno, che coincide con l'indicazione di un'ora decisiva della storia, se l'avvenimento si verifica nel presente. E quando si tratta del passato, la sorpresa trova rifugio in concetti quali quello di decadenza, di caduta, di catastrofe. Tali concetti sogliono rispondere a verità.

È vero, difatti, che la storia, quale s'è svolta fino ad oggi, è seminata siffattamente di catastrofi, che potrebbe piuttosto dirsi che essa sia seminata in una sorta di suolo catastrofico, dal quale a volte si solleva fino a toccare la zona della libertà, della ragione — che al tempo stesso è poesia — di ciò che chiamiamo creazione umana. È l'istante della concordia, dell'adeguata risposta dell'uomo all'ordine della creazione.

Soltanto, se seguiamo con spassionata attenzione l'oscillare del pendolo che segna i ritorni, le catastrofi, se troviamo l'intrepidezza indispensabile per scrutare nel loro fondo, si avverte là, che attraversa il vortice dell'orrore, intatto l'oscillare del pendolo che è la continuità della storia; il filo che attraversa la bufera e al quale il superstite deve afferrarsi tentando di scoprire l'ordine che sussiste.

Ciò conduce l'attenzione di codesto spettatore sofferente e impassibile a un tempo — il superstite — verso epoche remote. Il pendolo, come una bacchetta magica, le ridesta, fa che risuscitino dall'abisso dove giacevano, sepolte Atlantidi. Sono, ora, le cosiddette « epoche oscure » che intervengono a illuminare il fosco orizzonte che appare dietro la catastrofe che mette fine alle epoche chiare.

Infatti, le maggiori e sempre imprevedibili catastrofi della storia avvengono nelle epoche di maggiore chiarezza e, fatto paradossale, sogliono essere annunciate da un breve periodo pastorale e idillico, di giuochi paradisiaci. Sembra, così, che codeste fughe in un effimero paradiso edificato siano già la brezza che precede il vento della pazzia. E ben presto dalla chiarezza della ragione e dalla conoscenza ottenuta per suo mezzo sorgono — come nella recente catastrofe europea — scienze, tecniche che s'applicano alla distruzione non solo dell'uomo, ma dell'umano nell'uomo: scienze nate da ciò ch'è più essenziale dell'uomo, il desiderio disinteressato di sapere, messo al servizio dell'opera di spoliazione dell'umano, anzi della sostanza stessa dell'essere umano.

Allora, a chi osserva, il pendolo segnala col suo continuo oscillare altre epoche, disdegnate e condannate come oscure, altre scienze, altri modi di procedere verso la realtà, e pertanto un'altra realtà o altri aspetti di essa, che s'erano eclissati.

Si vede, allora, che dopo la caduta o nella « decadenza » — nel terreno irriconoscibile dove l'uomo si trova ogni qualvolta cade — si offre la rivelazione di qualcosa già accaduta un tempo e che può esser ricondotta alla memoria. Come se nella diversità dei momenti della storia non disponessimo se non di contati luoghi ove vivere; soltanto di talune « dimore vitali », secondo la felice espressione di Américo Castro.

E questa che sembra ospitarci ora, è un'antica, obliata dimora vitale, che potrebbe chiamarsi il tempo delle catacombe.

Giacché ciò che definisce i momenti storici e in essi la « dimora » è, non può esser altro che una determinata struttura del tempo, del tempo tale come lo si vive.

S'è dato con frequenza allo « spazio vitale » il primo luogo nei fatti della storia, come se l'uomo abitasse nel modo più immediato e insieme decisivo un territorio dove potersi muovere, dove l'attività personale e storica si svolge. E non che questo « spazio vitale » non esista come fatto primario. Ma accade che tale fatto primario è a sua volta reso possibile e retto da qualcosa di meno tangibile, ma più immediato, e intimamente connesso alla condizione umana, qual è il tempo. E questa situazione attuale, di vivere di nuovo nelle catacombe, lo prova in modo evidente.

È, la vita nelle catacombe, una vita occulta, sotterranea: sono per dire una vita condotta nel silenzio. Ma il silenzio non esiste nelle catacombe se non in un primo momento;

presto esso si popola d'un rumore simile a quello di un fiume, il fiume dell'immensità del tempo; di tutto il tempo.

Nelle epoche di chiarezza il tempo si fa statico, quasi un ampio presente. Un ampio presente che tuttavia limita e rinserra, poiché non s'apre, al modo d'una volta fissa, cristallina, dove sembra che il correre del tempo sia finalmente catturato.

Nelle catacombe, invece, il tempo si svela nella sua totale immensità illimitata. La loro notte si manifesta come la notte dei tempi, dove il passato più remoto e il futuro invisibile divengono coevi, uniti nel palpitare della vita prima, del primo soffio creatore che attraversa e unisce tutti i tempi trascorsi e da venire. In esso s'avverte la profonda, essenziale concordia di tutto quanto respira. E anche il firmamento, che è visibile solo dall'oscurità, si dà a conoscere come un misterioso essere vivo, come una scrittura vivente. La realtà sembra offrirsi a se stessa, libera dalla costrizione che su essa esercita la domanda del pensiero, la domanda che cela l'interesse che giace nel « pensiero disinteressato » quand'è passata la sua ora d'innocenza. E dal quale improvvisamente nascono scienze, tecniche adatte, finalmente, alla tortura.

E un'altra chiarezza comincia a schiudersi in questo tempo aperto delle epoche di oscurità. Una chiarezza che procede da una diversa articolazione della luce, da una diversa sintassi, insieme fisica e ultraterrena. L'uomo, lentamente, penosamente, si sente restituito alla sua condizione di animale celeste, di animale di un universo dal quale gli giungono come segni le stelle e il rumore di parole non ancora formate, palpitanti ancora nella luce creatrice.

Sembra impossibile che si esiti a riconoscere che almeno qui, in Europa, si è entrati ormai in una di codeste epoche oscure, dove i più vigili e pazienti cominciano a vivere come nel tempo delle catacombe; che si comincia già a udire il rumore di questo tempo immenso, astorico o soprastorico. E che lo sguardo, lasciandosi guidare dall'oscurità, s'addentra in essa disposto a ricevere quanto incontrerà. E che la mente rinuncia alla domanda che va in cerca della scienza dalla quale tali frutti sono caduti. Un segno del fatto che ciò sta accadendo, m'è apparso in un saggio dello scrittore italiano Elémire Zolla, *Melville o l'abbandono dello Zodiaco.*

Dal tempo delle catacombe nascono opere riconoscibili, non solo da quanto esse dicono e suggeriscono, ma anzitutto dalla loro struttura. Una struttura matematica, cristallina, qual è questa del testo di Zolla. L'immensità del tempo è stata respirata, vissuta, consumata. E s'è andata, insieme, trasformando, ha preso forma in una molteplicità di dimensioni temporali, ad opera d'un pensare innocente. Innocenza del pensiero che non è se non l'esercizio, il concretarsi della sua libertà. Una struttura cristallina che giungendo alla mente

del lettore si fa liquida, senza perdere, per un fenomeno paradossale, la sua forma; fluida, senza perdere la sua matematica precisione.

Così, il pensiero ha raggiunto l'equivalente dell'oceano primario del tempo che irrompe nelle catacombe. E il pensiero, senza disegni o programmi che lo violentino, segue la sua propria legge che è quella di trarre fuori dal tempo « dato » una forma. La forma della libertà, dove la realtà vivente — vivente, sempre — può apparire, svelarsi. S'avverte così la possibilità del compimento della proposizione dell'*Etica* di Spinoza che dice: « Ordo et conexio idearum idem est ac ordo et conexio rerum ».

È un modo di pensiero che, contrariamente a quel che possa apparire a un frettoloso lettore, annienta alla radice il desiderio d'avventura e la volontà rivolta a qualsiasi forma del potere. Giacché conduce, com'è ben visibile nel saggio di Zolla, a un'orbita. E riattingere l'orbita — forma perfetta della libertà — è atto tipico di coloro che dimorano nelle catacombe. Ed è l'atto di pensiero più necessario, ai nostri giorni.

MARIA ZAMBRANO

(traduzione di *Francesco Tentori Montaldo*)

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

In un suo lontano saggio, Mario Luzi scrisse una volta: « La consolazione che proviene dalla memoria e quella che proviene dalla speranza sono due opposte consolazioni, *ad imis* per così dire, *et a supernis*; chiusa l'una nell'eternità della sofferenza, e sollevata dal rimpianto l'altra per cui il dolore è transitorio nei suoi confini netti, nel suo chiaro profilo ». Oltre ad essere una pagina molto bella, raccolta in quella tipica prosa luziana colma di toni profondi, di echi gravi e severi, questo passaggio serve a darci la chiave, e quasi la definizione, dei temi e delle matrici spirituali da cui la sua poesia si svolge. Si potrebbe forse dire, dopo aver ripercorso tutta la sua opera in versi ora raccolta nel bel volume *Il giusto della vita* (ed. Garzanti), che la poesia di Luzi si svolge proprio *ab imis ad supernos,* da una splendida, inadulterata memoria al doloroso, « chiaro profilo » della speranza; ma noi siamo tra coloro che diffidano dei troppo semplici « itinerari » spirituali, che trascinano i poeti da una formula ad un'altra e si compiacciono di illustrarci le stazioni di partenza e di arrivo come solerti postiglioni. Un poeta vero cresce su se stesso sempre ripetendosi nei termini autentici della propria umanità, e la sua ansia di esprimersi, se pur sarà portata volta a volta a porre l'accento piuttosto su uno o sull'altro dei propri temi, dei propri nuclei espressivi, ribatte sempre su quelli, tutti, e soli. Per Luzi, poi, questo vale in modo assoluto; e questo volume che comprende poesie composte lungo l'arco di oltre un trentennio è quant'altri mai rigorosamente unitario.

Il giusto della vita è tuttavia un titolo che esprime in modo perfetto e luminoso un raggiungimento, ed è il cristallino, inoffuscato riconoscere la voce di una coscienza morale, ove dolore e speranza hanno una sola radice. Ed è vero che questa meravigliosa pace nell'accoratezza, questo gesto, del Luzi odierno, di accollarsi e ripetere la tragedia umana estraendone il senso non di una condanna ma di una dignità dell'uomo e di una tormentata e gremita bellezza del mondo, « nella pausa del tempo tra la rondine e l'assiolo – tra la vita e la sua sopravvivenza », non era, trent'anni fa, così limpido e libero. Il fascino delle cose (la memoria), la loro magica risonanza di poesia sigillata in simboli arcani e meravigliosi, che Luzi giovane subiva e restituiva in immagini sublimanti, accoglieva in sé con caldo accento suggestioni letterarie imperative: i nomi sono noti, ma vorremmo sottolineare da un lato Mallarmé e dall'altro l'imaginifico D'An-

nunzio, di cui Luzi sembrava darci una interpretazione orfica, e forse autentica, quasi che la parola poetica riuscisse a risuscitare la vertiginosa sensualità nascosta nel fondo delle cose vive. Ma una simile tradizione Luzi la riviveva con un impegno severo, intransigente, radicale; sotto al fuoco delle immagini voluttuosamente costrette nei versi, ardeva la volontà di arrivare a comprendere sino in fondo il significato della vita, nella tentazione delle sue dolcezze, nel colmo dolore della sua insufficienza alla verità, nel filo di cenere che rimane alla fine di ogni umano assalto alla sua incompiutezza. Fu Carlo Muscetta, crediamo, che volle una volta opporre (si era verso il 1940) alla formula con cui si definì l'ermetismo: « letteratura come vita », la formula della « letteratura come vita morale ». E non dico che in quegli anni la distinzione terminologica proposta dal Muscetta non avesse una sua giustificazione. Ma se c'è un uomo, nel panorama delle nostre lettere, per cui impegno letterario e moralità coincidono, che ha vissuto la sua difficile e solitaria esperienza poetica con la volontà tenace, e persino dura, di compiere nella poesia la propria umanità, e la dignità del vivere umano, questo è Luzi. Sono oramai famosissimi i versi che chiudono una sua composizione del '56 (*E il lupo*):

« Vivere vivo come può chi serve – fedele poi che non ha scelta. Tutto, – anche la cupa eternità animale – che geme in noi può farsi santa. Basta – poco, quel poco taglia come spada »; ebbene questi versi, che definiscono esattamente la sua poetica della « speranza », della sua disincantata, amara, pervicace speranza, illuminano anche il suo periodo della « memoria ». Nei trent'anni della poesia di Luzi, quindi, è mutato, e abbastanza profondamente, il panorama delle nostre lettere, e in qualche misura anche il nostro modo di leggere i poeti; ma non, sostanzialmente, la poesia di Luzi: l'ardore metafisico si è trasferito in uno sguardo attraverso il reale, di più profonda pietà (la « pietà che penetra, che vede » e con la quale il poeta « riconosce la nostra patria desolata – della nascita nostra senza origine – e della nostra morte senza fine »). Ma la sua testimonianza umana e poetica ha lo stesso timbro e la stessa intensa sostanza. Con questo suo libro, che, sfuggito a tutti i premi letterari dell'anno, non testimonia a favore dei membri delle giurie letterarie, Mario Luzi conferma la validità della sua poesia, ed anche, indirettamente, della stagione poetica da cui trae le sue origini, e di cui è, ancora in Italia, la prova più matura e più alta.

Narrativa

« La noia » di Alberto Moravia

L'ultimo romanzo di Moravia, *La noia,* uscito in questi giorni presso l'editore Bompiani, è quel che si dice un romanzo di idee. Il prologo del libro è composto di pagine che sono un vero e proprio saggio, ancorché messo in bocca del personaggio che dice « io », nel quale si vuole adombrare una condizione « tipica » dell'uomo contemporaneo, la difficoltà o la mancanza di rapporto con le cose, il suo isolamento dalla realtà, l'inutilità del conoscere gli aspetti del mondo quando non si possa arrivare a stabilire con il mondo degli altri un rapporto di verità. Lo stesso Moravia ha insistito più volte, in una serie di interviste e di dichiarazioni, su simili concetti. Né direi che tali preoccupazioni, come qualche critico ha insinuato, siano del tutto estranee al significato artistico del libro, o tanto meno alla « poetica » dello scrittore. E neppure si potrebbe sospettare (alla luce della lettura del romanzo) che il Moravia abbia con questo suo libro soddisfatto all'ambizione di aggiungere al panorama contemporaneo un'ulteriore definizione categoriale o allegorica, mettendo la sua « noia » accanto alla « nausea » sartriana, allo « scacco » esistenziale, e simili. Il libro nasce come romanzo di idee ma vive come romanzo-romanzo.

Il significato e la vitalità poetica di esso stanno soprattutto, a mio parere, in questo: che il sentimento nel quale il suo protagonista si dibatte, la noia, ha la radice nell'indifferenza, ma si conclude in qualche cosa di simile al dolore. Esso nasce cioè da sazietà e saturazione e diviene inappagamento, ha l'aspetto di un'aristocratica forma di

egoismo, e si rivela poi una povera ossessione d'impotenza. Colui che ne è affetto presume che il mondo non basti a riempire il vuoto che si apre in lui, e deve al contrario concludere che è invece egli stesso insufficiente ad arrivare all'inattingibile mondo degli « altri ». La noia moraviana è, in partenza, un atteggiamento sofisticato e cerebrale, ma confluisce poi nell'affanno tutto umano delle passioni. Ha l'apparenza di un sentimento nato dal distacco, da una insufficiente partecipazione alla realtà, ed è invece una metafora per indicare l'affanno di chi è rinchiuso, come in una prigione, nella delirante dimensione del « possesso ». Questa intuizione romanzesca è assai pungente e profonda, e dà al libro un valore, superando sia la schematicità iniziale del romanzo d'idee, sia le molte concessioni alla moda e al mito del sesso che lo scrittore si consente.

Il protagonista, Dino, è un intellettuale borghese: figlio di una famiglia ricca, ove la madre, vedova, continua ad accumulare danaro in un ambiente sociale che sembra non avere altro scopo, egli crede di riacquistare la propria libertà uscendo di casa e dedicandosi alla pittura. Ma: né può veramente convincersi di essere un povero, anche se l'assegno che la madre gli passa è modesto, perché ha sempre alle spalle, appunto, la ricchezza di lei; né la sua pittura può realmente « metterlo in contatto con le cose » giacché la sua pittura è astratta. Comunque anche l'infatuazione pittorica dura poco, ed anzi, quando l'azione comincia, è già esaurita: l'unico sentimento che domina nel giovane è la noia. Avviene a questo punto l'incontro con Cecilia, il personaggio più singolare (il più riuscito realisticamente è, peraltro, a nostro parere, anche se personaggio secondario, la madre). Cecilia non è, come alcuni hanno cercato di definirla, una Lolita, anche se è un'adolescente che rivela soltanto nel sesso la propria maturità, ma un personaggio assai più complesso. È stata l'amante di un vecchio e mediocre pittore che aveva lo studio accanto a quello del nostro Dino, ed è anzi stata causa o concausa della morte del vecchio, trascinato con lei a un'ossessione erotica quasi suicida. Ma tale esperienza tremenda non l'ha toccata; così come sembra non toccarla alcuna esperienza. Anche nel corpo è ambigua, gracile e adolescente nelle spalle, forte e femminea nel resto; è indifferente e al tempo stesso torbida, ottusa e furbesca, insignificante e misteriosa, ovvia e indefinibile; sembra soltanto assorta al proprio egoismo, passiva in una sorta di ingordigia verso la vita, ed ha invece una sua occulta libertà, un filo di pigra ma tenace autonomia. Ed è appunto qui che si sviluppa la sua dimensione romanzesca. Perché allorché Dino è già stanco di lei, e sta per lasciarla andare, lei comincia a tradirlo, e lo irretisce in un ambiguo, contraddittorio ma pungente sentimento; ella è per lui la noia, direi che addirittura la incarna nella sua inerte banalità; ma nel momento in cui non gli appartiene più interamente, contraddice alla noia, la rompe, esce dal suo possesso e diviene un centro d'interesse, in qualche modo un traguardo da raggiungere e sempre sfuggente. Ella ha in sé, come suol dirsi, un'altra faccia della luna, imprevista e perciò inafferrabile in modo più pungente. Il giovane Dino diviene stizzosamente geloso, poi angosciosamente geloso: la segue, la fa pedinare, e quando ha le prove del tradimento accetta di dividerla con il rivale, le dà il suo danaro anche se sospetta, e poi sa, che quel danaro servirà a finanziare gli amori di Cecilia con l'altro, anche se gli atti d'amore, nella descrizione dei quali Moravia insiste con accanimento, divengono affannosi, inseguono un impossibile possesso totale; egli arriva a proporle di sposarlo, concedendole in partenza di continuare a tenersi anche l'altro suo amante. Ma Cecilia resiste, e quella parte di verità che albeggia nel suo animo indifferente, ci rimarrà sconosciuto, appartiene al rapporto con l'altro. A questo punto, mentre Cecilia parte per Ponza con il suo amico, Dino tenta di uccidersi, e, nella convalescenza, scopre di essere guarito, di essere uscito dalla affannosa dimensione del « possesso », di avere « accettato » l'esistenza di Cecilia, e di amarla.

Se la « tesi » del libro, impostata nel prologo, poteva essere artificiosa, questo finale spirituale è altrettanto debole e gratuito. Ma il racconto in sé è invece serrato, intelligente, e in molte parti straordinariamente efficace. Ed ha molti punti di

interesse. Moravia, come è noto, esordì giovanissimo, nell'ormai lontano 1929, con *Gli indifferenti,* che rimane a tutt'oggi ancora il suo libro più forte: era un ritratto spietato di una società corrotta e funerea, sul quale il giudizio morale dell'autore era implacabile e rigoroso: dei due amanti venivano descritti a un certo punto con lucido disgusto « come in un sepolcro, i loro corpi freddi, immobili, separati », e tutto il loro mondo era sogguardato con crudeltà, come perduto, inutile, dannato. A tale stringata potenza lo scrittore non è più arrivato; ed anzi, nel dopoguerra, quel fondo di sensualità barocca e amara che sorreggeva la sua fantasia si era riplasmato su di un linguaggio popolare, « romano », meno incisivo e, a nostro giudizio, assai meno efficace. Con la prima parte, bella, del *Disprezzo,* con tutta la parte centrale, bellissima de *La Ciociara,* ed ora con questa *Noia,* Moravia si distacca da quel periodo. È stato notato benissimo da Montale come in questo romanzo il richiamo più valido in sede critica sia il nome di Svevo e le pagine di *Senilità*; il che indica appunto il ritorno di Moravia alla tradizione da cui nacque come scrittore e che rimane ancora la più congeniale a lui. C'è di più: anche la Roma che *La noia* ci mostra è una Roma che del presente ha ben poco: è una città atipica, medioeuropea, in cui i tratti della contemporaneità sono sfumati: lo stesso ambiente dei pittori è quello tradizionale, e potrebbe essere datato 1930. Anche il mondo del cinema, che si intravvede di scorcio attraverso il secondo uomo di Cecilia, che è appunto nel giro del cinema, è convenzionale e generico. Il quartierino ove vive la famiglia di Cecilia, sordido e piccolo-borghese, è senza tempo, e va bene per qualunque anno del nostro secolo. Tale scolorìtura delle notazioni che possiamo dire sociologiche va a tutto vantaggio dell'approfondimento dell'analisi dei sentimenti. L'ambizione di Moravia è stata quella di darci un ritratto universale di una situazione tipica del nostro tempo, di arrivare a una contemporaneità trascendentale. Sul tema centrale della instabilità e insicurezza spirituale, sull'isolamento oramai cronico e patologico dell'uomo d'oggi, egli non ha risparmiato di lavorare con elementi d'attualità: l'insistenza sul tema sessuale, ad esempio, che è invero scatenata (e, a nostro giudizio, eccessiva); il complesso di colpa, altro esempio, che Dino prova verso la ricchezza di sua madre, senza tuttavia liberarsene risolutamente; l'atteggiamento di Cecilia, che, come acutamente ha notato Citati, è assolutamente tautologico e sembra uscito dalla lettura di Wittgenstein. Sui risultati di tale ambizioso tentativo si possono esprimere parecchie riserve. E tuttavia l'impasto a noi sembra sostanzialmente riuscito, sorretto da una vera e profonda capacità di trarre « romanzo » anche da situazioni in astratto non persuasive e convenzionali. Le pagine della gelosia di Dino sono assai efficaci: i suoi lunghi, insistiti interrogatori a Cecilia hanno in realtà più carica e verità erotica che non le crude descrizioni su cui Moravia si dilunga con una crudeltà che uccide la sensualità. (Si pensi a *Le lettere da Capri* di Mario Soldati, ove viene descritta una situazione di « inseguimento dell'inconoscibile » da parte di un uomo verso una donna appagante e infedele, in un rapporto che ha qualche somiglianza con quello di Dino e Cecilia: quanta più capricciosa, reale sensualità in quel romanzo che è pure assai meno impegnato di questo nell'erotismo!). Ma soprattutto, per concludere, in questo ritorno di Moravia all'imbroglio dei sentimenti, all'indagine psicologica ricavata da una, in apparenza, astratta definizione ideologica dell'uomo contemporaneo, c'è un elemento positivo che va sottolineato, e che ci fa accogliere con grande interesse il suo recente lavoro.

Un nuovo narratore « dialettale »: Stefano d'Arrigo

Di Stefano d'Arrigo, di cui Elio Vittorini presenta nel n. 3 di *Menabò* due lunghi brani narrativi, sappiamo assai poco: che è nato nel 1919 ad Alì Marina, in provincia di Messina, che vive a Roma « facendo ricerche per conto di musei o di collezionisti d'arte, facendo critica d'arte, facendo giornalismo »; che i brani pubblicati ora non sono « opera compiuta » ma fanno parte di una « work

in progress » che Vittorini confessa di non essere riuscito ad appurare « in che anno, e come, e perché, sia stata iniziata e come sia andata avanti finora ». Nella nota che accompagnava un libretto di versi nel '57 da Scheiwiller, *Codice siciliano,* le notizie erano ancora più scarne. Tuttavia, dopo aver letto il centinaio di pagine che oggi egli pubblica con il titolo *I giorni della fera,* ci pare indubbio riconoscere che siamo in presenza di un vero scrittore, certo il più importante che abbiamo incontrato nel *Menabò* e certo tra i più interessanti che Vittorini ci abbia presentato nel corso della sua fervida fatica di ricercatore e stimolatore di ingegni. Lo incontriamo a quarant'anni, d'Arrigo, quando egli ha già bruciate, o assorbite e consolidate, le impazienze e le prove della prima giovinezza; già formato cioè, e probabilmente senza possibilità di darci altre sorprese in avvenire: ma il suo mondo poetico è già a sufficienza significante e singolare per poterlo ritenere sin d'ora una acquisizione della nostra letteratura contemporanea.

Il fascicolo del *Menabò* ove appaiono i racconti del d'Arrigo ha per tema la letteratura meridionale. Esso comprende, oltre allo scrittore di cui oggi ci occupiamo, un racconto di Raul Lunardi (*Racconto di provincia*) di ambiente abruzzese, un racconto di un giovane credo inedito, Luigi di Jacovo, molisano (*Infinito presente*) e un lungo saggio, analitico e acuto, di Raffaele Crovi su *Meridione e letteratura.* Saggio acuto, ma, come capita spesso ai giovani d'ingegno, tendenzioso. Crovi parte infatti dalla distinzione tra letteratura meridionale e letteratura « meridionalista », la quale ultima, dei propri elementi di costume, ambientali e psicologici fa un uso « didascalico, operativo e, infine, programmaticamente culturale »; rileva o denuncia, con una severa analisi puntuale, la prevalenza, nei testi italiani contemporanei, di un'assenza o genericità di tale programmaticità culturale; per concludere lamentando il « mancato riconoscimento del fatto che l'essenza della realtà sta nel rapporto tra ideologia e storia ». Egli cioè, se abbiamo capito bene, tende a trascinare il significato di una ideale letteratura meridionalista al di fuori del rapporto uomo-natura, dando per scontata una degradazione di tale rapporto in naturalismo, e poi una ulteriore degradazione in « bozzettismo ». Ora, proprio a poche pagine di distanza, a noi sembra che i racconti del d'Arrigo siano là a contraddire, o almeno a temperare fortemente, la rigidezza di tale conclusione. Tutta la poesia che si può trarre da *I giorni della fera* le sfugge, poiché presuppone un'interpretazione della realtà che non è caratterizzata in senso critico, ma epico-lirico. Nei versi del d'Arrigo, del già citato *Codice siciliano,* leggiamo la prima parte di *In un grido di fedeltà*:

« Già il suo occhio estuoso di salma – è sole d'eclisse a picco, lui sempre – che c'innamora, sospiro fra i denti. – Appare eterno, contrario al giglio, – non patì sfregio la sua pupilla, – lui perla nera, decoro ed elogio, – ma non da scrivere i Santi Padri – lui petalo, lui piuma e lui parola, – lui soffiato come una stella in cielo, – ornamento d'aria, lui serafino, – con sei ali che ventila il trono di Dio.

« Se fu spigato al nostro fianco, un corpo, – ditelo corpo, un gelsomino al fiuto, – tutto in un grido di fedeltà dite – quel cuore di candore e di procella, – il suo ondoso avanzare nella vita, – sfidata la fatalità, con morte; dite i gesti di lealtà e di portento, – come i suoi amici sullo Jonio, dove – lottò a sangue e pianse col delfino – un giorno sulle intenerite rive. – Lui solo un uomo, nel suo odore langue – nella rete supino: nel suo sguardo – oscura il sole, s'alza marea e luna.

« A quest'ora ogni eternità finisce, – qui tramonti crudeli dividono – i vivi dai morti, il cielo improvviso – sparviero sulla terra colomba. – E questo corpo si separa da noi – piegato nel percalle e nel lino, – noi il ricordo intriso di sale – custodiamo come cibo all'inverno, – come pesce che fa esodo all'estate ».

È evidente in questi versi, tutt'altro che brutti, l'assunzione del personaggio uomo tra le forze mitiche e primigenie che popolano gli orizzonti; in questo lamento per un pescatore morto risuona un'eco vivida del linguaggio popolare, ove tutte le immagini si situano in una dialettica grandiosa ed elementare, i cui termini sono natura e uomo, con il suo « cuore di candore e di procella », e la cui lotta si svolge in uno scenario ove la « storia »

si identifica immediatamente con il corso delle stagioni e il ritmo dei fenomeni naturali. Nella nota con cui accompagna gli scritti del d'Arrigo, lo stesso Vittorini avverte assai bene il carattere popolare ed antico di quella ispirazione, allorché osserva come « i dialetti meridionali siano di per sé poco raccomandabili ai fini di uno sviluppo moderno della lingua e della letteratura », ai quali fini servono assai meglio, secondo lui, i dialetti e i gerghi tutti nuovi e inventati delle regioni industrializzate del nord. E in effetti il dialetto duro e cifrato che sostanzia il linguaggio narrativo del d'Arrigo non ha alcunché dello sperimentale, del neorealistico, della trascrizione letteraria di una presunta realtà popolare; né, d'altra parte, dell'alto esercizio ironico-intellettuale dell'intarsio gaddiano. Il dialetto siciliano del d'Arrigo (che Vittorini definisce di vocabolario arcaico) ha, o vuole avere, la piena dignità di una lingua; il suo tentativo, la sua ambizione, non è una approssimazione sociologica ad un « parlato », ma un'ambizione di intensità assoluta, o addirittura di nobiltà intraducibile. E si capisce bene la ragione per la quale l'autore si sia dichiarato contrario a corredare la sua prosa di un glossario, anche se noi dobbiamo essere grati alla redazione del *Menabò* di averlo apprestato e di averci facilitato la lettura. Su questa questione del dialetto insistono spesso i versi del d'Arrigo (« Nessuno più mi chiama in una lingua – che mia madre fa bionda, azzurra e sveva »...); ma vogliamo soprattutto ricordare un verso che ci sembra assai indicativo. A un certo punto, ad un interlocutore che è Gesù, l'autore si rivolge (con un moto squisitamente ungarettiano), così: « se il dialetto ricordi che ti grido »..., ove, al di sotto dell'invocazione, che è sempre un riverbero d'umiltà, suona diritto e superbo il desiderio di portare nel dialogo con Gesù la propria particolarità e individualità di linguaggio, la dignità espressiva del mondo di lotta e di pena dell'uomo per cui « nel suo sguardo – oscura il sole, s'alza marea e luna ». In realtà, per dirla breve, questo d'Arrigo entra nella letteratura meridionale, o meridionalista che sia, non dalla parte di Salvemini o di Gramsci, ma dalla parte del vecchio Omero.

« Erano stati guerrieri con gli dei, – da dieci anni amici miei, marinai – che io seguivo nei versi d'Omero – sopra il mare Peloro come vino »... Ecco il diapason, l'accordo di fondo su cui sono ritmati i due brani narrativi che oggi ci è dato di leggere.

Il primo dei due brani (cui si riferisce direttamente il titolo, *I giorni della fera*) è più compiuto, e di effetto più facile: sul tema, vivacemente rivissuto, della lotta dei pescatori siciliani contro i delfini che si accaniscono a dilaniare le loro reti, si innesta un secondo tema di massiccia e favolosa satira politica: un gerarca, che al comando di un bastimento carico di truppe dirette in Africa Orientale, si fa paladino dei delfini e interrompe per lungo tratto la loro battuta: c'è un lungo dialogo tra questo gerarca bestione dal suo bastimento fermo in mezzo al mare e i poveri pescatori, che ha buoni effetti grotteschi, ma disperde, a mio giudizio, la tesa carica emotiva (di più profondo respiro) di cui vivevano splendidamente le prime pagine del racconto, tra cui veramente mirabile quella degli amori dei due delfini.

Il secondo brano (70 pagine fitte) è assai più bello, o almeno così a noi pare, anche se certamente può dirsi che esso non sarebbe stato scritto senza il precedente di *Conversazione in Sicilia*. Tale reminiscenza, o addirittura ripresa di temi vittoriani, non costituisce tuttavia una limitazione sensibile, giacché la prorompente, larga orchestrazione fantastica di queste pagine ha una sua autentica, autonoma forza poetica. Il lungo racconto descrive la traversata dello stretto di Messina che un giovane reduce dalla guerra (dopo l'8 settembre?) compie una notte sulla leggera barca di una singolare donna, Ciccina Circè; e della conversazione che la occupa. Nella buia, misteriosa notte, la donna riconosce e s'insinua sulle correnti che si dirigono dalla Calabria verso la costa siciliana: il fondo del mare è gremito dei morti insepolti che la guerra ha travolto sul mare e le correnti hanno trascinato nello stretto: la donna ha appeso alla sua barchetta un campanello che il moto delle onde fa risuonare magicamente nella notte, e incanta i delfini che si attruppano silenziosi sulla sua scia, ai bordi stessi della barca, e le fanno

da guardia del corpo contro i fantasmi dei morti, contro le anime vaganti. La pietà per tutti quei giovani « marò roncisvallati » (caduti cioè come caddero a Roncisvalle i guerrieri d'Orlando) si mescola nella donna al ricordo d'un suo amore perduto, per un « Baffettuzzi » che è morto in guerra; e la nostalgia per quella sua passione d'amore contrasta e si dibatte contro il suo materno, istintivo, virile, possessivo amore per ciò che è vita, presente, battere del sangue sotto il cielo. Così il dialogo coi fantasmi è contrappuntato da una elementare, proterva voluttà del vivere, in un inestricabile andirivieni di desideri e rimpianti, rievocazioni e ripulse, abbandoni e rimbrotti. Personaggio quant'altri mai vittoriniano, questa Ciccina Circè: madre e prostituta, femmina e imperiosa, assurda e popolare, tutta pronta di sensi e di scatti e al tempo stesso sempre inseguita da una profonda, assoluta malinconia della vita, come la intravvede nei rari bagliori notturni il suo giovane accompagnatore, « portare avanti rivariva la lunga imbarcazione, con l'andamento naturale di un animo oramai privo di incanti, che passato per burrasche e procelle e uscitone, non riesce a trarne motivo né di allegria né di sconforto, perché la sua vita è fatta in modo che c'è passato e dovrà ripassarci ». Personaggio dunque violento, in cui anche l'ironia ha la forza dell'epos, e che pure si rivela alla fine attenerito e quasi riavvicinato a noi da un'umana, e tutta lirica solitudine.

Ecco dunque che Elio Vittorini ha infine forse trovato, dopo i molti anni « maieutici » spesi a sollecitare una nuova letteratura, uno scrittore che riecheggia con vigore motivi e ambizioni della sua giovinezza. Ma, quasi di conseguenza, devia non poco da quella linea di sperimentalismo programmatico, di intellettualismo *engagé* di cui, a torto o a ragione, egli è sembrato farsi portabandiera. Nel momento stesso in cui dà il giusto rilievo al Vittorini poeta, il d'Arrigo dà una delusione al Vittorini critico 1960. Il che a noi, in fin dei conti, non dispiace del tutto, e ci sembra anche storicamente giusto.

GENO PAMPALONI

Critica e filologia

Classici di strenna

Sta diventando una gradita consuetudine editoriale l'ammissione tra i vari libri di strenna, ovvero tra i libri che si mostrano nelle vetrine per adescamento natalizio e le cui variopinte copertine surrogano le sirene, i severi testi dei nostri classici talvolta addirittura curati con filologico rigore. Se questo significa contrabbandare nobilmente, sotto specie di evento festivo, anche libri non del tutto destituiti di un loro valore culturale, questa operazione di strategia editoriale può ben essere approvata e messa a discarico delle molte colpe che gli stampatori e i loro clienti meno avveduti commettono nell'euforia della fine dell'anno vecchio e dell'inizio dell'anno nuovo.

Comunque sia, l'avvenimento letterario più importante dell'ultimo scorcio del 1960, almeno per quanto riguarda il campo filologico e critico, è rappresentato senza dubbio dalla pubblicazione, tanto attesa, della grande raccolta di testi poetici del Duecento che Gianfranco Contini ha allestito per l'editore Ricciardi in anni e anni di paziente ricerca e di costante lavoro (*Poeti del Duecento,* Milano, Ricciardi, voll. 2). Certo ad un'impresa del genere Contini era, tra noi, il più adatto sia per la competenza specifica che per le qualità di organizzatore e stimolatore. Contini, infatti, s'è valso della collaborazione di un gruppo scelto di giovani studiosi, da lui raccolti in animosa e armonica « équipe », procurandosi così una base di partenza, per ogni testo, accertata o almeno prospettata nei modi più rigorosi e convenienti. Il lavoro dei giovani collaboratori si è esteso naturalmente alla varia tradizione manoscritta offrendo così al « capo-équipe » una ricca tastiera di possibili soluzioni sulla quale poi Contini ha liberamente agito con scelte personali e con criteri omogenei. Abbiamo avuto così un esempio concreto della fruttuosità di una collaborazione strettissima in campo filologico, anche se alla fine è pur sempre uno solo quello che decide e si assume le definitive responsabilità. L'eletto manipolo dei collaboratori di Contini va ricordato al completo

perché esso ha avuto merito non piccolo nella riuscita di questa impresa. Ne hanno fatto parte, dunque: Franca Ageno, Silvio D'Arco Avalle, Romano Broggini, Domenico De Robertis, Guido Favati, Mario Marti, Achille Pagnucco, Giovanni Pozzi, Ezio Raimondi e Cesare Segre. Abbiamo così a nostra disposizione il più ampio e documentato panorama della nostra primissima lirica, stampato con ogni cura scientifica e fornito di un commento, esplicativo e linguistico, e di illustrazioni metriche quali mai si erano avuti per il passato. La raccolta è divisa in due tomi e si articola in dieci sezioni geograficamente e storicamente giustificate. Da una prima sezione di « testi arcaici » si passa così ai testi della « scuola siciliana », dalla poesia cortese toscana e settentrionale alla poesia didattica del nord, dalla poesia « popolare giullaresca » alle laudi, dalla poesia didattica dell'Italia centrale alla poesia realistica toscana e infine al glorioso « dolce stil nuovo ». È un panorama, sorprendentemente vario, nel quale si rispecchia il diverso atteggiarsi dello spirito italiano e della nostra civiltà in uno dei periodi più fervidi e intensi della nostra storia. Accenti di epica civile e di profonda devozione religiosa, rigorosi intenti didattici e divertimenti crudi e realistici, divagazioni popolaresche, candide e ingenue oppure bonarie e facete, e lucide figurazioni liriche o dottrinali meditazioni, si avvicendano e si intrecciano a comporre il quadro multiforme della primavera della poesia italiana, a cui fa da sublime suggello l'alta e rigorosa, e ormai civilissima, forma stilnovistica: degno preannuncio della grande arte dantesca.

Lo stesso editore Ricciardi aveva poco prima dato alla luce una ricca raccolta di testi settecenteschi, curata attentamente da Emilio Bigi. Si tratta di un'organica crestomazia dei più rappresentativi critici e storici della poesia e delle arti che dissertarono e polemizzarono nella seconda metà del secolo diciottesimo (*Dal Muratori al Cesarotti. Critici e storici della Poesia e delle Arti nel secondo Settecento*, Milano, Ricciardi). Questo volume fornisce allo studioso della cultura settecentesca le più autorevoli e significative testimonianze dello sviluppo e dell'approfondimento, in senso moderno, del pensiero critico e storiografico italiano tra Illuminismo e Romanticismo, in stretta connessione con la trasformazione del gusto nel periodo in cui l'esperienza arcadica e illuministica cominciava a volgersi, teoricamente e creativamente, verso nuove forme artistiche: preromantiche e neoclassiche. Gli autori presenti nell'antologia, e a ciascuno dei quali Bigi ha dedicato esaurienti profili biografico-critici ed essenziali bibliografie, sono: Cesarotti, Tiraboschi, Signorelli, Galeani Napione, Borsa, Vannetti, Bertola, Torti, Salfi, Milizia, Spalletti e Lanzi.

Ma l'editore Ricciardi non si è limitato a suscitare la nostra ammirazione con opere di poderosa erudizione, ma ha voluto anche concedersi una sorta di elegante civetteria pubblicando, con gusto squisitamente peregrino, un testo rarissimo e pressoché sconosciuto del grande Carlo Porta. Lo specialista portiano Dante Isella ha, infatti, abilmente e competentemente ricuperato un « almanacco » milanese del 1792, di cui si aveva notizia attraverso il Cherubini, ma che si ignorava fosse opera del Porta. In verità il Porta, giovanissimo, scrisse, ispirandosi al Balestrieri, versi milanesi destinati ad apparire sotto la veste di due almanacchi. Questi almanacchi uscirono a stampa anonimi, in una limitatissima tiratura che li ha resi di arduo reperimento, nel 1792 e nel 1793. Isella ha ritrovato un esemplare del primo almanacco nella biblioteca Ambrosiana, ne ha stabilito storicamente e stilisticamente l'attribuzione al Porta, ne ha pubblicato criticamente il testo, corredandolo di un preciso commento e facendolo seguire dal *facsimile* dell'originale (C. PORTA, *El lava piatt del Meneghin ch'è mort,* Milano, Ricciardi). L'eccezionale almanacco contiene dodici « novellette » in sestine e un sonetto caudato, per un totale di circa cinquecento versi, oltre a una prefazione programmatica e a quattro prose pure in milanese. Questi versi costituiscono la testimonianza più antica dell'arte portiana e precedono di otto anni i primi testi già noti e sicuramente databili del Porta. Essi segnano l'esordio del poeta milanese e mostrano come egli fosse all'inizio ancora legato ai modelli e al gusto della poesia milanese dell'ultimo Settecento, e soprattutto all'arte del Bale-

strieri (che è appunto il *Meneghin* ricordato nel titolo dell'almanacco), e tuttavia già rivelasse, per chiari segni, una personalità già precisa e spiccate virtù individuali. Perché sia ulteriormente ampliata la nostra conoscenza di questo primo e sino ad ora sconosciuto capitolo della storia poetica del Porta, non c'è che da augurarsi che Isella possa presto rinvenire e pubblicare anche il secondo « almanacco » portiamo, quello del 1793.

Tra le più recenti ristampe di classici italiani, una sorte fortunata è toccata particolarmente ad alcuni scrittori del Rinascimento. A cominciare dal Machiavelli, di cui si è iniziata la ristampa integrale di tutte le opere nella « Biblioteca di Classici Italiani » dell'editore Feltrinelli, diretta da Carlo Muscetta, e nella quale sono apparsi anche *I Promessi Sposi,* con prefazione di Sapegno, di cui ho riferito nella mia ultima rassegna. Il primo volume di questa ristampa degli scritti del Machiavelli, or ora venuta alla luce, contiene il *Principe* e i *Discorsi* (MACHIAVELLI, *Il Principe e Discorsi,* Milano, Feltrinelli). La prefazione, che costituisce un vero e proprio studio sulla personalità e sul pensiero del Machiavelli, è dovuta alla penna del giovane quanto valoroso Giuliano Procacci, uno dei valenti storici della rigorosa scuola di Delio Cantimori. Muovendo dai fondamentali studi del compianto Federico Chabod e mettendo a frutto, criticamente, le preziose annotazioni di Antonio Gramsci e i più recenti contributi degli studiosi italiani e stranieri, Procacci ha lucidamente mostrato come il Machiavelli debba essere considerato il primo pensatore politico dell'età moderna, e cioè colui che è giunto alla consapevolezza del problema dello Stato moderno senza poterlo risolvere, come colui quindi che ci offre nei suoi scritti non una impensabile prefigurazione del futuro, ma piuttosto « il senso delle origini faticose e dubbiose di quel mondo e di quel pensare che è il nostro ». I testi sono curati e sobriamente commentati da Sergio Bertelli che ha corredato il volume di un utile glossario. Questa nuova raccolta di tutte le opere del Machiavelli sarà costituita da otto volumi a cui stanno già provvedendo Sergio Bertelli e Franco Gaeta.

Sempre al Machiavelli è dedicata una vera e propria « strenna » non commerciale e distribuita graziosamente agli amici dell'editrice Utet. Si tratta di un prezioso libretto in cui è stata ristampata la magistrale « introduzione » che Federico Chabod scrisse nel 1924 per la sua edizione del *Principe,* apparsa nella collana Utet dei « Classici Italiani » diretta da Gustavo Balsamo Crivelli e che segnò l'inizio del nuovo moderno corso degli studi sul Machiavelli. Alle pagine di Chabod segue la riproduzione fedele della edizione originale del *Principe,* così come fu impresso nel 1532 dalla stamperia romana del Blado (*Il Principe* di NICCOLÒ MACHIAVELLI, *facsimile dell'edizione originale impressa in Roma da Antonio Blado nel 1532, con una introduzione di Federico Chabod,* Torino, Utet).

Due recenti edizioni diversamente importanti sono quelle rispettivamente del *Cortegiano,* a cura di Giulio Preti (B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano,* Torino, Einaudi) e delle *Lettere* dell'Aretino, a cura di Francesco Flora e di Alessandro Del Vita (ARETINO, *Lettere,* Milano, Mondadori). La prima di queste due edizioni, quella del *Cortegiano,* non andrà ricercata per il testo, che è quello già stabilito dal Cian e da Bruno Mayer, né per le note, che si restringono a episodiche esplicazioni letterali, ma per l'interessante e originale introduzione di quel singolare ingegno che è Giulio Preti, il quale in questa occasione ha assai bene collocato l'opera del Castiglione, così importante per la conoscenza della civiltà del primo Cinquecento, nell'ambito della filosofia e della cultura rinascimentale e ha lucidamente mostrato come il Castiglione, nelle concezioni politiche e negli argomenti della donna e dell'amore, rifletta, con le incertezze della sua teoria, le incertezze del costume che egli teorizzava, e ha indicato i motivi innovatori dell'aureo trattato accanto ai motivi che ancora lo legano ad un mondo passato e ad un costume « destinato a non poter durare ». L'edizione delle *Lettere* aretinesche, e più precisamente del primo e del secondo libro di queste *Lettere,* andrà invece consultata proprio per la nuova lezione che esse offrono di un'opera che ha conosciuto in passato particolari traversie editoriali, e di cui da tempo si sentiva la necessità di una ristampa filologica moderna, e per le abbondanti

ed erudite note di De Vita che costituiscono un corredo necessario per l'interpretazione di queste pagine così liberamente ed estrosamente espressive di alcuni aspetti della vita mondana e di certe opinioni correnti nelle città e nelle corti, e anche nei luoghi divoti, del nostro Cinquecento.

E sia serbato l'ultimo ma forse anche più convinto consenso « cinquecentesco » alla perfetta edizione delle *Prose e Rime* di Pietro Bembo, curata dallo specialista, per merito e chiara fama, Carlo Dionisotti, nella collana dei « Classici Italiani » dell'Utet, fondata da Ferdinando Neri e diretta da Mario Fubini (P. Bembo, *Prose e Rime*, Torino, Utet). È una fortuna per gli studiosi che Dionisotti si sia lasciato indurre a ripresentare in un sol tomo le *Prose della volgar lingua*, gli *Asolani* e le *Rime* del Bembo che già aveva eccellentemente pubblicato nel 1929, in due volumetti separati, nella collana Utet dei « Classici Italiani » diretta da Gustavo Balsamo Crivelli. L'arte filologica, l'erudizione e l'intelligenza critica di Dionisotti, già evidenti per altro nel giovanile esordio, hanno ora infatti dimostrato di essere ancora cresciute e di essersi aggiornate col tempo sì che l'attuale ristampa s'avvantaggia notevolmente sulla pur ottima edizione del 1929. L'introduzione, solida e organica, costituisce senz'altro il punto più alto e chiarificatore a cui siano giunti a tutt'oggi gli studi sul Bembo, italiani e stranieri, mentre il testo è stato migliorato in più luoghi e il commento, preciso, ricco e aggiornato, sostituisce, con grande beneficio dei lettori, le rare e brevi annotazioni dell'edizione più antica. Sarà perciò da attribuire soltanto alla modestia di Dionisotti, la fiducia da lui dichiarata in una futura e non remota perfettibilità della sua opera da parte di altri studiosi. A conti fatti, non mi sentirei altrettanto ottimista in proposito.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Notiziario francese

Il premio Nobel al poeta Saint-John Perse, la morte di Blaise Cendrars, la pubblicazione del romanzo di Claude Simon e quella dell'ultimo Beckett e, se proprio vogliamo fare la sua parte alla cronaca, le perplessità di Mauriac sul continuare la collaborazione all'*Express*: così è finito il sessanta e così è cominciato l'anno nuovo.

Nel registrare, a distanza di mesi, gli avvenimenti della vita letteraria francese abbiamo finito per arrivare a una modesta conclusione: è inutile aspettarsi delle grosse novità mentre sembra invece più salutare una visione modesta delle cose, per esempio il registrare una certa « costante » di lavoro. Anche se, nel caso particolare, tutto o la maggior parte di questo lavoro si esaurisce nell'ambito della scuola del « nouveau roman ».

Cominciamo con la cronaca pura. Da che cosa nascevano le perplessità di Mauriac? Anzitutto dai disegni di Siné, da un certo gusto (o cattivo gusto) anticlericale che spesso sfocia nella denigrazione grossolana e dalla pubblicità fatta a certi editori come il Pauvert, specializzati in letteratura erotica. Come poteva uno scrittore cattolico continuare a collaborare al settimanale? È la domanda di Mauriac. Non sono mancate le risposte e gli interventi dei lettori: i più aperti sostenevano l'opportunità di rimanere nel campo degli atei, gli altri, i più retrivi, quelli più legati a un'interpretazione bloccata delle cose, consigliavano l'abbandono. Fino a questo momento il *Bloc-notes* è uscito puntualmente: ciò significa che il dialogo resta aperto e che Mauriac ha sposato il giudizio dei lettori aperti. Non avremmo riferito l'episodio se non avesse per noi un valore di carattere gene-

rale e andasse al di là del caso Mauriac. In esso non è impossibile scorgere quelli che sono i termini della presenza della letteratura cattolica nel mondo moderno che, per gran parte, è un mondo scristianizzato, insensibile (o a dirittura, di netta opposizione e sacrilego). Serve meglio la causa della sua fede chi si ritira nel deserto e predica al vento? O, al contrario, fa in qualche modo opera di verità, chi resta nel mondo e cerca di inserire la sua voce nel discorso quotidiano? Per noi non ci sono dubbi, la partecipazione non solo ci sembra utile ma a dirittura indispensabile: è una delle ultime occasioni offerte alla letteratura impegnata in senso spirituale di conservare un diritto di cittadinanza, un territorio con rappresentanza diplomatica. Sarebbe sciocco abbandonarli e scegliere il silenzio. Del resto, tornando al caso Mauriac, la soluzione di rifiuto e di ritiro dalla scena del mondo sarebbe stata la più contraddittoria, soprattutto nei riguardi della sua lunga attività di pubblicista nel dopoguerra. Per la sua posizione letteraria, Mauriac ha potuto dire le cose più gelose e segrete liberamente e su tutti i giornali, prima sul *Figaro,* organo della borghesia francese, poi sull'*Express,* giornale di ispirazione mendesiana. È stata una delle belle, una delle ricche esperienze di un tempo spesso triste, a volte drammatico: sarebbe, dunque, un peccato chiuderla di colpo e per un motivo polemico, quasi per una impuntatura. D'altra parte, c'è un punto — sia pure molto fragile — di equilibrio fra la parola cristiana di Mauriac e le bestemmie violente di Siné: in modi diversi, lo scrittore e il disegnatore denunciano i lati negativi del nostro mondo, misurano l'abisso, il vuoto e il nulla in cui è caduta l'umanità. Mauriac difende una fede che le cose della realtà non riescono a scalfire, Siné attacca un mondo che ha perso la parte viva dell'anima e si diverte crudelmente a mettere sul banco degli accusati i traditori, di qualsiasi famiglia essi siano: quindi, anche quelli che apparentemente servono la tradizione, la regola, la norma. Caso mai, più difficile sembrerebbe l'incontro fra Mauriac e la letteratura erotica. Sono due mondi diversi o meglio sono due realtà inconciliabili: il Mauriac che conosce il rovescio delle cose ed è stato il narratore, lo storico di delitti passionali (valga per tutti l'esempio di Thérèse Desqueyroux), esige però un piano superiore delle cose, crede in un'altra presenza. Gli scrittori erotici, di cui l'editore Pauvert si è fatto il banditore (dal Sade riscoperto alla Pauline Réage dell'*Histoire d'O*), credono a un mito ossessionante dell'amore fisico e al di là non vogliono vedere nulla. È vero che noi ci siamo abituati a prendere un po' tutte le cose sullo stesso piano ed a operare delle scelte con scadenze molto lontane ma non è chi non veda una differenza sostanziale fra le due sollecitazioni: la posizione di Mauriac ha delle risorse che l'altra ignora. In parole povere, Mauriac finisce per parlare a tutti; i Sade, le Réage o i Bataille parlano a un gruppo ristretto di persone e non sono in grado di operare delle conversioni: insomma dipendono dalla moda. Per queste ragioni non si vede quale pericolo corra un Mauriac a sciogliere la sua parola che intende essere eterna, in un'assemblea di persone, che si dichiarano dall'altra parte, non toccati dalla « lebbra cristiana ». Le parole che crescono, che maturano non hanno in fondo nulla da temere.

Che dire di Simon e di Beckett, dico che cosa suggerire che non sia già stato sapientemente commentato dai critici d'avanguardia o proposto dagli stessi scrittori in lunghe e abbondanti interviste? Resterebbe il problema — modestissimo quanto si vuole ma pur sempre problema — della comunicabilità e dell'interesse evidente del lettore. Ora anche *La Route des Flandres* del Simon e *Comment c'est* del Beckett (tutt'e due nelle edizioni Minuit) esigono dal lettore uno sforzo particolare: si tratterebbe poi di vedere che cosa corrisponda alla dura fatica, quale sia il premio di un adattamento non sempre soddisfacente.

Vero che la letteratura progredisce su queste direzioni (Proust insegna) ma ciò che non sempre riesce facile da capire, nel giuoco della nuova scuola del romanzo, è l'aggancio ultimo e risolutivo con la realtà, il passaggio dalla ideologia alla costruzione. Si ha l'impressione che, per evitare l'arbitrario del romanzo tradizionale, si finisca

fatalmente per restare chiusi e soffocati dalla macchina dei particolari, paralizzati al momento della soluzione.

Abbiamo accennato a Blaise Cendrars che se ne è andato, quasi in silenzio, dimenticato da molti anni, senza aver ottenuto nessun riconoscimento di qualche rilievo. Eppure che poeta, che scrittore (non credo che i romanzi e i racconti abbiano perso gran che della loro forza di evidenza, della loro vena stupenda): probabilmente la sua condizione di appartato dipendeva dalla sua forza originaria d'urto, dal fatto di essere partito in anticipo sul suo tempo. Ma al contrario degli uomini del nuovo romanzo, senza alcuna organizzazione critica di sostegno e, tanto meno, senza programmi.

Dall'ombra è stato tratto fuori Saint-John Perse, grazie al Nobel. Un grande poeta, un retore, un epigono di Claudel? Sono le domande che nella generale confusione del primo momento si sono sentite e a cui qui non vale la pena di rispondere. Forse è meglio che il lettore italiano compia da solo questo lavoro di revisione, partendo dalla lettura dell'opera poetica (nei due volumi di Gallimard) o, se ha bisogno di soccorso, dall'edizione italiana delle *Opere poetiche,* curata da Romeo Lucchese per Lerici. Non butterà il suo tempo: qualunque sia il risultato dell'incontro, non potrà che restare colpito da un poeta puro che è riuscito nell'impresa incredibile di essere fedele a se stesso, alle sue prime ambizioni, senza un attimo di incertezza o di debolezza. Da questo lato, assai meglio del Claudel che, parlando al cielo, spesso guardava — e in che modo — alla terra.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

I. Scomparsa di un grande studioso: Ernst Beutler

Nella Germania moderna sono apparsi studiosi dello stampo antico, ma non in una falange così numerosa come avveniva ancora cinquant'anni or sono. Voglio dire uomini che si dedicavano per tutta la vita a un autore, a un ciclo di opere e acquistavano una competenza che, anche a distanza di decenni, rimane esemplare. La condizione attuale dello studioso forse non consente più, se non a costo di grandi sacrifici, che pochissimi sono disposti ad assumersi, l'apparizione di un esegeta di vastissima preparazione e di notevole profondità di penetrazione. I modelli del tempo antico, sopravvissuti alle tempeste della guerra, scompaiono a poco a poco — e non sappiamo quando sorgerà una nuova generazione di studiosi capace di rimpiazzarli completamente. Uno di questi filologhi di alta levatura, scomparso da pochi mesi, era appunto Ernst Beutler. Figlio di un commerciante, aveva sentito subito il richiamo della letteratura e della poesia e, compiuti gli studi all'Università di Tubinga e di Lipsia, si era avviato alla carriera universitaria, divenendo a 40 anni, nel 1925, libero docente e poi direttore del Museo Goethe a Francoforte. Questa carica che mantenne si può dire sino alla morte, avvenuta nel novembre 1960, doveva rappresentare un impegno sempre vivo, sempre alto nella sua vita. Beutler infatti riuscì, con una ricerca minuziosa e continua che non conosceva ostacoli o interruzioni, a portare alla luce una quantità di particolari, di elementi nuovi nella vita e nell'opera di Goethe per cui non suonano affatto esagerate le lodi che una personalità di prim'ordine, come Alberto Schweitzer, ne ha fatto in un volume stampato proprio nel 1960 per festeggiare il 75° compleanno dello studioso tedesco. Scrive infatti il solitario di Lambarene: « Molte

cose, che erano ancora immerse nell'oscurità, sono state portate alla luce per merito Tuo. Goethe e il suo tempo, per merito Tuo, ci appaiono oggi più vicini, sotto ogni aspetto. Te ne dobbiamo profonda gratitudine. La Tua opera mi ha avvicinato ancora di più a Te ». (In *Weltbewohner und Weimaraner,* Artemis-Verlag, Zurigo e Stoccarda, 1960. Scritti in onore di E. Beutler a cura di Benno Reifenberg e Emil Staiger, pag. 262). Uno tra i tanti meriti di Beutler è di aver fatto la storia precisa, in uno, precisamente nel primo, dei suoi preziosi *Essays um Goethe* (Wiesbaden, 1941-47), di quella disgraziata infanticida, che venne giustiziata a Francoforte nel 1772 e che fu certamente dinanzi agli occhi di Goethe quando concepì, nei suoi particolari, la tragedia di Margherita; anche la condannata di Francoforte portava questo nome anche se al secondo posto, al primo era Susanna. Non ha voluto, il Beutler, porre un rapporto di stretta dipendenza tra la tragica scena cui assistè il giovane Goethe e il *Faust,* anche solo nella prima stesura; era un ingegno troppo sottile per far ricadere la critica nelle strettoie del giuoco biografico. Ma egli rivendica, per così dire, un certo realismo nel suo poeta preferito; afferma cioè che non unicamente dalla fantasia, in questo caso specifico, Goethe ha preso l'immagine della fanciulla tradita, ma anche, sia pur con le metamorfosi impostegli dalla sua potenza creativa, dalla vita, dalla storia.

Questa è una delle tante notizie preziose, delle tante testimonianze che lo studioso tedesco ha riportato alla conoscenza di tutti coloro che non si sono ancora stancati di indagare, di considerare più profondamente la figura grandiosa dell'autore del *Faust.* Tra le fatiche più nobili di questo studioso va messa anche la grande edizione (dell'Artemis-Verlag) delle opere di Goethe in 24 volumi; una ampia, oculata scelta, cui si aggiungeranno altri tre volumi di complemento, uno dei quali è uscito proprio poco tempo prima della morte di Beutler. Si tratta dei *Briefe aus dem Elternhaus* (*Lettere dalla casa paterna,* Zurigo, 1960) per cui lo studioso tedesco ha scritto una Introduzione di ben 300 pagine, senza contare un altro centinaio di commenti e note. Perciò pare veramente meritato il premio che la città di Francoforte gli aveva decretato lo scorso anno in occasione del suo ultimo compleanno. Non si dimentichi quanto si è accennato prima, che cioè per lunghi decenni il Beutler era stato direttore del Museo Goethe e ordinatore della casa in cui il poeta era nato a Francoforte. Dopo aver lavorato per un ventennio e più perché la dimora natale di Goethe assumesse sempre più l'aspetto che aveva avuto nella seconda metà del Settecento, si può immaginare cosa abbia provato il Beutler — e non solo lui — quando durante i bombardamenti, specie gli ultimi, a tappeto, del 1944, proprio la casa di Goethe venne quasi completamente demolita. C'era, per un uomo come lui, da mettersi le mani sugli occhi, rassegnarsi e scomparire. È difficile resistere alla vista dell'annientamento della fatica compiuta per oltre un trentennio. Ma Beutler non si dette per vinto. Con lo stesso impegno con cui aveva racimolato i vari « pezzi » da museo per la vecchia, autentica casa di Goethe, si mise all'opera per ricostruirla il più fedelmente possibile, valendosi di tutti i frammenti che poté ricuperare in mezzo alle rovine, di quel che era stato salvato nei rifugi, insomma di ogni possibile risorsa, suggerita alla sua mente da una memoria vivissima e da una esperienza lunghissima. Forse il premio della città di Francoforte ha voluto sottolineare anche questa ultima nobilissima fatica dello studioso tedesco. Si noti che tra i premiati, in passato figuravano nomi illustri come quello di Stefan George e Albert Schweitzer. Perché Beutler, come racconta obiettivamente in uno dei suoi saggi, il più commovente, si mise a cercare addirittura tra le rovine fumanti, appena furono portati in salvo i pochi feriti rimasti ancora in vita dopo il bombardamento. In conclusione chi va oggi a Francoforte ha la sorpresa di ritrovare la casa di Goethe tale e quale come fu un tempo — solo un raffinato intenditore si può accorgere della ricostruzione, perché Beutler ha proceduto con somma prudenza ed attenzione. Non si tratta però solo di un lavoro di mosaico paziente, di una mania di un ricercatore; c'era nello studioso tedesco un impegno più profondo che giustifica il tono so-

lenne con cui egli chiude il suo racconto, distaccato e circostanziato, sulle vicende della casa di Goethe, a cui aveva dedicato tanti anni di cure: « Noi scompariremo, come è scomparsa anche la città; ma verranno nuove generazioni che non avranno una visione diretta del passato e avranno necessità di aiuto, come l'abbiamo avuta noi tutti, in ogni campo, per ricostruirlo, quando non ne potevamo avere una esperienza diretta. E queste future generazioni ci saranno forse grate se, dello splendore dell'antica Germania, abbiamo tentato di salvare per loro almeno un riflesso dopo che abbiamo sperperato l'eredità dei padri » (*Essays um Goethe*, cit., pag. XIX). Sono parole che non vanno dimenticate e che ricorderanno alle future generazioni un uomo che per tutta la vita si dedicò all'opera e alla vita del maggiore poeta tedesco.

II. Fritz von Unruh: gli ultimi scritti drammatici

In questi ultimi tempi anche nella Germania occidentale si è riparlato con una certa frequenza di Bismarck e anche con una qualche simpatia, non molto spiegabile a rigore di logica. Perché nessuno vuol mettere in dubbio la genialità dell'opera politica del Cancelliere di ferro; però oggi i princìpi, a cui egli si ispirava, si considerano superati, a dir poco, anche da parte di quei tedeschi che hanno il rispetto per la singolare personalità dello statista. Non c'è, credo, nessuno, nella Germania occidentale e tanto meno in quella orientale, che pensi di poter rimettere in sesto la nazione tedesca coi princìpi a cui Bismarck ispirò la sua azione. Siamo forse oggi nella condizione migliore per giudicare la sua opera con quel distacco, di cui ha bisogno, perché possa essere valutata obbiettivamente. Così ci ha sorpreso un po' il fatto che Fritz von Unruh abbia dato alle stampe una commedia di evidente carattere polemico.

La cosa in sé non può stupire, perché, si può dire che questo scrittore sia vissuto per tutta la vita in continua polemica con qualcuno. Discendeva da un'antica e nobile famiglia e, essendo il padre generale, passò la sua adolescenza e giovinezza alla rigida scuola dei cadetti, avendo per compagni di studio i figli dell'imperatore Guglielmo II. Ma il padre gli aveva ripetuto troppe volte: « Chi ha fatto una volta la guerra, non si augura di farne un'altra! » perché il giovane si sentisse a suo agio in quella scuola. Fu la vocazione letteraria a portarlo a una decisione. Nel 1911 veniva rappresentato al teatro diretto da Max Reinhardt, con un complesso ottimo, *Offiziere* (*Ufficiali*), in cui veniva figurata la tragedia del giovane che sogna la guerra come una liberazione dalla vita inutile di tutti i giorni, anche se abbellita di soddisfazioni materiali, e muore poi perché ha ubbidito al suo impulso umano piuttosto che agli ordini del comando supremo. Vero è che questa disubbidienza porta con sé una vittoria ed è segno di maggiore intelligenza, come riconosce poi il comandante; ma anche se la figura del soldato nobile e disinteressato si salvava, non poteva essere ammesso che un ufficiale della Guardia — come era allora von Unruh — disperdesse le sue energie in opere letterarie; così allo scrittore fu posta l'alternativa: o abbandonare le scene o dimettersi dalla Guardia. Naturalmente il figlio del generale scelse questa seconda soluzione. Non gli valse che qualche anno di libertà, perché nel 1914, richiamato alle armi, si trovò ancora sotto la disciplina militare e la sua attività letteraria, ormai considerata chiaramente « sovversiva », gli procurò parecchie noie e pericoli. Pare una storiella, ma è così.

Quando nel 1913 scrisse un dramma su *Louis Ferdinand Prinz von Preussen* (*Luigi Ferdinando principe di Prussia*) il Kaiser in persona ne proibì la rappresentazione, ravvisando nella vicenda delle allusioni alla situazione politica contemporanea. Forse quest'opera meriterebbe di esser letta dagli storici del periodo che precede la prima guerra mondiale. Si nota in questo dramma un imperatore indeciso, trascinato dai suoi consiglieri, non sempre disinteressati; Guglielmo II forse si sentiva diminuito a vedersi rappresentato così, mentre in pratica egli non è mai stato un simile sovrano perennemente incerto. Comunque Unruh dovette attendere l'avvento della repubblica per

veder rappresentato questo suo lavoro, che non ha particolarmente nulla di « sovversivo », almeno ai nostri occhi. Peggio gli capitò col dramma scritto tra le pause del servizio militare e intitolato *Ein Geschlecht* (1918, *Una generazione*) in cui si specchia la tragedia dei giovanissimi chiamati alle armi senza essere ancora uomini maturi, con una analogia di motivi col famoso libro di E. Glaeser *Classe 1902*. Già prima lo scrittore era stato portato dinanzi alla corte marziale, ma un generale intelligente lo aveva difeso. Ora il comandante del suo reparto, considerando « rivoluzionaria » la sua ultima opera drammatica, pensò di mandarlo in una di quelle « compagnie della morte » che la notte dovevano andare a tagliare i fili spinati e da cui spesso non tornava nessuno. Ma all'ultimo momento il figlio dell'Imperatore, proprio il famoso Kronprinz, revocò l'ordine e lo scrittore fu salvo.

Nell'agitato dopoguerra von Unruh ebbe grande successo come autore drammatico della *nouvelle vague* del tempo, che era l'Espressionismo. Ma in realtà, all'infuori della tensione dell'animo nei protagonisti, in questi suoi drammi che gli meritarono un premio dopo l'altro, di espressionistico c'era ben poco. Certo è che sono opere in cui si rispecchia con grande forza la situazione del tempo e perciò ancor oggi si possono leggere con interesse. Ma le disavventure non erano ancora finite. Se la fama gli aveva dato un certo benessere, che del resto non gli era mai mancato interamente, ora lo scrittore si trovava travolto in un movimento, cui non mancavano nella Germania del primo dopoguerra gli oppositori.

Nel 1932, all'avvento del nazismo, il figlio del generale passò in Italia, poi in Francia, ove venne internato all'inizio della guerra, ma riuscì, prima che le truppe tedesche lo raggiungessero, a fuggire in America, ove visse facendo il pittore e continuando a scrivere infiammati discorsi e anche qualche dramma, nonché un romanzo a sfondo autobiografico, che ebbe compimento dopo la fine della guerra (1957) intitolato non a caso *Der Sohn des Generals* (*Il figlio del generale*). Alla conclusione del conflitto tornò in Germania, raccogliendo ancora molti premi, tra cui anche quello, di cui si è parlato poco prima, intitolato a Goethe, conferitogli nel 1948, ma nel 1955, cioè a 70 anni, lasciò definitivamente la Germania per tornare in America, ove vive attualmente.

Tutte queste opere drammatiche che hanno dato allo scrittore tedesco la maggior fama sono state raccolte in un volume recentemente (F. VON UNRUH: *Dramen,* Casa editrice Carl Hanser, Monaco, 1960), tra cui si trova un inedito, precisamente una commedia in cui il protagonista è appunto Bismarck. Si vede che questo lavoro, per quanto scritto nel 1955, ha l'impostazione di quelli più antichi; vuol essere soprattutto un atto d'accusa. Unruh non ha saputo liberarsi dai vecchi schemi. Un lavoro del genere poteva forse meritargli la fucilazione nel 1914, oggi non suscita il minimo interesse. La commedia s'intitola *Bismarck oder warum steht der Soldat da?* (*Bismarck ovvero: perché il soldato sta in quel punto?*) e rivela la solita tecnica del bianco e nero, tipica del teatro di tendenza: tutti i buoni da una parte, tutti i cattivi (Bismarck naturalmente in testa) dall'altra. Così in questa commedia vediamo il Cancelliere di ferro subito impegnato, appena arriva a Pietroburgo, a impedire che lo zar proclami l'abolizione della servitù della gleba; quando egli si ferisce a una gamba, il medico di corte (figlio di un rivoluzionario tedesco, ucciso nel 1848) lo sta avvelenando con un farmaco segreto. Ma un altro rivoluzionario, di statura morale più alta, impietosito, avverte il principe Bismarck del pericolo, e questi, pieno di ingratitudine, lo farebbe ingiustamente imprigionare, se alla fine lo zar non venisse a scoprire la sua innocenza. Insomma in questa commedia, a parte il fatto che tutti quei rivoluzionari alla corte dello zar, nella sua cerchia intima, appaiono storicamente un po' fuori luogo, Bismarck risulta sempre gretto, ingeneroso, meschino, malvagio, ubriacone. Nessun sentimento, non dico di generosità, ma neppure di correttezza lo sfiora menomamente. Così invece di un personaggio viene fuori un manichino, una maldestra caricatura del Cancelliere di ferro.

Questa commedia che rimarrà senza vita teatrale, se non per scopi di propaganda, fa una meschina figura accanto alle opere vitali di Fritz

von Unruh. Non si sa bene se l'autore abbia pensato a una rappresentazione, perché il lavoro è diviso in due « parti » e non in « atti ». Gli è che spesso certi autori restano in vita per qualche lavoro scritto nei primi anni. Avremmo preferito dire che questo non era vero per Unruh. Ma sinché ci darà delle commedie tendenziose come questa, dobbiamo ripetere per lui, quel che già è stato detto, da tempo e anche troppo spesso, per molti scrittori nati coll'Espressionismo, cioè che i lavori buoni sono soltanto i primi. È triste, ma è così anche questa volta.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Critica testuale: da Peire Vidal...

L'antica biografia provenzale (*vida*) attribuisce al poeta vicende assai romanzesche. Una volta « un cavaliere di Saint-Gilles gli tagliò la lingua, perché egli dava ad intendere di essere amante di sua moglie »; dopo la guarigione « egli se n'andò oltremare. Di là si portò in patria una Greca che gli fu data per moglie in Cipro; e gli si fece credere che quella era nipote dell'imperatore di Costantinopoli, e che per lei egli era legittimo erede dell'impero. Così egli spese tutto ciò che poté guadagnare ad allestire una flotta, perché pensava di andare a conquistare l'impero. E portava armi imperiali, e faceva chiamare se stesso imperatore e la moglie imperatrice ». Quanto poi agli amori, ricorderò (*razos* di xl) il bacio carpito a donna Adelaide nel sonno (ma il marito Barral non prese la cosa sul tragico), e l'avventura con donna Lupa di Pueinautier: « Peire Vidal si faceva chiamare Lupo per amor suo,. e portava insegne di lupo. E nei monti del Cabardès si fece cacciare dai pastori con mastini e levrieri, come si cacciano i lupi. E una volta vestì una pelle di lupo per far credere ai pastori e ai cani di essere un lupo. E i pastori con i loro cani lo cacciarono e lo batterono in modo tale, che fu portato come morto alla magione della Lupa di Pueinautier. Quando ella seppe che questi era Peire Vidal, incominciò a menare grande allegrezza per la follia che Peire Vidal aveva fatta, ed a ridere molto, e suo marito altresì » (*razos* di v).

Con Peire Vidal l'atteggiamento inconsciamente mistificatore dei biografi provenzali giunge al suo massimo volume. In genere, come fu dimostrato da tempo, si tratta di interpretazione materiale, e spesso deformata, di allusioni metaforiche contenute in componimenti del poeta o relativi a lui; è un procedimento che ha il corrispettivo nelle miniature di certi canzonieri, miniature che *illustrano le metafore* usate dai poeti. Se passiamo da queste estensioni fantastiche ai dati obiettivi, la figura di Peire Vidal non cessa di essere assai avventurosa e attraente: soggiorni in Ispagna, in Italia settentrionale, a Malta, in Ungheria, in Palestina; ospitalità dei signori più rinomati dell'epoca, e ospitalità guadagnata per meriti poetici; un carattere rilevato, fantastico e spavaldo, che gli guadagnò molte inimicizie (il Monaco di Montaudon dice che Peire, « puois si fetz cavaliers, Non ac puois membransa ni sen »; il Marchese Lancia lo accusa di non avere « sen ni saber ni membransa »; la *vida* lo dichiara « uno degli uomini più pazzi che mai siano esistiti », e così via).

Come poeta, Peire Vidal non ha né la felice capacità di trasfigurazione di Jaufre Rudel, né la vena lirica di Bernardo di Ventadorn, né la potenza verbale di Arnaldo Daniello; tuttavia il suo canzoniere è uno dei più rappresentativi tra quelli della migliore epoca trovadorica. Intanto, Peire

Vidal è così sicuro signore del verso e della strofa, e della musica (« cantava meglio di qualunque uomo del mondo... comporre poesie gli riusciva più facile che a qualunque altro », dice la *vida*), da rappresentare nel modo più degno lo *standard* formale e tematico dei trovatori: innovato però, e con successo, attraverso alcune immagini icastiche, alcuni « gabbi » pieni di slancio. Poi, esercitando signorilmente il suo mestiere di poeta di corte (il vagheggiamento amoroso ha quasi sempre nei trovatori, e sempre in Peire Vidal, un contenuto encomiastico; è insomma una elegante *captatio benevolentiae*), Peire partecipa assiduamente, con una voce di elogio o di biasimo che non riusciva indifferente ai contemporanei – donde le polemiche – alle vicende politiche degli ultimi decenni del secolo XII, portando al suo limite la fusione di motivi sentimentali o amorosi e polemico-politici. Così, il gioco apparentemente futile di identificazione dei *senhals* sotto i quali Peire nasconde le mogli dei suoi protettori e i protettori stessi, ha come posta la precisazione degli avvenimenti diplomatici e guerreschi che agitavano il frazionatissimo mondo feudale. Nel canzoniere del Vidal è concentrata la storia maggiore e minore degli anni in cui visse; e molta storia italiana, dati i suoi frequenti soggiorni cisalpini.

Quasi esattamente un secolo fa (nel 1857) Karl Bartsch diede, con quella di Peire Vidal, la prima edizione critica, secondo il metodo lachmanniano, di un autore romanzo; e di Peire Vidal si occuparono tutti i provenzalisti, maggiori e minori, ritentando anche l'edizione del suo canzoniere (Anglade, 1913 e 1923). Quella nuova, monumentale, dell'Avalle (Peire Vidal, *Poesie*, ed. crit. e comm. a cura di D. S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, voll. 2, pp. 480), permette di misurare i progressi conquistati in, e dopo, un secolo di incessanti ricerche.

Il metodo lachmanniano permette, com'è noto, di ricostruire l'originale, o più spesso l'archetipo, di un'opera, per mezzo di una serie sistematica di deduzioni basate sull'albero genealogico, o « stemma », con cui si rappresentano i rapporti genetici tra i manoscritti che la tramandano; rapporti ricostruibili per mezzo degli errori comuni. Le composizioni dei trovatori sono però raccolte in un numero abbastanza limitato di canzonieri, molto più recenti (se pensiamo ai trovatori delle prime generazioni) della loro data di stesura. Questi canzonieri derivano in gran parte da precedenti raccolte perdute, come si può dimostrare sulla base non solo di argomenti di probabilità, ma di prove deducibili da errori comuni, dall'ordine dei componimenti, identico o affine, e per settori più o meno ampi, in vari canzonieri; dal variare delle attribuzioni, le cui ragioni si possono talora scoprire osservando i componimenti vicini; e così via. I filologi che, dopo il Bartsch, estesero le loro attenzioni a tutta la poesia trovadorica, mentre non trascurarono quasi mai di abbozzare, per ogni composizione, lo stemma dei suoi testimoni (giungendo a una specie di *routine*), non sempre cercarono di riportare le loro sparse deduzioni a un quadro generale della tradizione di ogni autore, o meglio ancora di tutta la produzione provenzale. L'imponente indagine che, in questa seconda direzione, svolse il Gröber (*Die Liedersammlungen der Troubadours*, 1877), seguito dal Santangelo, ebbe dunque scarso seguito; e certo l'imponenza dell'assunto richiedeva un vigore logico e una capacità di sintesi assolutamente eccezionali. Così, mentre si osserva con compiacimento che alcuni studiosi (già il Bartsch, nella rec. al Jaufre Rudel dello Stimming, il Canello, nel suo *Arnaldo Daniello* del 1883, il Pillet, nella sua edizione di N 2) avvertirono questa esigenza, si deve riconoscere che i loro risultati non furono decisivi. Eppure, dalla delineazione di un siffatto quadro generale ci si poteva ripromettere un altro, importantissimo, vantaggio: quello di scoprire, con la sicurezza che dà l'estensione dei rilevamenti, il reticolo di quelle contaminazioni cui i copisti medievali ricorrevano molto spesso per rendere più corretti, o credendo di rendere più corretti, i testi che stavano esemplando. È infatti solo in base a un numero altissimo di osservazioni che si può affermare con sicurezza la presenza di un'attività contaminatoria, eliminando il pericolo di ipotesi che potrebbero costituire soltanto un rifugio all'incapacità di trarre deduzioni più lineari.

L'Avalle ha affrontato per la prima volta questo ambizioso programma. La sua introduzione esamina tutti i principali schemi conforme ai quali tendono a polarizzarsi i componimenti del Vidal all'interno dei canzonieri; mentre gli « stemmi » di cui egli correda, dandone concisa dimostrazione, ogni poesia, vengono continuamente riportati agli schemi di cui sopra. La fruizione del suo imponente apparato dimostrativo impone dunque (inevitabilmente) al filologo una continua alternativa di analisi e di sintesi, un continuo trascorrere dall'Introduzione alle singole dimostrazioni: una ginnastica, del resto, cui egli si sottopone di buon grado, pur di giungere a condividere con l'Avalle il dominio di una complicata realtà.

I risultati di questa strategia filologica sono in molti casi eccezionali; noterò la scoperta, tra i contribuenti dei canzonieri, di un codice perduto che, per l'ordine cronologico dei suoi componimenti, è da ritenere risalente all'autore stesso (conclusioni analoghe avevano raggiunto per Bertran de Born il Bartsch, per Guiraut Riquier il Gröber), e di un canzoniere antico contenente otto canzoni; la identificazione di un'altra fonte più ampia, *epsilon*, e della particolare attività contaminatoria, di cui ci dà spia il codice D, da cui essa è caratterizzata; l'interessante aggrovigliarsi di lezioni dovuto al « collettore » *y*; e così via.

Si nota poi con soddisfazione (perché conferma le premesse della nostra scuola neolachmanniana) che l'approfondimento e l'estensione della ricerca non porta il filologo, come si potrebbe temere, ad una visione astratta o impersonale, ad un'attività sia pur sublimemente meccanica. Al contrario, poiché la tradizione di Peire Vidal riemerge nella sua concretezza attraverso l'infinità dei dati oggettivi; e poiché il reticolo dei rapporti viene a convergere verso le generatrici dei canzonieri, scoprendo quelle discontinuità iniziali, quei vuoti che non è lecito varcare, l'operazione filologica viene poi attuata con una prudenza consapevole dei limiti del metodo ricostruttivo. In sostanza: le sigle dei canzonieri vengono collegate in disegni che spesso si dipartono da quel punto favoloso che noi chiamiamo archetipo, ma che talora restano spezzati in due o più settori, risalenti a quelle fonti irrelate (l'« esemplare del Vidal », il « canzoniere antico », ecc.) che non sarebbe lecito mescolare all'atto dell'edizione. I testi ricostruiti dall'Avalle costituiscono così delle solide realtà, momenti ben isolabili, ed effettivi, della storia della tradizione.

Il commento, nel quale ci si orienta facilmente grazie ai ricchi indici (dei nomi contenuti nei testi; linguistico, metrico e retorico; dei nomi contenuti nell'Introduzione e nel commento), è prevalentemente linguistico (con discussioni etimologiche notevoli), metrico e storico. Segnalo con particolare lode quest'ultimo punto, perché nelle note e nei « cappelli » l'Avalle ha sottoposto a fruttuosa revisione le identificazioni di personaggi e luoghi e le datazioni, spesso contrastanti, degli studiosi precedenti, portando dati nuovi sia di ordine storico che di ordine geografico, sintetizzati, questi, da un'utile carta topografica. Citerò tra i principali l'identificazione con Eudossia di Costantinopoli del *Bels amics* citato nelle canzoni ij e iij, che istituisce così con la famosa canz. xxix una linea di sviluppo e di mutamento di giudizio politico.

Con questa edizione di Peire Vidal abbiamo dunque anzitutto un tes o e un commento definitivi del famoso trovatore, e poi uno strumento di generale utilità per gli studi provenzali, che ne riceveranno una spinta decisiva, e un esempio altissimo di metodo.

...ai « fabliaux »

I « fabliaux » rappresentano una sezione della letteratura e della vita medievale così ampia, che non c'è da stupirsi se continuano ad attirare l'attenzione degli studiosi. È di pochi anni fa il volume del Nykrog, che cercava di precisare il significato di quel genere letterario in rapporto con la stratificazione culturale e sociale del tempo. Ora si fa avanti Jean Rychner (*Contribution à l'étude des Fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Genève, Droz, 1960; I: Observations; II: Textes), col proposito di riprendere la ricerca, ma partendo da una disamina dei testi medesimi nella

loro diffusione (nel vol. II sono appunto stampate, su varie colonne, le redazioni e trascrizioni di ognuno dei « fabliaux » studiati). Di molti « fabliaux », infatti, esistono redazioni multiple, risultato di modificazioni che in minima parte dipendono dall'usura o dalle incoscienti modifiche dei copisti, mentre più spesso rappresentano vere rielaborazioni, significative del diverso gusto dei rifacitori, e forse anche del diverso pubblico a cui essi destinavano le loro narrazioni.

Il Rychner è uno specialista nello studio del « metodo giullaresco », del quale si è occupato in un volume sulle *chansons de geste* che ha fatto rumore. Nel caso dei « fabliaux », comunque, si è trovato sotto mano un materiale molto più fitto e differenziato, sul quale ha potuto dispiegare tutta la sua finezza. Si trattava di determinare, anzitutto, l'ordine relativo delle varie redazioni di un testo; poi di distinguere, per quanto possibile, i mutamenti dovuti a trasmissione orale da quelli dovuti a rielaborazione scritta, i mutamenti dovuti alle degradazioni dell'uso da quelli che rappresentano interventi volontari; infine di cercare le eventuali correlazioni tra le varie forme di un « fabliau » e gli ambienti in cui o in funzione dei quali esse furono elaborate. Quanto all'ultimo punto, il Rychner riesce, attraverso la sua indagine, a farci afferrare lo « spessore sociologico » del *milieu* nel quale ebbero fortuna i « fabliaux ». Una certa prevalenza della direzione aristocratico-borghese non è, forse, decisiva; ma è di estremo interesse osservare, guidati dal Rychner, i diversi aspetti, anche linguistici e metrici, di uno stesso tema a seconda della sua destinazione; notando però, col Rychner, che talora la proliferazione dei temi si riporta a casi di concorrenza commerciale e professionale tra consorterie di giullari o copisti, come suggeriva il Bédier per le *chansons*.

Per ciò che riguarda la trasmissione dei testi, non si può che rinviare alle esaurienti analisi del Rychner; dirò solo che il suo studio può insegnare qualcosa anche a chi si occupi di altre opere e di altri generi letterari. Mi preme invece sottolineare come il Rychner, nelle sue varie ricerche, si trovi sempre ad affrontare una problematica fortemente agganciata alla critica testuale. In questo caso, il problema che egli è venuto a sollevare è questo: date varie trascrizioni di un'opera, e data un'altra redazione della stessa opera, magari anche in trascrizioni plurime, quale contributo può dare la *varia lectio* per precisare i rapporti tra le due redazioni e stabilirne, reciprocamente, il testo critico? Il Rychner ha colto benissimo, nelle sue discussioni puntuali, questo problema, anche se non l'ha isolato e teorizzato; lo voglio perciò segnalare, come assai elegante, agli appassionati di filologia.

Non si devono poi trascurare altre conclusioni minori cui giunge il Rychner: che l'ingresso di ogni racconto nel campo dei « fabliaux » è in genere avvenuto una sola volta (sicché tutte le redazioni risalgono a una sola fonte); che le raccolte di « fabliaux » non hanno, stemmaticamente e stilisticamente, alcuna compattezza, sicché ogni « fabliau » esige un'analisi a parte; che il ms. fr. 1593 di Parigi proviene dallo stesso *atelier* del Hamilton 257 di Berlino.

Valore letterario in genere scarso, comicità piuttosto primitiva, non offuscano l'interesse culturale, di costume, anche di psicologia, che questa vastissima letteratura riveste ancora per noi.

CESARE SEGRE

TEATRO

Schweyk nella seconda guerra mondiale

Personaggio satirico, tremendo nella sua insolenza e idiozia, il soldato Schweyk di Jaroslav Hasek divenne popolare, amara e beffarda maschera di un atteggiamento negativo e distruttore; disperata e ironica testimonianza, nel crollo dell'impero di Asburgo, della passività dissolvente della idiozia che diviene saggezza.

Scritto quando ancora lo sconvolgente personaggio di Alfred de Jarry, *Ubu roi*, aveva dilatato sino all'assurdo il mito distruttore dell'uomo libero da ogni freno, macchina inintelligente, gettata alla conquista di una eterna disperazione, Schweyk si presentava con la dimensione umanizzata di una profonda ribellione incosciente. Intimamente ossequioso, conformista, privo di una qualunque spina dorsale, egli trova nel profondo della assurdità la logica dirompente e corrosiva. Ma quel che Brecht vide nelle avventure del buon soldato di Hasek fu, soprattutto, la componente etica di un personaggio popolare, nel senso tipico: « Egli non è che l'opportunista delle piccole occasioni — scriveva — la sua saggezza è sconvolgente. La sua indistruttibilità lo rende al tempo stesso oggetto inesauribile di abuso e terreno fecondo per la liberazione ». Per questo quando la lunga notte del nazismo era ormai prossima alla fine, Brecht pensò di raccontare, attraverso questo personaggio ricostruito, l'alta forza della pazienza che vince anche il più gretto dei conformismi. E nacque *Schweyk nella seconda guerra mondiale,* opera rappresentata postuma per la prima volta a Varsavia (1957) e riproposta ora al Piccolo Teatro di Milano, rappresentazione drammatica di una tragedia che ha sconvolto il cuore dell'Europa ma che non ha cancellato, nel profondo dell'uomo, la grande forza di un ottimismo positivo, quella fede continua nella umanità che sopravvive. Il grande insegnamento di Brecht è questa fede che, oltre la disperazione, costruisce il suo alto edificio morale che, oltre l'angoscia, raggiunge la felicità, nella vita dell'uomo. « La notte più lunga eterna non è ». Così, il nazismo e la tragedia europea restano solo un tragico episodio dal quale l'uomo saprà risorgere con la forza indistruttibile della sua umanità. Per questo lo Schweyk di Brecht, pur assommando i vizi del soldato di Hasek, quel parlare assurdo, quella mostruosa idiozia-saggezza che lo porta ad aggrovigliarsi nelle più tremende avventure, è diverso, perché sente la presenza condizionante degli altri, accetta le differenze, distingue, alla fine delle sue avventure, il bene dal male, sente nascere in sé la istintiva solidarietà degli umili. L'epica di Brecht muove dall'interno del personaggio: gli atteggiamenti, i gesti nascono dallo stesso suo modo di reagire, svincolato da ogni apparente morale, libero di espandersi al di là della logica. Ma la morale dell'uomo non nasce solo dalla logica; è un atteggiamento *obbligato* della sua umanità, questo nostro muovere verso la sopravvivenza e la vita. Per quanto grandi possano essere le mostruosità, l'uomo vince *sempre* sul male. La consapevolezza di questa forza positiva è alla base della dialettica di Brecht e « Schweyk » è una testimonianza di questo lungo cammino verso il giorno.

A Praga, nella birreria della signora Kopecka, sotto il gelido clima della dominazione nazista, cominciano le avventure di questo personaggio, tardo a capire, astuto a riprendersi, misto di arguzia e di dabbenaggine, dirompente e assurdo da far perdere la testa al più spietato nazista. Al passo delle avventure burlesche, delle battute salaci, dette in un linguaggio impastato di espressioni popolari boeme e tedesche, gli avvenimenti camminano e la tragedia soffoca la vita sulle rive della Moldava. Sempre più gli uomini vengono umiliati, ridotti a marionette meschine; molti muoiono in un carosello spaventoso i cui intermezzi sono rappresentati dalle agghiaccianti apparizioni di Hitler e del suo stato maggiore, in una isterica danza allucinante. (« Mio von Bock, l'Europa intera darò in pasto alla bufera! »).

Il vento della disperazione avvolge ormai questo allucinante procedere. Schweyk, arruolato, viene

mandato al fronte. La marcia verso Stalingrado comincia, assurda, tremenda. Sulla scena ritornano i ricordi ma l'uomo è solo nel gelido turbinare della neve. L'incontro con il cappellano militare fradicio di grappa dà l'avvio alla conclusione: qualcosa si è accesa nell'opaco opportunismo del buon soldato — si è accesa quella possibilità di scelta che lo mette dalla parte delle due contadine russe (« Che il signore ti renda merito — gli dicono — tu sì che sei un brav'uomo... »).

La coscienza di Schweyk si risveglia, esce dagli schemi dell'anarchismo asociale del soldato di Hasek e si pone in tutta la sua dolorosa evidenza. Nella marcia verso Stalingrado avviene lo storico incontro tra Schweyk e Hitler. È un Hitler in fuga, costretto ad una marionettistica, isterica danza, alla ricerca disperata di Stalingrado. È la fine. « Troppo freddo è il vento dell'Est / sotto i piè ti brucia il terren... ». Tutto precipita, tutto sprofonda e la tragica farsa del nazismo finisce. « In fondo alla Moldava vanno le pietre / sepolti a Praga riposano tre re / A questo mondo niente rimane uguale / La notte più lunga eterna non è ». La rappresentazione è finita. Tutti gli attori vengono alla ribalta, si tolgono la maschera e le odiose divise. Il canto si fa consapevole: l'uomo ha nuovamente vinto.

Giorgio Strehler ha mantenuto rigorosamente, nella sua regìa, questo carattere di rappresentazione epica, ha tenuto ogni cosa al limite della forzatura, accentuando il carattere « distaccato » all'azione e mirando alla tesi. Ciò ha spesso dato come un senso di non partecipazione allo spettacolo ma ha giovato criticamente, non disperdendo il segno di una umanità che anche quando i personaggi ritornano attori, mantiene vivo il ricordo della tragedia. Nella memoria è facile allora richiamare, sui motivi splendidi di Hans Eisler, quella disperata, accorata visione del tempo, con la presenza implacabile, nell'osteria del Calice, di una Praga soffocata dalla occupazione. Di una vita ridotta ad una affannosa ricerca per sopravvivere anche a costo di una perduta dignità. Allora il personaggio del buon soldato resta il simbolo di una umanità antieroica e la figura dell'affamato Baloun ritorna ad essere viva e tragica e il personaggio forte e « gentile » della signora Kopecka ritorna in tutte le sue sfumature a rappresentare il segno di una positiva serenità. Attrice moderna in senso brechtiano, Edmonda Aldini ha interpretato questa figura della « consapevolezza » riuscendo a imporsi come forza « morale », ritrovando nella voce che sprofondava in una cocente disperazione, gli accenti di una ferma coscienza « Ma dalla gelida Russia che cosa arrivò? / Un velo, un velo da lutto / Un velo nero a lei arrivò ». Schweyk è stato interpretato da Tino Buazzelli in maniera precisa, con poche sfumature ma lineare nonostante le tentazioni di cadere nel facile di un gesto inconsapevole. Franco Sportelli ha interpretato Baloun con calore e perfezione ammirabili. Tutta la seconda parte dell'opera chiusa attorno alla marcia solitaria di Schweyk verso una impossibile Stalingrado, con quel vorticoso e gelido aleggiare del velario, è di una agghiacciante bellezza.

A leggerla attentamente quest'opera di Brecht, pur con le smussature che la regìa, indubbiamente, ha apportato, non è affatto « opera minore » ma riassume, in ogni particolare, tutta l'arte espressiva dell'autore.

Il Sindaco del rione Sanità

Il Sindaco del rione Sanità è forse la più amara commedia di Eduardo De Filippo. La tragedia dell'incomprensione si sposta qui dall'individuo alla società stessa, muove dalla realtà che circonda, mostra le contraddizioni, le disperazioni profonde che nascono dalla miseria e dalla superstizione ma soprattutto dall'ignoranza. È la Napoli della camorra che Eduardo porta alla ribalta, la Napoli della paura che si svolge su per i vicoli, misteriosamente, mescolando fatti di pietà a fatti di tragedia. Commedia viva, irta di personaggi, ha una struttura letteraria precisa, densa come il suo linguaggio drammatico fatto di interminabili pause che ne dilatano il tempo.

Antonio Barracano è il Sindaco del rione Sanità, è il protettore dei deboli, degli umiliati e degli offesi. È un ex condannato, fuggito in America ai tempi del suo processo in contumacia e ritor-

nato, in vecchiaia, a Napoli, ricco al punto da comprarsi anche la onorabilità e la assoluzione, con falsi testimoni, da quella antica condanna. Il suo modo di fare giustizia ha la saggezza dei patriarchi: a lui si ricorre per ogni cosa, per un senso di giustizia naturale connaturato in ognuno contro la stessa giustizia della società, per un antico quasi tribale anelito all'autosufficienza. Tutto il rione Sanità, dietro Foria, è sottomesso a questo vecchio saggio che può sciogliere ogni nodo, ogni groviglio di violenza, proteggendo chi ha ragione ma non ha la possibilità di farla valere perché « solo chi ha soldi può avere ragione ». L'amara posizione nei confronti della società implica una denuncia, non indifferente, di una sofferenza che umilia la stessa ragione dell'uomo. Barracano esprime questa sua condanna in termini dialettici, arriva alle estreme conseguenze; chiuso nel suo individualismo non trova altra soluzione. È l'unico modo di rendere testimonianza di questioni così grosse da investire direttamente il problema della miseria e dell'ignoranza: « Non esiste la giustizia della legge, la legge non ammette ignoranza e qui tutti sono ignoranti ». Falsi testimoni, corruzione, ricatti legali: tutto questo non può fare trionfare la giustizia che rovesciando le posizioni, facendo delle stesse armi avversarie, armi di difesa. Questa « morale » naturale è la vera tragedia della miseria, ma è anche la difesa dalla perdizione più totale.

Nella grande villa che si è comprato a Terzigno, Barracano ha il suo quartier generale; tutto è terribile e al tempo stesso naturale in questa grande villa circondata da un incomparabile panorama: Barracano è solo; la sua famiglia, i suoi figli si muovono attorno a lui senza comprenderlo. Con lui è Fabio, suo uomo di fiducia e suo prigioniero, vecchio e sapiente medico che, sotto il suo imperio, opera nella clandestinità salvando vite e conservando il silenzio sui fatti di sangue.

Il personaggio di Fabio è l'altro grande protagonista del dramma; non condivide la « morale » di Antonio ma gli è sottomesso e in questo perdersi nella volontà altrui c'è viltà ma c'è anche grandezza. Non approva il modo di fare di Barracano, quel risolvere contro la legge ogni questione, richiamando un antico, primordiale diritto alla autogiustizia, ma ne comprende la grande umanità, il segno di una pietà profondamente giusta. Fabio ha dentro di sé la contraddizione, ha questo oscillare continuo di verità e di menzogna, per cui accetta il suo ruolo di silenziosa comparsa.

Nella villa di Terzigno è un continuo via vai di gente che si reca da Barracano a chiedere consiglio. Tra gli altri, è una coppia di fidanzati: il giovane in preda ad un'inquieta follia vorrebbe uccidere il padre, ricco panettiere che lo ha scacciato di casa, privandolo del lavoro e del danaro. Nei gesti, nelle parole del giovane Santaniello, Barracano rivede la sua stessa esasperazione, per la quale anni prima, quando era ancora un povero pastorello, uccise il guardiano che lo aveva ingiustamente battuto. In quella allucinante esasperazione, ritrova i miti di una infanzia difficile; prende a cuore il caso, cerca di rappacificare gli animi, di sperdere il calore dei risentimenti. Ma il padre del giovane è un individuo falso, odioso e crudele. Con questo personaggio entra veramente in scena la tragedia: entra quell'incomprensione verso cui ogni uomo si sente impotente. Antonio Barracano accetta il rischio di confrontarsi con il panettiere, va da lui per chiedere un assegno da dare al figlio e viene ferito all'addome con un coltello cavato fuori a tradimento.

Così la tragedia si compie. Chi ha assistito alla scena, ed è uno dei beneficati di Barracano, ha paura a parlarne. L'omertà, questa figlia diretta della miseria e della paura, grava su tutto il dramma. Barracano si chiude nella sua casa di Napoli e fa preparare un banchetto; sente avvicinarsi la morte e vuole dare un addio solenne al suo mondo. Fa condurre con la forza, al pranzo, anche il suo feritore; in una solenne messa in scena recita la sua ultima grande impostura; accetta il silenzio sul fatto di sangue, maschera le sue condizioni disperate, annienta con la sua superiorità e il suo disprezzo il vile e si fa consegnare l'assegno da dare al figlio, in riparazione dei torti subiti. E muore. Conclude la sua esistenza, convinto di questa sua giustizia autonoma, chiuso nel ricatto e nel silenzio. Ma Fabio non accetta di continuare questa commedia di terribili complicità, questa

catena assurda di vendette e di odio. Accetta le premesse di Barracano ma non le conclusioni finali. Denuncerà l'uccisore e restituirà alla legge la sua dimensione sociale.

Può sembrare una conclusione conformista solo a non intendere la disperata denuncia di una condizione umana.

Il teatro di Eduardo De Filippo è un teatro sempre presente, si muove nella realtà quotidiana, dove i gesti, le parole, gli avvenimenti riflettono la moderna tragedia contemporanea. *Il Sindaco del rione Sanità* è in questo senso la sua più amara commedia, ma anche la più consapevole rappresentazione di un fallimento al limite della esistenza. La soluzione poetica è intimamente legata alla stessa soluzione morale: il richiamo ad un ordine legale è valido solo se saranno salvate tutte le premesse che spinsero il protagonista ad ergersi a difensore dei poveri e degli umiliati.

La regìa dello stesso Eduardo è stata, come sempre, di una esemplare linearità; così la interpretazione, precisa da parte di tutti, Enzo Petito, Pietro Carloni e naturalmente lo stesso Eduardo, l'amaro protagonista.

L'Arialda

L'Arialda di Giovanni Testori meglio conferma i limiti letterari e drammatici di questo autore, venuto alla ribalta recentemente, in maniera fortunata e « alla moda » per la « gente bene » che ama sentir parlare quel certo birignao di periferia milanese, scovando nel sottobosco quei vitali segni che un humus popolare più autentico ancora oggi dovrebbe poter portare alla luce.

La verità di una condizione umana resta, così, sottointesa, nonostante le asprezze dialettiche di cui si compiace il testo, violenza soltanto verbale che nasconde, nei vapori di un conformismo, una serie di luoghi comuni. Legata per ispirazione alle precedenti opere del Testori sotto il titolo « I segreti di Milano », *L'Arialda* vorrebbe essere il ritratto preciso della disperazione di una donna cui fanno cornice i sentimenti e gli affanni di coloro che le muovono attorno. Spezzata così l'azione in tante storie particolari, il ritmo dell'opera avrebbe dovuto riunificarsi nel personaggio di Arialda, amaro, spietato, profondamente infelice. Ma in realtà, anche alla rappresentazione, la costruzione drammatica non convince, ogni cosa si esaurisce nel gioco di disordinate battute, senza creare né un ambiente, né una condizione. Il personaggio di Arialda, che tra quelle nebbie, tra quei casamenti di periferia era venuto su, chiuso in una rassegnata amarezza, diventa poi sempre più patologico, smarrendo il senso immediato e realistico e la sua voce invece di alzarsi a cosciente denuncia di una realtà si pone come l'assurdo vaneggiare di un caso limite. L'impasto tra lingua e dialetto è restato solo una inutile esperienza, ripetizione stanca di una moda in effetti solo esteriore. Né si può parlare di linguaggio diretto perché tutto è apparso falso e, in fondo, ricercato. Anche il naturalismo riproposto è sembrato l'estremo portato di una maniera barocca, un inutile arricchire di particolari superflui quello che un disegno linearmente moderno avrebbe potuto esprimere con maggiore forza.

Attorno ad Arialda, invecchiata nella solitudine e nel ricordo ossessivo di un uomo che la perseguita anche dopo morto, inseguendola in sogno, si muovono figure che sanno di facile letteratura, un fratello invertito, una coppia di innamorati, un vecchio erbivendolo. Tutto questo mondo si scompone in una serie di incontri, tra le vie di una periferia e le siepi intorno alla cava. La città è alle spalle ma la sua presenza non si riesce ad avvertire, neppure come presenza tragica di un tempo presente; i personaggi più che di città sembrano messaggeri di una landa deserta, voci astratte di un teatro che non arriva neanche all'angoscia di una verità esistenziale. Ogni tanto il testo accenna — e sono le pagine migliori — ad una certa presenza, richiamando un tempo preciso con riferimenti polemici: « Piacere sì o piacere no, l'ha fatto e lo farà lo stesso. Del resto il marito a te e il padre a lui, non l'han mica ammazzato le mosche! Sono stati quei maiali là con la scusa del negus e della faccetta nera. Allora va a prendertela con loro, perché quando si comincia a mandare all'aria la famiglia hanno un bel dire gli asili, le scuole, i pulpiti e il resto.

Va all'aria tutto!... ». C'è una presa di posizione, c'è un'intuizione precisa che però la commedia non sviluppa, ma rattiene quasi in un pudore fuori posto. Tutta la violenza resta quindi conclusa nelle situazioni esteriori, nella crisi isterica della donna e nella sua assurda durezza, nell'amore di Eros per Lino, nelle frasi rotte di amara disperazione di Gaetana, « la terrona »: « Abbia pietà Arialda, mi dia una mano. Se le ho fatto del male le chiedo perdono... ».

Ed è poco per un testo di cui Luchino Visconti in una intervista[1] non esitava a dire: « che sarebbe stata una vera bomba per il teatro attuale italiano come lo fu a suo tempo *I sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello ».

(1) Su « Terza pagina » n. 1, 1961: Intervista con Luchino Visconti di Stelio Martini.

Neanche da un punto di vista di spettacolo, la regìa di Visconti sembra stata sollecitata in senso particolare. Il tono chiaroscurale che una grande fotografia di periferia milanese gli ha suggerito, indubbiamente ha conferito un valore tonale, ma sugli attori, le parole, le situazioni scorrevano via senza impegno, non riuscendo a creare uno stile unitario alla rappresentazione. Arialda fu Rina Morelli e ritrovò in sé gli accenni non spenti di una disperazione che su testi di Tennessee Williams avevano già risuonato con maggiore consistenza; Pupella Maggio fu Gaetana, istintiva, naturale, precisa, capace di riempire con il suo intuito la fragilità del personaggio; Stoppa fu Candidezza, l'erbivendolo, ma rimase nell'ombra come personaggio appena accennato, più bozzettistico che compiuto.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Un congresso che è una promessa

Come guarda oggi il pubblico la musica? o meglio, come la ascolta? quale l'opera che esercita su di esso la maggiore influenza? sente ad esempio che la musica dell'Ottocento è oggi attuale come quando nacque? la rivelazione romantica è ancora oggi per esso una rivelazione? crea ancora il clima dal quale trasse fermento e vita? ovvero gli appare come una documentazione storica che registra oggettivamente e che affida alla ragione perché la amministri con freddezza contabile? quali sono, in sostanza, ammesso che esistano, i suoi gusti, le sue tendenze, le sue simpatie?

Sono gli interrogativi che ci rivolgiamo nel corso delle stagioni musicali, quando non troviamo conforto allo smarrimento che segue alle constatazioni di scarso interesse se non addirittura di indifferenza nel pubblico che frequenta concerti e teatri lirici; quando, stanchi di versare lacrime sull'isolamento nel quale viviamo, tentiamo la via della speculazione sublime, l'indagine filosofica che crei l'edificio della illuminazione e del conforto. Tuttavia quest'anno il mondo della musica non ha atteso l'inizio dello estate per trarre le cifre dei suoi magri bilanci ed è entrato coraggiosamente in campo per affrontare con determinazione fredda i problemi grossi che aprono la serie degli interrogativi elencati all'inizio di questa rassegna. Il sindacato musicisti, sotto la guida del suo presidente Goffredo Petrassi, ha indetto un convegno nel quale la vita musicale italiana è stata esaminata e vagliata dagli stessi musicisti. E la prima cosa da mettere in luce è la serietà con la quale compositori, direttori d'orchestra, esecutori, insegnanti si sono presentati al convegno. Una volta tanto sono state accantonate le recriminazioni retoriche e i rancori personali, e le regole inderogabili

della aritmetica, sia pure la più elementare, hanno preso il sopravvento nei confronti delle fantasticherie inconcludenti. È stato un convegno di studi preparato con serietà meticolosa, basato sopra una conoscenza esatta delle cose e delle situazioni, che ha messo in luce i due grossi vuoti dei bilanci musicali italiani: l'educazione e l'organizzazione.

A chi, come noi, vive da oltre quarant'anni a contatto di codesti bilanci nel tentativo disperato di ridurre se non di eliminarne i deficit paurosi, il convegno ha dato la sensazione di un passo efficace e compiuto a tempo; di un intervento che è destinato a lasciare tracce profonde. Perché ad esaminare la situazione e ad indicare i rimedi contro la malattia cronica non siamo stati tanto noi, oramai vecchi ed incalliti nello scetticismo e nella rassegnazione, quanto i giovani e i giovanissimi che sono apparsi pronti e ferrati per affrontare le lotte difficili e ingrate per il risanamento e la riorganizzazione: temevamo che il nostro scetticismo avesse raggiunto anche le generazioni nuove, ed abbiamo invece constatato che esse sono tutt'altro che rassegnate, pronte anzi a fare suoi quegli slanci che furono caratteristici della nostra giovinezza e che temevamo rivolti, nei giovani, ad altri interessi. Perciò la prima conseguenza del convegno è stato il respiro di sollievo di noi più anziani, quasi tutti chiusi, oramai, nell'ingrato isolamento della sfiducia. Proprio ad opera dei giovani è stata presentata una relazione che affronta decisamente le due gravi lacune della vita musicale con criteri nuovi; tali, noi pensiamo, da costituire metodo efficace per iniziare il cammino e per dirigerlo verso la mèta sorridente delle realizzazioni. Il quadro che i giovani hanno fatto della nostra vita musicale è impostato sopra un realismo inesorabile: lo abbiamo già detto, alla retorica delle recriminazioni è stata contrapposta la fredda esattezza aritmetica e sono caduti finalmente anche i luoghi comuni del più ottuso ottimismo che parlano della musicalità italiana, dell'amore del nostro popolo per la musica, ecc.

I giovani sono coscienti che musicalità e amore per la musica non esistono in Italia; ma sono anche coscienti che una educazione razionale, tanto estesa alla base, quanto profonda nelle vette più colte e provvedute, riuscirà a trasformare l'apatia in curiosità e, quel che più conta, a creare nuovi interessi alla orecchiabilità superficiale che è tipica del nostro popolo, e che porta oggi alla frenesia incontrollata e ridicola per le canzoni e per gli esecutori canzonieri. Si è parlato perciò di educazione obbligatoria e seria: tale da imprimere a tutti i bambini le prime rudimentali nozioni circa la notazione e l'esecuzione, e da costringere gli scolari più anziani a quello studio che li porterà a conoscere Monteverdi e Palestrina, così come oggi conoscono Dante e Petrarca. Piano vasto e, naturalmente, irto di difficoltà ma che ha finalità così alte da farci pensare che ne sarà certamente studiata la realizzazione. Si pensi soltanto a questo; che, occorrendo per una educazione così vasta decine di migliaia di insegnanti, la musica diventerà finalmente un titolo commerciabile nella banca dell'esistenza, e non lamenteremo più non solo la carenza di pubblico, ma neanche quella di interessi superiori capaci di dare nuovo impulso ed efficace nei settori della organizzazione. La quale organizzazione là dove esiste è a volte antiquata, priva di base e di certezza, e solo raramente è capace di produrre frutti d'arte: e manca in essa lo spirito che la faccia animatrice di un atto culturale, produttrice di qualche cosa che resti al di fuori e al di là del gusto e della sensibilità di chi la dirige. Delle deficienze di oggi, del mancato o limitato apporto alle esigenze se non della cultura, almeno della conoscenza, tutti siamo convinti: alcuni cercano di porre qualche riparo, ma è indubbio che la vita del Teatro e del concerto, se si eccettuano poche eccezioni tra le quali alcuni programmi della Radio, è circoscritta a un repertorio gretto e limitato, a esecutori quasi sempre troppo collaudati e corrosi, pertanto, dal lungo uso: mancano quasi dappertutto iniziative atte a mettere i giovani a contatto con la vita, ad allargare i quadri, a renderli attivi agli effetti della concorrenza benefica.

Tutto è stato detto con chiarezza spietata; è apparso perciò evidente lo spirito di osservazione

dei nuovi critici e studiosi i quali hanno ricevuto il conforto delle approvazioni unanimi e calorose.

Quali conclusioni trarre dal convegno? per prima cosa rileviamo che esiste oggi una documentazione dello stato della musica in Italia: ed è documentazione esatta anche se sconfortevole; in secondo luogo constatiamo con gioia che i rimedi sono stati studiati nel senso della loro realizzabilità. Anche in cotesto settore dell'azione l'utopia euforica e ottimista non ha fatto capolino. Abbiamo constatato cioè che i giovani sono oramai maturi per assumere le funzioni organizzative, oggi, quasi tutte nelle mani di quadri oramai invecchiati. Occorrono spirito d'iniziativa ed una spregiudicatezza illuminata; progetti grandiosi e audaci, e, soprattutto, il disinteresse e la volontà di giovare non a se stessi ma alla musica. Sono, coteste, le doti che i giovani posseggono e pensiamo perciò sia tempo che ad essi vengano aperte le vie dell'organizzazione; perché essi diventino pratici immediatamente della realtà che è dietro il sogno, delle scene che sono dietro il sipario, di tutto quanto, che sia materiale, è al servizio dell'arte più lontana dalla realtà; perché, illuminati dalla fede e dall'entusiasmo per la musica, arrivino a non sopravvalutare le strutture tecniche e pratiche che necessariamente la sostengono, a non dare troppo peso alle cose piccole ed anche meschine che sono al servizio della esecuzione, perché trascurino i piccoli uomini che, in mancanza di chi si prenda la briga di canonizzarli, vanno proclamando al deserto che non li ascolta la propria santità e la propria grandezza.

MARIO LABROCA

CINEMA

Da Visconti a Comencini

Spinoso, in questo momento, render conto, senza pregiudizi e riserve mentali, dei films che da più di un mese formano oggetto di una polemica aspra, ai ferri corti: più spinoso farlo in questa sede. Donde la necessità di ricordare — e dovrebb'essere ovvio rilievo — che quel che siamo per dire s'ispira ai più stretti criteri di valutazione artistica: personali, magari, ma in nessun senso compiacenti e cedevoli.

Abbiamo visto *Rocco e i suoi fratelli,* il « grande perseguitato »; non abbiamo visto *La giornata balorda* e *I dolci inganni*; dell'*Avventura* si è fatto in tempo a parlare prima del sequestro. E abbiamo visto *A bout de souffle,* uscito malconcio dal doppiaggio italiano fin nel titolo che, con buona pace del traduttore, si poteva rendere meglio con *A perdifiato*; nonché *Adua e le compagne* e *Tutti a casa.* Abbiamo dunque la coscienza tranquilla in fatto di informazione cinematografica europea, in questo scampolo dell'anno '60.

Ce ne dispiace molto: ma non crediamo che *Rocco e i suoi fratelli* sia uno schianto, un avvenimento memorabile nella storia filmica. Non lo è poeticamente e neppure — che è forse lo stesso — da un punto di vista umano, sociale. Ogni italiano riflessivo sa quanto sia delicato e straziante il problema del sottoproletariato del sud, esso esige la mano esperta e leggera del chirurgo di gran classe: che non è il caso di Luchino Visconti. Diciamo la verità: fra tutti i meriti che gli si debbono riconoscere, il Visconti non ha quello di esser nato per comprendere e interpretare i sentimenti e le azioni della povera gente, e, in ispecie, quella del nostro Mezzogiorno. C'è una pagina grigia nel suo curriculum, quella di aver violentato, schiacciato un testo venerabile come *I Malavoglia*

che, a parte la sua altissima misura poetica, è ancora attuale e folgorante ai fini della denunzia sociale. Un audace e sia pur generoso dilettantismo fu la situazione spirituale del regista di *La terra trema* dove gli indimenticabili pescatori di Acitrezza esprimevano in dialetto strettissimo concetti i più estranei alla loro natura: non è proletario e siciliano chi vuole. Ritenemmo allora che l'errore del Visconti fosse stato quello di una cattiva e impaziente lettura: sempre arduo è l'accostarsi a una grande opera letteraria, e l'insuccesso posteriore di *Le notti bianche* ne parve una convalida. Senonché non esistendo, alle spalle di *Rocco,* un testo narrativo, vien fatto di pensare che questa volta al Visconti abbia nociuto il credere troppo e troppo appoggiarsi a un genere di letteratura: quella, per intenderci, di certa narrativa meridionale più aggressiva che profonda.

Settentrionale di sangue, uomo di *élite*, magnifico apparatore (*Senso* rimane il suo film più riuscito), il Visconti ci ha dato, con questa storia dell'emigrazione meridionale a Milano, una favola che oscilla fra un eccessivo sentimentalismo familiare e una vaga propaganda populista anch'essa di gusto più ottocentesco che attuale. Fin dalle prime scene lo spettatore si sente impastoiato fra tanto tenerume tra madre e figli, tra fratello e fratello: e finisce di non crederci, come non crede all'idillio piccolo borghese della festicciola in casa della fidanzata di Vincenzo e ai baciamani alla madre, quella fastidiosa prefica, dei giovani che escono a spalare la neve per un pezzo di pane. Questi giovani, inoltre, gli paiono troppo belli, troppo disinvolti e ben pasciuti per gente che viene da uno squallido sud di cui non sa niente, non vede niente. In un clima di rispettosa diffidenza, di (oseremmo dirlo?) leggera noia, si succedono poi episodi piuttosto slegati che dovrebbero commuovere e non commuovono, dove i fatti, alquanto futili, si lascian trascinare di malagrazia alla dimostrazione della tesi. Mentre il carattere degli ambienti è studiatissimo (valga l'esempio dei reiterati incontri di boxe), quello dei singoli personaggi obbedisce, più che alla verisimiglianza, alla volontà di chi racconta. E, infine, il manager Stoppa, bravissimo, non ci convincerà mai che quello squisito, languoroso ragazzo che è Alain Delon — un tipo fra il San Sebastiano e il San Luigi — presenti qualità pugilistiche di primordine. Questa specie di improbabile santo ci dà dei gran dispiaceri e il più grosso è quando lo vediamo rotolarsi sul letto dove giace il fratello omicida.

Non si dice che in tre ore e mezzo di proiezione qualche buon pezzo di cinema non salti fuori. Il bar « testoriano » di periferia è reso in modo eccellente e la cruenta scazzottatura fra Rocco e Simone, se non fosse troppo freudianamente insistita, non avrebbe nulla da invidiare all'autorità di certi classici della violenza. Altrettanto persuasiva e intensa la scena del delitto in brughiera di cui le anime sensibili non finiscono di scandalizzarsi. Il fatto è che, secondo noi, non c'è affatto da scandalizzarsi, in *Rocco,* ma solo da rimpiangere che un regista così intelligente si sia, come spesso gli accade, un po' troppo divertito a esercitare il suo estro vistoso su una miseria allergica alla panacea delle buone intenzioni.

S'è già parlato in un precedente discorso, dell'*Avventura* di Antonioni, oggi grande mutilata della censura, né è il caso di ripetere qui il nostro giudizio negativo. Quanto all'ultimo elaborato della « nouvelle vague », a opera del giovanissimo Godard: quando si sarà detto che *A bout de souffle* ripete l'annosa storia dell'esistenzialista devoto all'atto gratuito, omicida per amore delle automobili che gli fanno gola e che ruba sistematicamente, ricavandone un sacco di guai e alla fine la morte, non ci sarà altro da aggiungere. È un film relativamente casto, privo di esibizioni sessuali: e tuttavia se avessimo in qualche modo potuto dirottare la folla dei ragazzi che, uscendo, incontrammo alla porta del cinema, l'avremmo fatto volentieri. Una cosa è leggere Gide, Sartre, persino Génet, un'altra, ben più pericolosa, subire l'incanto di immagini travolte dal vento dell'attivismo a vuoto.

Tutt'altro discorso meritano i due films citati di sopra: *Adua e le compagne* di Pietrangeli, e *Tutti a casa* di Comencini. Non sappiamo quale esito di pubblico e commerciale essi abbiano riscosso,

ma è certo che il loro successo — se di successo si è trattato — non è stato frutto di discussioni e polemiche: difatti la critica li ha presentati in fretta e un po' in sordina come usa per i films ordinari di buon livello, segnalando, semmai, la prestazione di tre interpreti primari: Simone Signoret per il primo, Sordi e Reggiani nel secondo. Eppure ci sembra che le loro qualità formali e di contenuto li indichino fra i lavori più impegnati e coraggiosi dell'attuale stagione. La solita etichetta, d'altronde, che proibiva ai minori di sedici anni la visione di *Adua,* non ci risulta che sollecitasse troppo la loro curiosità: e fu un peccato, per una volta essa sarebbe stata utile e positiva.

L'originalità di *Adua* sta nell'apparente assenza di tesi moralistiche che su un tema così scabroso come la situazione delle ospiti delle case chiuse dopo la loro abolizione, parrebbero indispensabili. Confessiamolo: fra i problemi che aduggiano gli anni sessanta, quello delle cosiddette donne perdute pesa assai poco. I governi hanno altra lana da pettinare, gli intellettuali, in genere, sono al di là del bene e del male. Solo le famiglie dabbene, ogni tanto, hanno l'aria di preoccuparsene per via dei loro ragazzi, che, poveretti, rischiano la loro preziosa salute: senza contare lo spettacolo scandaloso delle strade cittadine, inondate di passeggiatrici. Ci sono le case di rieducazione, va bene; ma a che cosa hanno servito? Inutile negarlo, certe donne nascono con la vocazione della prostituta, e allora tanto vale... ecc. ecc.

Il racconto del Pietrangeli sembra, sul principio, uniformarsi a tale persuasione: quattro prostitute, infatti, non escono dalla loro « casa » che con l'intenzione ben ferma di riaprirne un'altra per conto loro, clandestina, travestita da gioviale trattoria di campagna. Irredimibili, dunque: sicché un « protettore » non esita ad aprir loro un largo credito per l'impianto del locale. Le quattro donne hanno caratteri diversissimi: c'è Adua, la mente dell'impresa, un'anziana ancora piacente che ha ricavato dalle sue esperienze una energica saggezza: e ci sono l'isterica alcolizzata, la svanita amorale, la sempliciotta di campagna rassegnata al mestiere. Nessuna pensa di cambiarlo, anzi tutte, salvo forse Adua, sono impazienti di ricominciarlo.

Senonché, contro ogni previsione, ecco che l'esigenza di mettere in scena un simulacro di osteria obbliga le ragazze a darsi da fare, insomma a lavorare. Indocili, riottose, finiscono tuttavia per obbedire alla loro capitana e, a poco a poco, senza avvedersene, perdono il gusto del vizio e dell'ozio. La finta trattoria diventa così una trattoria autentica, ben frequentata e le improvvisate ostesse si appassionano al gioco, si fanno vere cuoche e cameriere, orgogliose del loro esercizio. Tutto questo avviene con naturalezza, senza crisi di coscienza; esse conservano le loro camere disordinate e pompose, si concedono qualche amoretto, ma in cucina e in sala sono serissime e competenti. Tutto fila a gonfie vele, quando il « protettore », avvisato da un ex cliente della casa chiusa, piomba furibondo nel locale, ingiungendo che le ragazze « vadano in camera » o sgombrino alla svelta. Poste dinanzi a questo bivio crudele, esse scelgono una terza strada: sgombreranno, sì, ma non prima di aver fracassato ferocemente gli strumenti della loro riabilitazione, mobili, arredi, masserizie. Saranno le « irredimibili » passeggiatrici che deturpano le nostre strade, non le schiave del protettore. Il film si chiude sul volto invecchiato di Adua che, sotto la pioggia, non trova più « clienti », eppure vagheggia ancora un locale, piccolo, con un po' di giardino. Se solo potesse restaurarlo...

Per legge di natura, i giovani sono portati a discutere e, spesso, a riprovare quel che i padri loro hanno fatto e creduto: gli adolescenti di oggi, informatissimi su tante cose, e che non avranno il « comodo » delle case chiuse, ci sembra che non vedranno senza profitto e stimolo a umane riflessioni *Adua e le compagne.* Altrettanto utile alla loro formazione civile pensiamo possa essere il film di Comencini: né si opponga che un simile accostamento pare arbitrario, cavilloso e magari irriverente. Il fatto è che la storia della nostra ultima guerra, presentata da certi testi in modo ambiguo, può indurre un ragazzo a esclamare: « Ah se ci fossimo stati noi a combattere! Non avremmo tradito gli alleati, avremmo resistito fino all'ultimo sangue ». Cosa ne sanno, infatti, quelli che nel '45 avevano due o tre anni, delle

ragioni della Resistenza, delle empietà nazifasciste? Avranno magari visto, nei loro cineclubs, *Roma città aperta* e *Paisà*: ma come noi vedemmo, tanti anni fa, *Sperduti nel buio* o *Assunta Spina*. La tecnica superata, certi dati di costume invecchiati affievoliscono a volte l'intensità di documenti originali che, viceversa, assumono nella rievocazione a distanza un'autorità che s'impone. *Tutti a casa* può esserne un esempio.

La vicenda del soldato italiano, sceso in guerra di malanimo e via via privato di ogni dignità, la conosciamo tutti sicché non occorre riassumerne gli episodi trattati dal regista con amara ironia e con un fare leggermente arcaico, chiaramente ispirato alla concitazione dei films del primo dopoguerra. Vorremmo rammentare però una battuta che all'inizio della pellicola riunisce in una assurdità tragica e umoristica il grottesco sbalordimento dei nostri militari traditi dai comandi, ignari di ogni ragione che non sia la propria miseria: quando, vedendosi mitragliati da truppe che riconoscono germaniche, si disperdono esclamando: « I tedeschi si sono alleati con gli americani! ». Se questa frase non fu pronunziata davvero, lo sceneggiatore che l'ha inventata dimostra di aver penetrato tutto il senso della nostra storia recente.

ANNA BANTI

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

Prezzo lire 750