L'APPRODO LETTERARIO

11

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 11 (nuova serie) - Anno VI - Luglio - Settembre 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

REDATTORE

LEONE PICCIONI

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

N. 11 (nuova serie) - Anno VI - luglio-settembre 1960

ALESSANDRO PARRONCHI	*Il cielo di Rosai*	pag.	3
GIANNA MANZINI	*La prima macchia* (racconto)	»	11
ENRICO FALQUI	*La magia di Bontempelli*	»	15
ANDRÉ FRÉNAUD	*Poesie* (traduz. di Giorgio Caproni)	»	20
GUIDO FAVATI	*La retrospettiva di Leonetto Cappiello a Livorno*	»	32
AURELIO RONCAGLIA	*Ricordo di Leo Spitzer*	»	37
BARTOLO CATTAFI	*Poesie*	»	47
LANFRANCO CARETTI	*Il viaggiatore Francesco Elia*	»	51
MARIA LUISA SPAZIANI	*Poesie*	»	73
ELIO BARTOLINI	*Cara illusione* (racconto)	»	76

LE IDEE CONTEMPORANEE

CESARE BRANDI	*L'arte e lo sport*	»	95
GIANSIRO FERRATA	*Variazioni su Olimpia 1960*	»	97
GIANFRANCO DRAGHI	*Integrazione sociale e maturazione individuale*	»	99

RASSEGNE

GENO PAMPALONI	*Letteratura italiana: Poesia e narrativa*	»	103
LANFRANCO CARETTI	» » *Critica e filologia*	»	111
CARLO BO	*Letteratura francese*	»	115
RODOLFO PAOLI	*Letteratura tedesca*	»	117
CESARE SEGRE	*Lingue e letterature romanze*	»	120
ORESTE MACRÌ	*Letteratura spagnola*	»	124
MARIO VITTI	*Letteratura neogreca*	»	126
CARLA LONZI	*Arti figurative*	»	131
EDOARDO BRUNO	*Teatro*	»	140
MARIO LABROCA	*Musica*	»	144
ANNA BANTI	*Cinema*	»	145

Illustrazioni: OTTONE ROSAI E LEONETTO CAPPIELLO

IL CIELO DI ROSAI

di

Alessandro Parronchi

I.

La mostra dell'opera di Ottone Rosai aperta nel maggio scorso in Palazzo Strozzi volle offrire, a distanza di tre anni dalla scomparsa del pittore fiorentino, un quadro completo della sua attività. Quarantasei anni di lavoro senza soste, dal 1911 al 1957, erano documentati da circa 260 dipinti e da qualche disegno. E il numero dice che si cercò di andare in estensione e in profondità. Ma tale impegno risultò solo parzialmente mantenuto. In questa che era la prima, e rimarrà probabilmente l'ultima occasione per farlo, c'era soprattutto una cosa da dimostrare, e cioè che, contro l'opinione dei detrattori e di qualche mercante, lo stile di Rosai non aveva subìto alterazioni negli anni dopo la guerra, e soprattutto dal '50 in poi. È un fatto fondamentale, che alla mostra di Palazzo Strozzi non si è dimostrato perchè, per la produzione degli ultimi tempi, ci si è basati su una scelta casuale, che includeva anche qualche bella cosa ma non dava il livello di quello che Rosai è stato nell'estremo tempo della sua attività. Il gruppo finale di opere esposte alla mostra non si sollevava dal generico, e questo tanto più veniva a pesare col senso di una delusione, quanto invece l'attività almeno fino al '40 era, salvo qualche lacuna inevitabile, rappresentata in modo esauriente. Forse il primo scompenso nel mirabile corso procedente dall'inizio senza arresti e senza lacune era avvertibile nell'inclusione dei due grossi paesaggi che hanno per oggetto « il circo », e degli altri due della collezione Contini,

venuti ad inserirsi nella serie bellissima dei paesaggi del '32. In quell'anno si verifica la magica rottura del tessuto del colore, provocata sembra da un bisogno di spazialità che si risolve in luminosità, dopo cui rapidamente vien ritessendosi un rinnovato interferire di rapporti cromatici, come si vede realizzato nello stupendo paesaggio intitolato *Bellariva*. In tale momento, i paesaggi che ho indicato prima, introducono l'unica sensibile concessione che l'artista abbia fatto al gusto del Novecento. Un'altra svista era costituita dalla mancanza della ritrattistica più recente, la cui presenza non si sarebbe limitata a contrappesare quella antica, del '22, documentata nei ritratti del *Padre*, di *Soffici* e di *Remo Chiti*. Questa ritrattistica recente è infatti di fondamentale importanza perchè nello studio della figura, che resta il tema essenziale di Rosai, serve a dar conclusione alla grandiosità degli « uomini » del '34, che rischiava, pur nella intensa e pervicace definizione, di sconfinar nel retorico. Di questi « uomini grandi » mancava il più importante: quell'*Uomo che prega,* che per noi italiani rappresenta quello che, pei francesi moderni, ha rappresentato il *Miserere* di Rouault, e cioè la rivelazione, in termini pittorici, di una fede contemporanea. Quanto alla ritrattistica nuova, essa incominciò coi famosi « tondini », ricavati con un pennello simile alla lima e al punteruolo, che furono un modo di raccogliere come nel fondo di un canocchiale arrovesciato l'umanità degli « amici » serbandovela intatta. Se non si voleva mettere l'intera serie, bastava qualcuno di questi tondini a documentare la forza e la riuscita del tentativo. Essi, beninteso, non furono che il preludio. Perchè vennero, dopo, i ritratti grandi. E qui, stante il rifiuto dovuto all'avaro possessore del *Ritratto di Santi*, era facile, a Firenze, supplire con quello, stupendo, dello *Scarselli*, con quello di *Lupori*, con quello, più grande del naturale, di *Luzi*, e anche con qualche autoritratto tra il '42 e il '47. È infatti attaccandosi allo studio della fisionomia, che Rosai seppe arginare costantemente la forza sbottante del suo temperamento, macerandosi nei limiti invalicabili dei caratteri e dei tipi col senso di una bellezza che doveva assolutamente coincidere con l'umano. Si era creduto forse, col non includere questi esempi, di amputare concessioni troppo indelicate all'umore momentaneo. Ma allora si doveva esser più cauti nella scelta di certi soggetti sacri, e almeno di uno dei nudi, che di questo

umore sono risultati evidenti, pescati in zone tra le più precarie della « retorica » che Rosai, come ogni artista, si portava dietro.

Detto questo, potevamo tornare a cuor leggero a vedere la mostra, aiutati da un catalogo attentamente curato da Pier Carlo Santini. Essa, al di là di ogni critica particolare, presentava l'opera del pittore a nostro giudizio più forte ed emozionante che abbia prodotto in Italia la prima metà del ventesimo secolo. Un pittore senza incertezze, e basta vederlo, all'inizio, nei *Fuochi d'artificio* del '13, manifestarsi in un'epoca pittoricamente superficiale, ibrida, farsesca, con la rivelazione della essenza tragica della sua visione. Inizi di pittore, trovati nel fondo di un'anima non sai se più matta o più disperata, in un delirio di esaltazione soggettiva. Quanto diversamente da tanti professori di pittura contemporanei, che hanno avuto bisogno, per nascere all'arte, di incubatrici intellettuali, questo ragazzo di strada, ancora incosciente di una vocazione, è già pittore con una propria visione delle cose. È il fatto che condiziona tutta la sua attività successiva. Nella sua partecipazione al Futurismo, nel suo temporaneo orecchiare la zampogna dei primitivi, anche nel successivo ripiombare nello studio della realtà, la cosa che non si sente, che manca affatto, è il senso del ricettario scolastico, della formuletta fortunata, dell'imparaticcio travestito dall'abilità. E se, ritenuto un becero tutta la vita, oggi a qualcuno egli può apparire un artista colto, non è certo perchè abbia frequentato la compagnia dei letterati piuttosto che dei pittori, ma è proprio perchè nell'amore della poesia egli si consumava con l'ansia di chi avrebbe potuto ripetere ad ogni ora il distico di Montale: « la fiamma che non si smorza / per me si chiamò l'ignoranza ». E bruciato da questa fiamma, lontano dalle vie di quella che per tanti poteva essere una facile e sterile cultura, Rosai in effetti si consumò, conquistando all'arte e alla cultura odierna zone e realtà sulle quali da lungo tempo non si posava più l'attenzione.

II.

Si guardi, nel *Ristorante* del '20 (coll. Jesi), quella testa piccolina spuntare come un porro dalla testa del personaggio seduto a sinistra. Ebbene, allo stesso modo il «giovine immantellato», su cui il Longhi fermò l'attenzione,

spunta dalla spalla del personaggio al seguito di Pietro nella *Resurrezione di Tabita* nella Cappella Brancacci. Ma se anche in Rosai — a quella data: 1920 — non potè trattarsi (almeno non crediamo) di ripresa cosciente, bisogna pur dire che l'emozione provocata dal disporsi dei corpi in un interno a varie distanze è qui resa con una freschezza e intensità espressiva che da molto non si esercitavano su fatti così complessi e intrinseci alla figurazione. Così in ogni volto si sfugge al generico e si registra la minuta definizione. E non parrà con ciò che nel quadro venga a preponderare il contenuto, giacchè la ricerca della definizione, della unicità e tipicità, è proprio quella che conferisce sostanza alla pittura di Rosai.

Di questa profondità e acutezza di definizioni si potrebbero dare molti esempi, scelti tra i temi favoriti del pittore. Valga richiamarne uno. Il corpo umano in Rosai, come in Van Gogh, è strumento di lavoro, storto utensile. Così il corpo del borghese rivestito non lo interessa o, se lo tratta, è per dargli quel senso di astuccio che il « taglio dell'abito » impone alla sua figura. Ma il corpo di un operaio o di un contadino è foggiato dal lavoro insieme coi panni che lo vestono, e nel momento proprio in cui a questo lavoro si applica esso è parte necessaria di un mondo visibile che vuol essere tutto strutturato sulle realtà essenziali. Se ci rendiamo conto di questo, intenderemo il rilievo che prende nella pittura di Rosai la trattazione del tema del « dormente ». Questo tema, conosciuto fino dall'antichità, trova nella definizione impressagli dal nostro pittore una dimensione nuova. Esso non viene isolato come motivo a sè, attinto com'è alla cronaca spicciola: un impiegato, un prete appisolato su una panchina, un operaio che il caldo, il vino, la stanchezza hanno profondato in un sonno animale. Orbene Rosai concepisce il sonno come disarticolazione di quel corpo, che per lui riveste soltanto l'aspetto di strumento di lavoro, di oggetto necessario. E si veda il *Dormente* della collezione Mazzoli.

Dove troveremo, nella pittura contemporanea, qualcosa di altrettanto inventato e reale? Solo in una *Donna addormentata su una poltrona*, dipinta verso il '32, Picasso arriva a dare il simbolo, l'idea metafisica del sonno. Ma il sonno dipinto da Rosai è proprio la torpida medicina invocata dai poveri ad alleviare la stanchezza e i dolori, l'« immagine della morte » che

slega le membra contratte, e in questo ha qualcosa in comune col «vino» di Baudelaire.

La intensa poeticità della pittura di Rosai è stata spesso fraintesa come carattere letterario, che sarebbe un aspetto negativo per chi pensa con quell'aggettivo di accennare a un carattere impreciso di essa pittura e irrispettoso di regole e di continuità. Ma questa irregolarità e ribellismo rosaiani hanno origini fonde. Il campione più eccelso ne è infatti il misconosciuto Domenico di Giovanni detto il Burchiello, il più grande poeta di un'età che non s'è davvero ingannata nello scegliere i suoi rappresentanti: il primo Quattrocento. Per l'oscurità di alcune satire politiche, di contenuto ormai indecifrabile, si è trascurato di riconoscere nel Burchiello il primo poeta populista, dando accentuato e caricaturale rilievo al personaggio si è evitato di accorgersi dell'umanità fonda e prorompente di questo alto ingegno alle prese con una difficoltà di cui i letterati dei suoi tempi non ci hanno lasciato altre indicazioni: la lotta per il pane quotidiano. Rosai nelle sere di buonumore era l'estemporaneo poeta «alla burchia» che tutti gli amici ricordano. Ma nel dipingere i suoi quadri e in essi specialmente gli uomini era il Burchiello umano che spregia l'ipocrisia, attacca la prepotenza, deride la bestialità. Certo nei versi del Burchiello non passa molta aria. Pure a un certo momento, quando appaiono « sospiri azzurri di speranze bianche », tutto si colora e si accende. E quando nel capitolo delle *Medicine* il Burchiello consiglia a un malato di punture di mosconi di togliere e bollire « carrate tre di nugoli marini »: non fa pensare a certi quadri di Rosai dove le nuvole si versano appunto « a carrate »? Ed è proprio dove i critici della pittura pura perdono il conto.

In Rosai come nel Burchiello è presto valicata la misura tra il serio e il faceto e il gusto della verità infrange rumorosamente le trincee del paradigmatico e del convenzionale, talvolta del lecito e dell'onesto. « Io non discerno virtù da resìa ». L'arte — sembrano significare questi rari spiriti liberi pei quali le polizie, le massonerie, i corpi accademici riuniti in seduta plenaria trovano presto sulla terra un esilio, effettivo o virtuale — è qualcosa di diverso e più alto, un'arte — tra uomini moralmente nani, storti, gobbi, insomma minuscoli — con l'A, per l'appunto, maiuscola.

III.

Accanto alla fondamentale esigenza di pittore di uomini, si svolge, secondo una mirabile linea d'evoluzione, la ricerca dello spazio colorato, dell'atmosfera.

I pittori moderni si dividono in due schiere: quelli che sentono e quelli, assai più numerosi, che non sentono la più grande scoperta che l'Ottocento ci abbia legato: l'intuizione del *plein air*. Per tutta una parte della modernità questa intuizione è rimasta improduttiva. Rituffandosi nei generi più disparati di *imagerie* dei secoli trascorsi, molti pittori hanno deliberatamente ignorato la felicità di questo contatto, limitandosi alla ricostituzione di pure superfici decorative. Rosai appartiene al numero assai ristretto di pittori che vollero veder circolare l'aria nei loro dipinti. Se si fa osservazione, ci si accorge di come questo fatto segni un'esigenza assai più profonda di quella, molto generica, contrassegnata dalla parola realismo. Oggi può sembrare un controsenso parlare della presenza del cielo nelle pitture. E sarebbe, solo se prestassimo orecchio all'imbroglio dei megafoni teorizzanti e ci affidassimo ai vari piani ideologici che come zattere scivolose portano inavvertitamente lontanissimi dal punto dove si era diretti. Eppure, prendiamo un nome sicuro: Morandi, un'esperienza di pittore che non desta il sospetto di alcun compromesso. La decisione che ha proibito a Morandi di trattare la figura umana è infatti tutta da mettersi in conto all'estremo rigore contemporaneo di abolire l'inganno, il lenocinio dell'« espressione ». Ma quello che nei paesaggi e nelle nature morte di Morandi più ci afferra è ancora la luce di un cielo vero, che altrove non troviamo. Riconoscerne l'evidenza, e ricostituire grano a grano il miracoloso evento di quella che il Longhi chiamava « elegia luminosa », può essere stato per Morandi frutto di una lunga meditazione sul significato più puro della nostra tradizione. E per un altro pittore a noi caro, Marcucci, costituirà invece il tormento giornaliero dell'esistenza. Ma per Rosai è stata una avventura violenta, il cui arco si segue benissimo ripercorrendo dal primo all'ultimo i suoi quadri. Prima è, contro un muro chiuso e senza speranza, il fallace barbaglio dei fuochi d'artificio. Poi la sconnessione futurista si apre come un terreno nel quale si seminino

le mine che, in seguito, esploderanno. Esse non scoppiano. Ma nel chiuso di certe stanze tetre e nelle strade dei sobborghi, le macchie, le muffe del terreno, l'improvviso sbandamento di un piano, sono le spie di una segreta ansia che cerca sbocco, e l'occhio del pittore s'appunta sulla « maglia rotta », sull'« anello che non tiene », sull'angoscia del presente che è la premessa della futura « solarità ». Nell'imminenza di questo avvento che mai si realizza — nè si annuncia calmo, anzi contrastato, drammatico — l'ansia della luce circonda la terra, vi immette torrenti di calore, i colori si accendono, gli odori si fanno soffocanti. Le tele scoperte del '32 sono il primo segno felice. Ormai, di fronte a queste, le tele scoperte dei « papiers collés » invecchiano, hanno assorbito la polvere degli *ateliers*, conservano il tanfo dell'avanguardia. Qui si respira aria, anche se la giornata è pesante e il tramonto che non vuol morire presto fa ripiombare in uno stato di angoscia. Le estati ossessionanti di Rosai sono state catturate per sempre in queste tele. E col '40, con la guerra, accanto alle tonalità più sorde, ecco i primi bianchi decisi, l'atmosfera si rischiara, la luce si libera in qualche guizzo vittorioso. Bisognerebbe parlare del Rosai degli ultimi anni che alla mostra purtroppo non era rappresentato, per dire di come i suoi occhi cercassero, da qualche tempo prima della fine prematura, la certezza di una luce senza contrasti che finalmente scendesse sulle cose vestendole a nuovo. Questa luce rassomiglia alla neve, ne ha il senso miracoloso e letificante. I fiorentini odiano la pioggia, non la possono sopportare, non ammettono che alla campagna essa sia necessaria. Odiano, dopo il primo giorno, anche la neve, che dimoia e s'infanga, o gela e fa stramazzare. Ma il primo giorno di neve lo accolgono col cuore dei ragazzi, quelli almeno di loro che nel fondo lo sono restati sempre. Tale era Rosai. Odiava la pioggia, ma nei suoi ultimi quadri ha dato alle stagioni un volto a somiglianza della neve. Neve delle prime fioriture primaverili, bagliore nevoso accecante delle strade estive coperte di polvere, bianco dei cieli d'autunno dopo il tramonto. Anche le visioni di Firenze, di cui alla mostra appariva soltanto, in tre variazioni, la *Cupola* — la meno felice —, hanno nella loro cristallina monumentalità il riflesso terso di una giornata invernale.

È così che la terra, negli ultimi quadri di Rosai, ossia quel pezzo di

terra fiorentina che unico egli conobbe ed amò, si fonde col cielo in un'unica massa. Egli aveva aspirato a concretare questa visione delle cose fino da quando aveva scritto, prima del '30, in una prosa di Via Toscanella: « Più si cammina più si allontana i ricordi umani e la natura si distende a suo agio, ingrandendo e prendendo proporzioni vaste fino a sembrare una cosa dormiente, fatata dalla Divinità. Il suo respiro tenue si ascolta attraverso un leggero movimento dell'aria, il cielo come un grande occhio aperto pare che vegli angelicamente su tutto ».

LA PRIMA MACCHIA

di

Gianna Manzini

Che ne sapevo io, del peccato originale? Lo riconoscevo soltanto per qualche cosa che in me cede a un lontano eterno invito. E riferivo a quella leggendaria e generica disgrazia più fantasie che stati d'animo. Del mio mutevole demone sobillatore, presenza inesorabile e fuggitiva, mi dicevo che si trattava d'una viva testimonianza della prima macchia, d'un fatto imponente nella notte dei tempi e della carne. Ma rimaneva allegoria. Nulla d'ontoso, dunque; nulla che somigliasse alla stretta della colpa e del disonore. Lo separava dalla mia ebrezza di vivere, un abisso forse inaccessibile alla mia coscienza.

Ne afferrai il senso d'espiazione senza fine, durante il periodo dell'occupazione tedesca, quando le caserme del viale Giulio Cesare, dove allora abitavo, furono trasformate in prigioni. E prigionieri vi rimanevano anche gli uomini presi con le retate. Si vedevano le loro donne, giù nel viale, protendere inutilmente le mani coi fagottelli del pane e con qualche bigliettino verso le finestre dalle quali questi mariti, questi figlioli, le guardavano. Naturalmente, presto furono allontanate; ma rimasero dalla mattina alla sera agli angoli delle due strade che sboccano di fronte a quelle caserme. Ore e ore in piedi, al freddo, per incrociare uno sguardo, per scambiare un cenno.

Tra gli infiniti incidenti giornalieri, accadde un fatto grave. Un tedesco che passava in motocicletta, sparando per mandare indietro le donne, ne

uccise una, a pochi passi da casa mia. Era giovane, e aspettava un bambino. Il marito vide, e si buttò di sotto. Conseguenza logica, in un simile stato di cose, il divieto a tutti d'uscire di casa. Quelli che erano fuori non poterono rientrare fino all'indomani; e venne dato l'ordine, mantenuto per giorni e giorni, di tenere anche le persiane ermeticamente chiuse, come i portoni.

La prima volta che uscii, una sentinella mi accompagnò, facendomi voltare alla prossima cantonata. Ma, al ritorno, lo vidi per un lungo tratto, il mio familiare viale. Un attimo: perché un milite mi domandava dov'ero diretta, esigeva documenti, mi faceva tornare indietro, per seguire la parallela fino all'altezza di casa mia.

Un attimo, ho detto; ma mi bastò.

È incredibile come le cose più consuete, gli aspetti più affabili di un paesaggio invecchiato dall'abitudine possano essere trasformati senza che avvenga alcun mutamento reale. Un luogo comune di quotidiane avventure si cangia ad un tratto in uno speciale deserto, ove le usuali misure di tempo e di spazio non sono più valide; diventa una scena che accenna un mistero, allestita per gli espatriati dell'umana convivenza. Così, quasi per uno scarto nell'orbita della terra, ci sembrò ad un tratto di vivere altrove, costretti ad accettare una catena di eventi assurdi e logicissimi.

Non era più la stessa neppure la luce: che giungeva ora come trasferita da uno specchio. E nemmeno i colori. Ho in mente un bianco come di pioggia sopra le rovine. La corteccia dei platani aveva una tinta stranamente marmorea, che non poteva più attirare il segno con l'unghia del pollice. Tutti quegli alberi, che sempre s'eran prestati a vicenda rami e foglie, con baldanza e bonomia, quasi proclamando il pacifico decoro d'un'anima collettiva, apparivano ad un tratto penosamente separati. Ognuno di essi, più alto del vero, più grande del vero, con una sua propria aura d'un colore d'opale, in cui si disegnavano, un po' spettrali, i bronchi, era il primo e l'ultimo albero. L'intero viale, pur assumendo un'aria di segregazione, appariva lunghissimo, fermo, liscio, glabro: i passi delle sentinelle lo misuravano a pezzetti; la « circolare », abolite le fermate durante tutto il percorso, vi si avventava con una specie di storditezza che faceva trasalire quella quiete mendace. Macché viale: un infinito cortile, allungato fra due interminabili

prigioni: quella delle caserme, gremite d'uomini affamati e impazienti di conoscere, se non il motivo della loro reclusione, almeno il loro verdetto; e quella delle case, dove noi continuavamo ad abitare, pregiudicati liberi, e più degli altri umiliati, quasi avessimo perduto perfino il diritto alla prigione.

Mai quelle facciate mi eran sembrate così livide, così sporche, così povere: e così trasparenti. Come per effetto di un'effimera e bizzarra veggenza, scorgevo interminabili rampe di scale, fughe di corridoi, catene di stanze: tutti interni che conducevano a quelle finestre sbarrate. E c'erano, negli ingressi, scheletrici attaccapanni, dai quali veniva tolto con paura il cappello dell'uomo nascosto.

Tutto quello spazio inverosimilmente aumentato fra un lato e l'altro del viale, quella chiarezza per cui sembrava d'inoltrarsi nella luce d'un occhio sempre attento, quei colori esterrefatti, e quel silenzio troppo ascoltato, finivano col fissare un equilibrio magico, e uno stato tutto nuovo della coscienza: quasi un'insonnia della vita, insonnia che suscitava l'atmosfera dell'incubo, del crimine, o della catastrofe.

In su e in giù, in giù e in su, andavano di ronda soldati tedeschi: gente che, per strano maleficio, riusciva a fare dell'ordine e dell'ubbidienza una cosa spaventevole; e avrebbe resa sospetta la virtù stessa.

Fra il monotono andirivieni, s'inserivano fuggevolmente nel breve tratto compreso fra un isolato e l'altro, rasentando il muro, rari, frettolosi passanti: per lo più donne, dattilografe, massaie, impiegate; e qualche vecchio: esseri del tutto comuni; quelli d'ieri; eppure era un'altra cosa. Fra loro, si guardavano di sfuggita. Pareva che ognuno ritenesse innaturale la presenza dell'altro, in questo scenario dove ciascun personaggio, quasi profugo da un altro mondo, si trovava messo in questione.

Messo in questione, implicato. E infatti: « Diteci dove andate, mostrateci i documenti, le carte. Fateci vedere le vostre carte ».

Ma si dubita che le nostre carte possano tradirci, che la parola, questo dono fino a ieri prediletto, nasconda un tranello, possa perderci: che la voce stessa ci denunci con un tremito, con un'incrinatura; che gli orologi ci smentiscano, segnando un'ora non valida qui, in questo ghiacciato anticipo di eternità; che la ciocca di capelli sfuggente, o la sciarpa che si libera fra i

risvolti della giacca, o magari il laccio sciolto della scarpa, debba rompere un imperscrutabile ordine.

Cominciò così, fra me e me, una specie d'assurda disputa. Tutto mi accusava; e io cercavo dirottamente di scolparmi. Ma di che cosa? Scegliendo una colpa, nell'atto di sceglierla, avrei suggerito un mio ritratto; assumendola coraggiosamente, l'avrei riscattata, le avrei restituito una dignità: avrei offeso dunque un'esigenza, un'intimazione d'anonimia. Eppure sento che non devo, né posso sfuggire a questo senso di colpevolezza. Aiutatemi, però, a rendermi conto, a precisare; indicatemi almeno un punto di riferimento, sia magari esso il giorno del paradiso perduto, della prima macchia che fece, d'ogni creatura, una paurosa identica eccezione.

Forse, quei nemici infinitamente stranieri eran calati in mezzo a noi, che fino a quel momento sapevamo scegliere peccati a nostra somiglianza nella infinita generosa invenzione dei peccati, per imporci, oltre tutto, la condanna irresistibile di un'ambigua schiacciante accusa che riduce il senso di colpa a un'avvolgente nebulosa: uguale alla luce che trasformò quel viale.

Fra l'una e l'altra fila degli alberi, in uno spazio troppo vasto e come astratto, svolazzava un foglio di carta. Era bianco, era grande. In balia d'un vento senza franchezza, basso, turbò come una pericolosa imprudenza — ma che ci stanno a fare tante sentinelle? lo inseguano, lo fermino —: poi, perché i tetri guardiani dell'ordine non se ne curarono, parve uno scusabile effetto d'insensatezza. Ma impensieriva.

LA MAGIA DI BONTEMPELLI

di

Enrico Falqui

A furia di consumarsi e assottigliarsi, l'ultimo filo al quale era rimasta appesa l'esistenza di Massimo Bontempelli ha ceduto e s'è rotto per sempre. (Como, 12 maggio 1878 - Roma, 21 luglio 1960). Per quanto non inaspettata, la notizia, rattristandoci, fa sì che i nostri occhi si sollevino con mestizia a riguardare i ripiani dello scaffale, dove, come per un bilancio subitaneo, sono allineati tutti i suoi libri. E par che da ognuno si stacchi un cartiglio sul quale son segnate, buone o cattive, le sue vicende. Perché sarà da ricordare ch'essi furono, di volta in volta, tra i più discussi e dunque originali degli « Scrittori nuovi ». Il che non esclude opposizioni e rifiuti, ma sempre nella regola di provocazione che è propria di ogni novità al suo apparire e che in Bontempelli, oltre a costituire una norma del suo perenne « avanguardismo », fu acuita dalle implicazioni politiche cui si trovò di continuo frammischiata, e confusa, durante e dopo il Fascismo.

Egloghe: Streglio, Torino, 1904. *Ottuagenaria:* Istituto editoriale italiano, Milano, 1946. Ecco la prima, ormai un palinsesto, ed ecco l'ultima, di già un cimelio, delle tante opere, oltre una cinquantina, di narrativa e di saggistica, di poesia e di teatro (senza contare le antologie e le traduzioni), scritte da Bontempelli finché la mente gli ha retto. *L'amante fedele* (Mondadori, Milano, 1953) è infatti semplicemente la raccolta degli anteriori rac-

conti di *Notti* (Atlantica, Roma, 1945) e di *L'acqua* (Darsena, Roma, 1945) con la giunta di *Ottuagenaria.* Ma, per forzose ragioni di salute, sia questa e sia la seconda delle raccolte dei suoi scritti d'arte (*Appassionata incompetenza:* Pozza, Venezia, 1950) e di musica (*Passione incompiuta:* Mondadori, Milano, 1958) furono compiute senza più alcuna sua partecipazione. E quel primo e quell'ultimo libro ci stanno ora dinanzi, come due mete, a segnare il punto di partenza e il punto di arrivo di un itinerario artistico tra i più geniali e laboriosi e contrastati del nostro Novecento. (Cfr. *Il Novecentismo,* nel V vol. dei *Saggi* delle Edizioni Radio Italiana, 1953).

Ma, se al primo libro, affinché la priorità risulti esatta criticamente, bisogna aggiungere altre quattro o cinque raccolte di « poesie sfacciatamente ultraclassiciste » (dai *Settenari e sonetti* del 1904 alle *Odi* del 1910), non è all'ultimo libro, per quanto nobile, che si può giustamente conferire il prestigio della conquista al termine di una lotta per il rinnovamento della prosa narrativa italiana, per renderla cioè sensibilmente moderna senza ripudiarne l'antica dirittura. E tale, Bontempelli, attraverso uno scaltro riassorbimento e snellimento della pompa dannunziana, era venuto elaborandola, con l'aiuto degli antichi, fin dai racconti del *Socrate moderno* (Lattes, Torino, 1908), di *Amori* (Lattes, Torino, 1910) e vieppiù dei *Sette savi* (Facchi, Milano, 1919).

È dunque un peccato che la riassuntiva ristampa della intera produzione narrativa di Bontempelli, avviata nel '38 dalla Casa Mondadori, sia rimasta ferma al quinto volume, dove son comprese le *Due storie di madri e figli* (*Il figlio di due madri* e *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*) del 1928-1930. Se fosse stata proseguita e se dai *Due racconti all'aria aperta* (*La famiglia del fabbro* e « *522* ») del 1929-1931 fosse passata alla *Galleria degli schiavi* e a *Gente nel tempo* del 1929-1936, avrebbe chiaramente attinto il suo fastigio più alto con i tre mitici racconti di *Giro del Sole*, presentati in volume nel 1941. Ed è dello stesso anno (nel *Corriere della sera* del 4 dicembre) la personalissima messa a punto della coscienza del carattere avventuroso d'ogni opera d'arte.

Prese le mosse dal largo uso della parola « avventura » in sede di giudizi critici ed estetici, cominciato press'a poco nel 1919, al ritorno dall'altra guerra, e seguitane l'alterna fortuna durante il ventennio successivo, Bontempelli concluse che ormai tanti sospetti e tante avventure e tante cautele

si erano andati « equilibrando in una visione placata dell'opera d'arte », sicché cominciava già pianamente a formarsi « quella che sarà la classicità del nostro tempo. A centro del quale ritrovato equilibrio » stava, per lui, « la definizione dell'opera d'arte come avventura, situazione mediana tra l'episodio e la storia ». E lo provò con le tre « avventure », « che nella loro unità seguono il corso del Sole, da Oriente verso Occidente fino a tornare in Oriente: Mediterraneo, Atlantico, Pacifico, col ratto d'Europa, col viaggio di Colombo e col volo di Ruggero ». Tre favole che, a giudizio concorde della critica, in virtù del loro consumatissimo impalpabile fascino, segnano il sorprendente aereo punto d'arrivo dell'estrosa arte di Bontempelli: mai fantasia e tecnica, letteratura e poesia si erano in lui congiunte così felicemente. (Cfr. *Novecento letterario*, I, 389-405.)

Ed ora che la morte ha posto termine a una specie d'agonia che si protraeva da anni, a noi, per onorarlo e risentirlo e rivederlo vivo, accosto alla lunga fila dei suoi libri (quante dediche, quanti ricordi), non soccorre di meglio che riaprire le pagine del *Giro del Sole*. A meno di voler appesantire l'immagine di Bontempelli sotto l'enumerazione particolareggiata delle imprese e delle polemiche nelle quali lo spinse la vocazione dialettica e lo coinvolse l'esperienza novecentista, facendogli rincorrere con varia sorte, or fortunata ed ora disgraziata, il miraggio di un rinnovamento del costume sociale e spirituale; e a meno di ritessere tutta la storia delle sue vicissitudini, dalla controversia carducciana alla disputa stracittadina, dal classicismo tradizionale al novecentismo insurrezionale, dal fumismo ironico al realismo magico, per serbare all'immagine di Bontempelli l'estro che fu suo proprio e che resta suo distintivo, converrà riandare alle sue invenzioni, o trasfigurazioni, più libere e insieme più assorte, quali per l'appunto rimangono le tre del *Giro del Sole,* unitamente con altre rintracciabili nei *Miracoli* (1923-29).

Comunque vogliano giudicarsi certo èmpito e certo impegno strenuamente avanguardistici, innati e irrefrenabili in un temperamento e in un procedimento come quelli sempre dimostrati e perseguiti dal Bontempelli, quelle pagine rimarranno ad onore dell'autore che le espresse in un periodo nel quale la letteratura non era ancora spregiosamente praticata come una

vendetta, ma neppure lo era, se non nella persuasione dei sordi e dei filistei, come un giuoco e un passatempo.

Più che alla raffinata maestria della fattura, si deve alla rapita armonia della loro straordinaria naturalezza, se un'opera in apparenza tanto prepotentemente irrequieta e tanto abilmente costruita da sembrar capricciosa, in ultimo, scartato ogni artificio e preziosismo, si ricollega e si ricompone secondo una linea di svolgimento così esperta e decisa, così eccezionale ma garantita, quale oggi proprio l'opera di Bontempelli conferma di possedere nel ripresentarsi alla nostra memoria per il giudizio finale. E quasi per incanto, spartendo il meccanico dal razionalistico, il voluto dallo spontaneo, le si raggruppano e stringono intorno anche tutte le altre composizioni saggistiche (dal *Neosofista* [1920-1922] a *Stato di grazia* [1927-1942] e a *Dignità dell'uomo* [1943-1946]) e teatrali (da *La guardia alla luna* [1916] a *Venezia salva* [1947]), in maniera da formare un unico blocco, costato mezzo secolo di lavoro a un artista ch'era anche un artiere tra i più scrupolosi e incontentabili.

Parrebbe che la feroce irruenza degli anni succeduti all'ultima guerra avesse fatto piazza pulita di una simile costruzione letteraria. Difficile immaginare ideali ed esperienze più contrastanti del « realismo magico » e del « neorealismo ». E anche in materia di lingua, difficile rinvenire una disparità più forte di quella tra lo stile cristallino raggiunto allora dal Bontempelli e il fangoso gergo vagheggiato oggidì da taluni presunti riformatori. Eppure una delle più gradite sorprese riserbate a chiunque sappia rileggere certi scritti di Bontempelli senza preconcetti antiletterari e senza inibizioni ideologiche, è giusto quella di trovarvi risolto ogni umano sentimento in un giro di poesia, talché l'uomo e il mondo vi risultano « veduti come un miracolo e un mistero » e la loro storia si trasforma in mito. Ma guardiamoci dal cadere nell'equivoco dell'arte per l'arte.

Già quarant'anni fa, presentando *La donna del Nadir* nel quarto volumetto della collezioncina riserbata da Vergani a *La terza pagina*, Corrado Alvaro sottolineò che due o tre sono gli argomenti intorno ai quali girano tutti i pensieri di Bontempelli, ossia « i nuclei del suo mondo apparentemente senza origine certa e senza freno »: e « questi argomenti non sono altro che i rapporti tra mondo reale e mondo ideale, fra leggi accettate universal-

mente e tentativi di evadere, tra certezze supine e aspirazioni a un ideale di libertà ». Più tardi fu Bontempelli stesso ad affermare (*Gazzetta del popolo,* 11 giugno 1938) che « l'arte non può esistere senza il mondo morale »; perché « l'arte è lo stesso mondo morale incarnato in un'opera di poesia. Non integrazione; identità ».

Ma in quante guise lo vedemmo inseguire, e talvolta raggiungere e tal altra anche smarrire, siffatta identità? Lo stesso andamento dei tempi sembrò incoraggiarlo verso sempre nuove avventure: né lui si trattenne dal correrle, per contraddittorie che sembrassero. Così, se nel '30 ottenne la nomina a membro dell'Accademia d'Italia, nel '50 perdette quella di senatore conseguita nella lista del Fronte popolare. E non fu senza peggioramento per la sua già scossa salute.

Dopo di allora? Dobbiamo confessare che quella stessa malattia che da anni lo aveva infaustamente sottratto alla competizione letteraria e relegato in un canto lo aveva peraltro preservato da chi sa quali ulteriori esperienze, che forse avrebbero potuto menomare il grado di stupefazione e di soavitudine da lui così magistralmente raggiunto nei tre racconti del *Giro del Sole,* ma tenuto nascosto sotto il velo di una ineffabile spontaneità.

Al nostro orecchio, la sua parola risuona adesso più nitida: nonostante il frastuono e la gazzarra, sembra incidersi nel silenzio di più platoniche sfere. E questo gioca a rendere meno dolorosa la sua perdita: quasi potesse, per altri, mutarsi in ritrovamento.

Domani ce lo descriveranno, ce lo « racconteranno » quale fu nella vita, sorridente e ironico, e quale noi stessi lo conoscemmo. Ma è nelle pagine di alcuni miti che noi andremo a ricercarlo più volentieri, sicuri di ritrovarvelo col suo accento più segreto e ormai più stabile.

POESIE

di

André Frénaud

LES RUES DE NAPLES

Le linge quotidiennement sali, blanchi,
battant haut parmi les maisons
comme la chemise du Christ;
une bourrasque d'enfants éclate sur les marches
et se poursuit avec du carton;
un éventaire de six demi-noix fraîches,
de cinq bombons,
de proche en proche éclaire la nuit.

Monte encore ou descends. La fourmilière des pauvres
n'en finit jamais. Demain hier Spacca Napoli.
Tout a été tracé selon l'ordre grec.

Nulle voilure en vue entre les maisons hautes,
le ciel éclate égal; sur les escaliers
sous l'innombrable dégringolée de la lumière
tous les cris sont en mouvement, tous les gestes en place,
sous les portiques du palais défait, sur le balcon

TRADOTTE

da

Giorgio Caproni

LE STRADE DI NAPOLI

I panni ogni dì sporcati, ogni dì risciacquati,
che sbattono lassù tra le case
come la camicia di Cristo;
una gazzarra di bimbi scoppia sui gradini
e si protrae con un pezzo di cartone;
un banchettino di tre noci fresche aperte,
cinque zuccherini,
di canto in canto fa lume alla notte.

Sali ancora o scendi. Il formicaio dei poveri
non ha mai fine. Domani ieri Spaccanapoli.
Tutto è stato tracciato secondo l'ordine greco.

Non una vela in vista tra i casamenti alti,
il cielo splende eguale; sulle scalinate
sotto l'innumerevole ruzzolio della luce
ogni grido è in moto, ogni gesto a posto,
sotto i portici del palazzo malandato, sul terrazzo

où la jeune fille fixe l'aveugle et la draperie écarlate —
un cortège de melons d'eau s'est arrêté sur le mur
et la couronne —
Et les apôtres et les anges prennent leur élan dès l'aube
et tout le jour ils conservent leur pause
par dessus l'aubergine et les poivrons bruyants.

Qui brûle si fort ici? C'est la mort brûlante
peut-être, c'est le désir.
Quel étendard hurle cet homme sur la charrette
quand l'âne traîne au travers du poisson l'arbre corail!
Qu'entendent-ils quand se presse le défilé
derrière le char argenté des morts
avant que l'antique pompe clopin-clopant
ne vienne désembourber les égouts?
Ils sont chez eux. Ils ne donneraient pas leurs places peut-être!

...Tout le chez soi à vue, le lit, les draps! Oh! ne regardez pas
la photographie de la fille morte phtisique!
Mais par l'énorme débagoulée de la lumière
le malheur grouille et rit fasciné.

Ils montent et descendent, ils ne sortent guère
de ce haut lieu,
ils trient des moules et de menues graînes,
ils réparent des souliers cinq fois usés,
ils rentrent manger des pâtes à la maison,
ils se couchent.
Quelque part, un cloître de majoliques
fermé très haut sur le jardin luxuriant
blanchit sous la lune pour lui seul et entend la mer.

Et les seins de la sirène — priant, les seins —
au débouché de la grotte innocente

dove la giovane fissa il cieco e il panneggio scarlatto —
un corteo di cocomeri s'è fermato sul muro
e le fa corona —
E gli apostoli e gli angeli slanciatisi fin dall'alba
posano poi l'intera giornata
sulle melanzane e i peperoni chiassosi.

Cos'è che scotta tanto, qui? La morte bruciante
forse, il desiderio.
Oh lo stendardo urlato dall'uomo sulla carretta
mentre tra il pesce il ciuco trae l'albero corallino!
Che senton costoro quando si stringe il codazzo
dietro l'argentato carro da morto
prima che l'arcaica pompa zoppicon zoppiconi
venga a liberar le chiaviche d'ogni lordura?
Son nel loro. E forse non cederebbero il posto!

...Ogni intimo angolo in mostra, il letto, i lenzuoli! Oh non guardate
la foto della ragazza morta tisica!
Ma per l'enorme recere della luce
brulica la sventura e affascinata ride.

Salgono e scendono. Non lasciano volentieri
quel loro alto sito,
cernono cozze e minuti semi,
risuolano per la quinta volta lo stesso paio di scarpe,
rincasano per mangiare una pastasciutta,
se ne vanno a letto.
Da qualche parte, un chiostro maiolicato
precluso su su in alto sul lussureggiante giardino
biancheggia sotto la luna per lui solo e ode il mare.

E il petto della sirena — orante, il petto —
sulla bocca dell'ingenua grotta

à côté du prêtre aussi priant,
avec les os peints, avec les anges
sont en place au théâtre répété entre les portes,
ex voto du peuple confiant.

Et la télévision à côté de la vierge criaille,
les poules se sont endormies, le père
a fini la soupe de haricots.

Qui peux-tu protéger, adorée madone,
de l'aveugle misère?
Le dindon qui cherche ses poux sous les saintes images
ou la femme grosse dans l'armoire à glace?
Il faudrait la mer!
Ou que descende du Pausilippe une vague bleue d'azur!
Qu'elle gravisse les escaliers en s'ajourant,
chargée de torches bleues et de douceur;
qu'elle illumine les pauvres, qu'elle pénètre nos contrées,
qu'elle nous change et nous proclame!

Hélas! qui nous exaucerait!
Des dieux puissants sont enfouis là-bas
sous les colonnes en tronçon près de la mer.
Le saint baroque s'est tordu sans pouvoir.
Sont vaines les paroles du poète.

Pour parer la misère la beauté déchirante nue
descend dans les ruelles, dans le fourreau du corps précieux,
l'œil mince et glauque de la sirène sous la chevelure,
détresse au cœur, de haut parage, secrète
Vanina que n'entache pas la chanson triste.

Naples-Paris
septembre-octobre 1959

accanto al prete anche lui in orazione,
con le tibie dipinte, con gli angeli
è a posto nel teatro che fra un uscio e l'altro si replica,
ex voto del popolino fidente.

E la televisione accanto alla vergine strilla,
le galline si sono addormentate, il babbo
ha finito la sua minestra di fagioli.

Chi mai puoi proteggere, tu, madonnina adorata,
dalla cieca miseria?
Il tacchino che sta spidocchiandosi sotto le sacre immagini
o la donna incinta nell'armadio a specchiera?
Il mare, ci vorrebbe!
O che da Posillipo calasse turchina un'onda di cielo!
Sia lei a scandir le scalinate accendendosi,
carica d'azzurre torce e di dolcezza;
sia lei a dar luce ai poveri, a penetrar le nostre contrade,
a trasformarci, ad affermarci!

Ahimè, e chi potrebbe esaudirci!
Potenti iddii sono sepolti laggiù
sotto le mozze colonne in riva al mare.
Il santo barocco s'è contorto impotente.
Vane son le parole del poeta.

Per ornar la miseria la bellezza straziante nuda
scende pei vichi, nella guaina del corpo prezioso,
l'occhio fine e glauco di sirena sotto la capigliatura,
una fitta al cuore, d'alto loco, segreta
Vanina non contaminata dalla canzone triste.

Napoli-Parigi
settembre-ottobre 1959

PREMIERS ÉCHOS DE SICILIE

Lézards de Sélinonte sur la cannelure dorique
Jouait toujours la mer violette.

*

Aux ravins d'Agrigente
un parfum d'immortelles
émané d'une tombe
m'illumine et m'enfouit.

*

Maigres regards des dieux
les lanières du temps.

Douceur d'Ortigie

(fragment)

Au dessus de toi île d'Ortigie la gloire
érige encore ses gestes A l'Euryèle
s'exhalte dans la pierre l'effort impérieux

Mais la tendre source d'eau douce que la nymphe
est devenue sous les papyrus parmi les oies plaintives
n'a pas cessé de charmer la mer
Et la rîve tout alentour ferme la mer comme un grand lac
Elle apprivoise la bienveillante comme l'homme les dieux.

PRIMI ECHI DALLA SICILIA

Lucertole di Selinunte sulla scanalatura dorica
Perpetuo gioco del mar di viola.

*

Alle fosse d'Agrigento
un profumo d'immortali
emanato da una tomba
m'illumina e mi seppellisce.

*

Magri sguardi degli dei
gli esili legami del tempo.

Dolcezza d'Ortigia

(frammento)

Su te isola d'Ortigia la gloria
erge ancora le sue gesta All'Eurialo
s'esalta nel sasso l'imperioso sforzo

Ma la tenera fonte d'acqua dolce in cui la ninfa
si tramutò sotto i papiri fra le oche lamentose
continua a soggiogare il mare
E la riva tutt'intorno chiude il mare come un gran lago
Lo ammansisce benigno come l'uomo gli Dei.

Fonte Aretuse

Couronnés de vos cris et de papyrus
mes petits compagnons de la fontaine Aretuse
avec vos nez verts avec vos nez jaunes
êtes-vous heureux?

*

Le soleil compagnon bleu déchirant.

septembre 1959

DANS LES LOINTAINS PARAGES

Dans les lointains parages
vers lesquels j'avançais
peut-être m'écartant
gardé en un pays
où rien ne me concerne

Montant et remontant
l'environ l'épaisseur
sans poids non sans feintise
quelque éclat pour me plaire
et m'aider à durer

Cerné m'exténuant
l'interminable haleine
marche à marche après moi
comme une bête obscure

Fonte Aretusa

Coronati dei vostri gridi e di papiri
piccoli amici miei della fonte Aretusa
coi vostri nasi verdi coi vostri nasi gialli
siete felici?

*

Compagno azzurro lacerante il sole.

Settembre 1959

NEI REMOTI PARAGGI

Nei remoti paraggi
verso cui m'inoltravo
discostandomi forse
trattenuto in un luogo
a cui nulla mi lega

Su e su risalendo
lo spessore il dintorno
senza peso ma in finta
qualche lampo a conforto
a aiutarmi a resistere

Accerchiato sfibrandomi
senza posa l'anelito
dietro a me a ogni scalino
come oscuro animale

Pas à pas des figures
disparues aux lanternes
les apprêts se déroulent
d'une fête advenue

Et toujours je me leurre
Et toujours le froid terne
Par qui est interdit
le chemin désigné

Dans la foule éclatante
les sourires déserts
Dans ma bouche du sable
Le temps ferme sa trappe
Dans l'âtre un oiseau blanc
les yeux gros se renverse

Egaré qui m'entête
allant et revenant
vers les lointains parages
où je vais accéder
quand tout sera obscur.

19-20 juin 1959

Leonetto Cappiello: *Décor de théâtre et costume*

A ogni passo figure
ai lampioni scomparse
l'apparecchio si svolge
d'una festa avvenuta

Ed io sempre in inganno
Sempre un freddo offuscato
Da chi viene impedita
la mia via stabilita

Nella folla eccitata
i sorrisi deserti
Nella bocca una sabbia
Chiude il tempo la botola
Gli occhi gonfi un uccello
bianco atterra fra i tizzi

Io smarrito testardo
che sta andando e tornando
ai remoti paraggi
cui avrò accesso quando
sarà oscura ogni cosa.

19-20 giugno 1959

LA RETROSPETTIVA DI LEONETTO CAPPIELLO A LIVORNO

di

Guido Favati

La mostra retrospettiva delle opere di Leonetto Cappiello, organizzata dal Comune di Livorno nella Casa della Cultura, segna un doveroso tributo di riconoscenza della sua città natale ad un artista di prim'ordine, che si può obiettivamente definire l'inventore (più che soltanto il rinnovatore) del manifesto moderno.

L'*affiche* aveva già avuto i suoi eccellenti cultori in Toulouse-Lautrec e in Chéret; ed era inevitabile che sulle prime il provinciale Cappiello, partito da Livorno con la semplice esperienza di una personale di pittura, che da diciassettenne aveva tenuto a Firenze, e di un album di caricature da poco pubblicate a corredare un testo di Giovanni Targioni Tozzetti (*Lanterna magica*), cui non era estranea la suggestione di Telemaco Signorini, risentisse del loro gusto nell'impostazione, nella grafia, nel colore; ma si differenziò da essi quando giunse a concepire il manifesto non più come un quadro riprodotto in più copie al fine di essere affisso su più muri di una qualsivoglia città, ma come un mezzo prepotente per richiamare l'attenzione di un passante anche distratto in una città tumultuosa e veloce quale la Parigi della *belle époque*. Il manifesto deve saper agganciare l'attenzione del pubblico anche più frettoloso e disattento, sorprenderlo e attirarlo; deve saper esprimere in una veloce sintesi compositiva l'essenza del prodotto reclamizzato, mediante una trovata che per la sua evidenza faccia presa immediata. Sono

queste, press'a poco, parole dello stesso Cappiello; è suo il principio che esprimono, da lui impulsivamente applicato prima ancora di rendersene chiari i termini espositivi, passando attraverso l'esperienza e il successo di cartelloni quali quelli per il *Chocolat Klaus* (1903), per il *Thermogène* (1909), per il *Cinzano*, per il *Bitter Campari* (1921). Il quadro vive anche della sua unità tonale, della sua armonia coloristica, ne è parte integrante lo sfondo, che spesso crea i raccordi più sottili; di tutto ciò Cappiello comincia per gradi a fare a meno, perché non ha efficacia di richiamo, ritarda più che stimolare. Egli afferma la necessità della dissonanza coloristica, sopprime lo sfondo come centro del raccordo tonale, dà agitazione alle sue composizioni. Il cavallo e l'amazzone verdivestita che lo cavalca e la scritta gialla del *Chocolat Klaus* campeggiano su un fondo nero, costituito cioè dal più antinaturalistico dei colori, ed il cavallo è rosso e si volta indietro a sorridere di complicità alla sua amazzone; marrone cupo è il fondo di *Thermogène*, su cui spicca lo gnomo verdivestito che sputa fuoco dalla bocca mentre stringe al petto con beatitudine il rossiccio batuffolo del prodotto reclamizzato, nel ritmo di una danzante felicità; blu scuro, anch'esso tutto unito come gli altri, è quello su cui si disegna l'altro gnomo, saggio e buongustaio, del *Bitter Campari,* che col suo vestito rosso a bolli bianchi e la sua faccia infarinata di clown emerge, come risalendo i gradini di una cantina, da una spirale di scorza d'arancia che lo avvolge a metà; la zebra impennata, cavalcando la quale il seminudo cavaliere di *Cinzano* protende in aria come in un gesto di trionfo una bottiglia di quel prodotto, si libra contro un fondo verde col suo mantello a strisce gialle e nere. Gli elementi tradizionali della pittura sono sovvertiti a pro di un immediato fine di richiamo.

Ciò nonostante, l'impeto, l'irruenza, talvolta la frenesia di alcune sue composizioni, che fanno larga parte alla persona umana, rispettata sempre nella sua essenza e nel suo carattere anche laddove su di essa si esercita l'ironia (come nella faccia stupidamente radiosa di un uomo seduto a tavola a degustare il suo pranzo, dietro la cui testa si ergono, come due grandi orecchie d'asino, le becche d'un tovagliolo enorme che gli sta legato intorno al collo), o talvolta la tenerezza (come nell'atteggiamento impettito ed importante d'un negretto vestito alla turca, cui sfuggono da ogni parte delle

sigarette di cui tiene stretto al petto un gran fascio: e sono più alte di lui), o anche la giocondità (come quella che promana dal turco biancovestito che, quasi per un miracolo da Lampada di Aladino, si sprigiona a gambe all'aria dal fumo d'una rossa tazza di caffè agitando nelle due mani dei bricchi d'argento come allegri sonagli), non sarebbero appieno comprensibili se non si tenesse presente la attività finissima di caricaturista che Cappiello coltivò prima di dedicarsi al cartellone, e che gli dette la prima notorietà in quella ch'era ancora la capitale morale ed intellettuale dell'Europa. Tutto il mondo elegante della *belle époque,* dai sovrani ai camerieri dei locali mondani, dai finanzieri alle ballerine, dagli uomini politici agli attori teatrali che illuminarono il firmamento di Parigi fra il 1898 e il 1904, è stato da lui fissato, ogni personaggio in un suo gesto caratteristico, in un particolare essenziale, in un atteggiamento del portamento, che ce li fanno ancora vivi e presenti. Senza mai ricorrere all'uso volgare di collocare grandi teste su piccoli corpi, ma delineando anzi anche l'essenziale del corpo (o il corpo tutto intero nel suo carattere, come nel bellissimo ritratto di Edoardo VII ancora principe ma già pesante) egli sa esprimere del personaggio prescelto quello che più conta e più dura, l'apparenza della sua personalità quale la coglie l'occhio curioso e penetrante d'uno spettatore attento che guarda al mondo come ad un palcoscenico da una platea vibrante e ricettiva. La finezza del suo sguardo d'artista attinge del personaggio la psicologia; la sua esperienza di disegnatore personalissimo la rende col segno adeguato, che sa gareggiare in sottigliezza con quello di certe stampe giapponesi, o è marcato e declamatorio quand'è il caso: ed alla sottigliezza, quasi invisibilità, del tratto che separa le grosse palpebre chiuse di Edoardo VII o disegna gli occhi (lo sguardo) della Granier, fa da contrappeso il contorno marcatissimo della bocca spalancata in una recitazione tragica di Sarah Bernhardt, veramente crudele.

Questa sensibilità di tratto, questa sapienza espressiva, ricompaiono nei manifesti più felici; e come una caricatura d'uomo o di donna riesce a campire un intero foglio da disegno anche là dove non interviene l'uso del colore (del resto adoperato anch'esso funzionalmente, e quindi soltanto dove poteva concorrere a sottolineare il carattere d'un personaggio), così

una figura di *réclame,* un uomo, una donna, un oggetto, un animale (come la protesa testa di bue di *Kub,* color seppia su fondo giallo oro, un cubo enorme giallo e rosso contro un occhio, mentre dell'altro è persino visibile un sensibilissimo ciglio sporgente), dominano completamente lo spazio del manifesto, con effetto spesso monumentale. Del linguaggio pittorico egli ripudiò gli elementi che non rispondevano ai suoi fini di richiamo e di sorpresa, ma conservò un'armonia di impostazione che è tutta toscana.

Eppure questo caposcuola, del quale i cartellonisti francesi della seconda generazione (i Carlu, i Colin, i Coulon, i Loupot, i Mouron-Cassandre, i Mercier, i De Valerio) riconoscevano di avere imitato tutto agli inizi (« noi abbiamo tutti cominciato col rifare Cappiello » scrissero in un pubblico indirizzo in suo onore, in occasione del conferimento che gli fu decretato della commenda della Legion d'Onore), influì probabilmente sul decorso della pittura moderna, se è vero che alcuni dei *fauves,* come narra il suo biografo Viénot, riconoscevano di avere subito la suggestione di certi suoi manifesti (e del resto il suo cartellone per il *Chocolat Klaus* è del 1903, mentre l'esposizione dei *fauves* al Salon des Indépendants è del 1905), d'altro lato, non distolse mai l'occhio dalle varie esperienze pittoriche che gli pullulavano intorno, sicché non sorprende cogliere in lui dei punti di contatto perfino con certe posizioni astratte: nei bozzetti delle scenografie che disegnò per il ballerino Massine nel 1932, nel manifesto « La douleur s'envole » concepito per *Aspro,* forse perfino nel grande manifesto ideato per esprimere la forza motrice, rappresentata per mezzo di un nugolo di cavalli rossi alternati a cavalli bianchi, i quali, come in una fumata che s'inalza sullo sfondo di un cielo nero, fuoriescono da un culmine di ciminiera.

Tutti questi pezzi, in mezzo ad un paio di centinaia di altri, quasi tutti messi a disposizione del Comune di Livorno dagli eredi Cappiello (la signora Suzanne, che gli fu affettuosissima compagna, ed i figli Jean e Françoise), sono stati esposti a Livorno, in questa che è la prima retrospettiva organizzata in Italia dopo la scomparsa dell'artista, e che riesce a dare un'idea abbondante di tutta la sua opera, pur se qualche lacuna si può forse lamentare, come l'assenza dei suoi albums di caricature stampati fra il 1901 e il 1903, o di qualche giornale del tempo, che avrebbe aiutato il pubblico ad

attingere l'atmosfera del periodo in cui egli operò agli inizi a Parigi, o qualche quadro a olio, benché il pregio più grande di Cappiello bisogni riconoscere che non è nella sua attività di pittore; ma si tratta di lacune marginali: la importanza e la bellezza dell'opera dell'artista, nella cornice più che decorosa della Casa della Cultura e nella pregevole collocazione delle opere, ognuna delle quali ha il suo degno risalto, permettono di godere in una vista d'insieme il frutto più alto della sua opera, dato che non era neppur pensabile di poter esporre, e sia pure nella forma del bozzetto, i più che tremila manifesti da lui concepiti e gli innumerevoli disegni caricaturali. Viceversa, risulta quanto mai istruttiva l'esposizione delle tre fasi di realizzazione d'uno dei più bei manifesti di Cappiello: quello del *Bitter Campari*, di cui sono offerti in visione il bozzetto, l'elaborato a grandezza di riproduzione, un manifesto stampato in proporzioni più grandi.

Ci sia lecito concludere questa succinta rassegna ricordando il nome del Dott. Renato Orlandini, assessore alla pubblica istruzione del Comune, alla cui iniziativa e costanza Livorno deve se è stata condotta in porto questa iniziativa; e non soltanto questa.

RICORDO DI LEO SPITZER

di

Aurelio Roncaglia

Il 16 settembre, in una tranquilla pensione a Forte dei Marmi, dove da anni era solito trascorrere le sue operose vacanze, si è improvvisamente spento Leo Spitzer, filologo e critico di fama mondiale, una delle figure più rappresentative della cultura umanistica contemporanea. Tra i contemporanei egli era incontestabilmente, col suo straordinario ingegno critico e con la vastità davvero sbalorditiva della sua dottrina, il più prestigioso maestro di Filologia romanza: una disciplina che può ben dirsi fondamentale all'intelligenza della civiltà europea, intesa com'è a penetrarne l'intimo spirito, indagandone le origini e lo svolgersi dalla comune eredità romana.

Viennese di nascita e di temperamento, della Vienna imperiale e cosmopolita di prima della prima guerra mondiale: europeo di formazione e di vocazione, per gli studi compiuti, oltre che in Austria (dove era stato allievo del grande Guglielmo Meyer-Luebke), anche in Francia, in Germania e in Italia, nelle Università di Parigi, di Lipsia e di Roma, e più ancora per l'ispirazione stessa della sua disciplina: quando sul cuore dell'Europa si stese l'ombra fosca di Hitler, e parve trionfare l'Antieuropa dei nazionalismi esasperati e del pangermanesimo razzista, egli dovette esulare, e, accolto oltre Oceano, finì col divenire americano d'elezione. Ma, se al contatto col giovanile attivismo americano aveva saputo ringiovanire la propria fervidissima attività di studioso aperto ad ogni stimolo, europeo era rimasto nel fondo

del cuore, attaccatissimo in particolare al nostro paese, del quale soleva dirsi — e veramente era — innamorato.

Dell'Italia egli ammirava ed amava non soltanto il mare e il cielo, la natura e i monumenti; non soltanto l'antica letteratura (di cui era profondo conoscitore e alla quale aveva dedicato saggi cospicui della sua critica) e l'attuale cultura (in cui aveva trovato tanto calore di discussione e di consensi, e tante affinità scoperto, e stretto tante amicizie, a cominciare da quella con Benedetto Croce); ma soprattutto ammirava ed amava il carattere, la fantasia e il sentimento del nostro popolo, che aveva imparato a conoscere fin da quando, addetto alla censura austriaca di guerra, dalle lettere dei nostri prigionieri aveva saputo trarre, con intelligente simpatia e acuta penetrazione, una straordinaria esperienza linguistica ed umana. Quelle lettere, di cui compilò un'amorosa raccolta e da cui ricavò uno studio originalissimo sui procedimenti di creazione metaforica del linguaggio popolare, lo avevano affascinato, come egli stesso confessava così parlandone:

« Fra tutta la corrispondenza che mi è capitata di leggere, le lettere italiane erano le più naturalmente artistiche. Pur essendo persone semplici, questi soldati italiani possedevano uno straordinario talento letterario. Quella era la prima volta che si rivelava ai miei occhi la vita intima di una nazione intiera: ed era una cosa meravigliosa. Le lettere erano piene d'amore, e — purtroppo — di fame; ma amore e fame trasformavano dei semplici contadini in poeti universali ».

Nel carattere italiano, quale gli si era rivelato concretamente in quelle lettere, lo Spitzer s'era calato e compenetrato con tanta sicurezza di comprensione, da potersene fare un parametro di riferimento addirittura per l'interpretazione dei testi più ardui della nostra letteratura delle origini. Era certo il ricordo di quella decisiva esperienza giovanile che lo induceva, ancora pochi anni or sono, in un articolo del 1953, ad affermare con tanta energia, come criterio interpretativo d'un antichissimo testo volgare, il suo carattere « italiano ». Tale era per lui, secondo le sue stesse parole:

« Il modo sincero col quale il giullare dipinge (con un candore malizioso), la sua situazione...: italiano, per quel franco accettare una situazione deprimente con buon umore e spirito critico. Ed italiano anche, ad un livello

superiore, l'umore con cui l'autore penetra se stesso senza sotterfugi, con piena lucidità intellettuale; e la vitalità allegra del suo ottimismo, che accetta le prospettive diverse della vita (e di se stesso): ... vitalità umoristica tipicamente italiana ».

L'uomo che aveva saputo penetrare così a fondo l'animo del nostro popolo, qui in Italia ha ora chiuso gli occhi per sempre. Qui, nel cuore di quel mondo romanico alla cui interpretazione aveva dedicato ogni sua energia spirituale, il destino ha voluto che si concludesse il suo lungo e fecondo magistero, cominciato nella Germania di Weimar (a Bonn, a Marburgo, a Colonia) e continuato poi, dal 1933, in esilio, dapprima per un triennio a Istambul, infine per quasi venticinque anni all'Università Johns Hopkins di Baltimora, negli Stati Uniti. Alla fine di maggio, quattro mesi or sono, prima di recarsi in vacanza al Forte, Spitzer tenne due lezioni nella Facoltà di Lettere della Università di Roma, dinanzi agli studenti del corso di Filologia romanza, cui s'era aggiunto per l'occasione un folto e vario pubblico di studiosi e critici e letterati militanti. Nessuno di quanti allora lo videro, pieno di vivacità nell'ostinata giovinezza dei suoi settantatré anni, e udirono la sua parola, come sempre lucidissima e brillante, poteva immaginare che sarebbero state quelle le sue ultime lezioni. A ripensarle ora, esse acquistano il valore d'un consapevole estremo bilancio, d'un testamento ideale: soprattutto e più scopertamente la prima, che sotto il titolo *Sviluppo d'un metodo* ricapitolava lo svolgimento delle sue esperienze e definiva la sua posizione di fronte alle diverse scuole e correnti dell'odierna critica letteraria; ma anche e più sottilmente la seconda, che, per fornire un'esemplificazione applicativa del metodo, ricorreva significativamente al medesimo autore che lo Spitzer aveva scelto, cinquant'anni fa, ad oggetto del suo primo saggio su *La formazione delle parole come strumento stilistico*: Francesco Rabelais.

Il testo della lezione *Sviluppo d'un metodo* sarà presto e integralmente pubblicato sulla rivista *Cultura neolatina*: in forma — anzi — più ampia e completa di quella consentita dall'occasione accademica. Si potrà allora meditare con più agio sulla traccia di un'autobiografia spirituale che annoda, in molteplice intrico di convergenze e divergenze, tutte le fila di svolgimento della linguistica e della critica letteraria dell'ultimo cinquan-

tennio; e si potranno più riposatamente valutare e approfondire i preziosi spunti d'autocritica e d'apologia, di documentazione e di polemica, addensati, in misura ancor superiore a quella che gli era consueta, in quell'importante discorso. Ma, per chi voglia comprendere e dire in breve che cosa Spitzer rappresentasse negli studi umanistici del nostro tempo, è inevitabile rifarsi fin da ora a una proposizione singolare quanto perentoria, che non mancò di colpire i presenti. Contraddicendo paradossalmente il titolo stesso della conferenza (nonché quello d'un libro del 1949: *A Method of Interpreting Literature*), smentendo insomma in maniera clamorosa una tendenza alla sistemazione metodica che non era stata soltanto dei suoi critici, ma di lui medesimo, Spitzer, in una parola, negava l'esistenza di un « metodo spitzeriano »! Sotto l'apparenza del paradosso, dietro quell'atteggiamento da prestigiatore e quel gusto di mistificazione entro cui, come altri ha rilevato, lo Spitzer si compiaceva di drappeggiarsi, quella negazione esprime una profonda verità. Ciò che di Spitzer resta e resterà a lungo vivo e operante nella nostra cultura umanistica, non è tanto il documento d'un metodo che altri possa più o meno fedelmente applicare, quanto il monumento d'una personalità eccezionale e irrepetibile.

Eccezionale, intanto, già nell'aspetto più appariscente e in certo modo più esteriore: nella vastità prodigiosa delle conoscenze erudite e degli interessi mentali; e non solo nell'estensione, ma più ancora nella mobilità e prontezza della sua cultura umanistica. Eccolo passare, con uguale padronanza, dalla sintassi alla lessicologia, dall'etimologia alla semantica, dalla linguistica alla letteratura, e da una letteratura all'altra, in ogni settore del dominio romanzo e anche al di fuori di esso. E come lo vediamo scrivere indifferentemente in più lingue, sempre con la stessa pittoresca vivacità di dettato, e citare nella lingua originale (greco, latino, francese, tedesco, spagnolo, inglese, italiano, russo) testi di tutte le letterature e di tutte le epoche — sì che alcune sue pagine evocano, come è stato detto, « la Babele dell'Umanità » —, così lo vediamo attingere, sempre con uguale pertinenza, spunti e riferimenti suggestivi dalle discipline più svariate: dalla storia delle idee come dalla storia dei costumi, dalla teologia e dalla patristica come dalla psicanalisi e dalla fenomenologia: instancabile ad annettere sempre nuove pro-

vince al suo impero filologico, pronto ad esercitare su tutte e su tutti quella che taluno ha chiamato « la sua ilare ed onnivora curiosità di sperimentatore ». Nella scelta dei suoi argomenti non c'è un piano preordinato; non c'è una linea prestabilita alla loro concatenazione. Come un poeta, egli si abbandona alle « occasioni » che la vita e la lettura gli offrono, e ogni suo incontro è una scoperta. Ogni suo lavoro possiede così, insieme alla solidità della preparazione, la freschezza dell'improvvisazione.

I suoi lavori, anche i più rifiniti, han l'aria di crescere l'uno accanto all'altro con esuberanza naturale, a foresta piuttosto che a giardino. Né meraviglia che la sua vastissima produzione sia fatta d'articoli piuttosto che di libri, e che la maggior parte dei libri — sotto titoli necessariamente generici, quali ad esempio *Stilstudien* del 1928, *Romanische Stil-und Literaturstudien* del 1932, *Essays in Historical Semantics* e *Linguistics and Literary History* del 1948, *A Method of Interpreting Literature* del 1949 — altro non siano che raccolte d'articoli, ripresi e messi insieme secondo l'opportunità del momento piuttosto che secondo un disegno compositivo generale, tanto da risultar scomponibili e ricomponibili a piacere, come appunto accade nella raccolta spagnola pubblicata dalla Editorial Gredos nel 1955 sotto il titolo *Lingüística e historia literaria* e nei due volumi di saggi scelti e tradotti in italiano, quello a cura di Alfredo Schiaffini, pubblicato da Laterza nel 1954 sotto il titolo *Critica stilistica e storia del linguaggio*, e quello a cura di Pietro Citati, pubblicato da Einaudi nel 1959 sotto il titolo *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*. Riuniti in questi libri, o dispersi tuttora in riviste, sono centinaia e centinaia di articoli di carattere monografico, per lo più su singoli autori e su testi singoli, anche minimi, spesso su un solo verso o addirittura su un solo vocabolo.

In queste condizioni, non tenteremo nemmeno di abbozzare qui una rassegna bibliografica, sia pur limitata ai saggi principali. A dare un'idea della ricchezza e varietà della produzione spitzeriana, basterà gettare uno sguardo sull'ultima e monumentale raccolta, apparsa a Tubinga nel 1959, col titolo *Romanische Literaturstudien*. In quasi un migliaio di pagine fitte, essa comprende una cinquantina di saggi composti fra il 1936 e il 1956. Questi saggi, assai disuguali d'estensione, ma non d'impegno, riguardano la letteratura

provenzale e quella francese, dai trovatori e da Maria di Francia giù fino a Thibaudet, Proust e Valéry; la letteratura italiana, dal Ritmo cassinese e dal Cantico di Frate Sole giù fino ai *Malavoglia*; le letterature portoghese e spagnola, dalle antiche *cantigas* e dal *Cantar de mio Cid* fino al Secolo d'Oro e al Barocco; la letteratura latina medievale e umanistica, dalla *Peregrinatio Aetheriae* al Pontano. Anche la letteratura rumena vi è rappresentata, da un elegante studio sulla ballata popolare *Miorita*.

La produzione spitzeriana è dunque, a parte l'assiduità infaticata dell'impegno, quanto di meno programmatico si possa immaginare. Basta ciò a negare che possa parlarsi d'un « metodo spitzeriano »? Non è un metodo quella « critica stilistica » che costituisce, come tutti sanno, il comun denominatore di tutta la sua attività? Egli medesimo lo rivendicò in modo esplicito quando, nell'additare i propri debiti verso taluni predecessori e modelli, scrisse:

« Io considero i miei saggi come un'attuazione della volontà teorica di Vossler... L'unica novità, che mi sia dato apportare, la vedo nella serietà sistematica con cui adopero quel metodo che da altri è stato ripetutamente postulato e applicato ».

Combinando le dichiarazioni da lui disseminate nei vari suoi scritti, recensori e manualisti ne hanno più volte esposto in forma sistematica principi e procedimenti. *La méthode de Leo Spitzer* è appunto il titolo della più nota tra queste esposizioni: l'assai utile e assai spesso utilizzato articolo che Jean Hytier pubblicò nella *Romanic Review* del 1950. Più di recente, il fortunato manualetto di Pierre Guiraud su *La stylistique* lo ha addirittura riassunto schematicamente in otto punti, che si possono così formulare:

« 1) La critica, per aderire effettivamente alle opere d'arte, deve trarre da esse le proprie categorie; 2) Ogni opera d'arte è un mondo, che ha il suo principio di coesione, il suo " ètimo spirituale ", nella mente dell'autore; 3) Qualsiasi particolare dell'opera, convenientemente osservato, deve permettere al critico di riconoscere tale ètimo; 4) Questo riconoscimento avviene attraverso un'intuizione iniziale (il famoso *click*), verificata successivamente con una serie d'osservazioni e deduzioni, " dal cerchio al centro, e dal centro

al cerchio"; 5) I risultati di questo processo ricostruttivo dell'opera s'integrano ulteriormente in sistemi più vasti, quali lo spirito dell'epoca e lo spirito della nazione; 6) Il particolare dal quale prender le mosse per tale sforzo di penetrazione sarà un tratto linguistico caratteristico, osservato all'attenta lettura dell'opera; 7) Per tratto linguistico caratteristico s'intende una deviazione stilistica individuale dall'uso normale della lingua; 8) Perché questo metodo possa essere applicato con successo, è indispensabile la simpatia del critico per l'autore preso in esame ».

Ecco dunque, lucidamente riassunte, le principali « regole del metodo spitzeriano ». Ma, a guardarli da vicino, questi otto punti esprimono davvero delle « regole »? e costituiscono davvero un « metodo »? Alcuni si limitano a postulare l'unità, l'intelligibilità e la storicità dell'opera d'arte: presupposti ovvi d'ogni critica; altri fanno appello nella maniera più vistosa a qualità personali del critico e a disposizioni spontanee del suo animo: intuizione e simpatia, proclamate indispensabili, e che nessun metodo può dare o surrogare.

Il primo punto poi, postulando l'immanenza delle categorie critiche, si risolve logicamente nella negazione di qualsiasi metodo teorico che preceda dall'esterno l'indagine concreta. Resta l'attenzione preferenziale accordata ai fatti di lingua: ma anch'essa, in ultima analisi, non fa se non tradurre in maniera pratica la medesima esigenza fondamentale preliminarmente affermata: di sostituire, alle vecchie categorie metafisiche della critica d'arte, categorie tecniche e meramente strumentali, estratte dall'opera stessa. Per di più, a differenza d'altri assai più « metodici » colleghi, per i quali la stilistica è l'unica critica possibile, lo stesso Spitzer dichiara inessenziale questo punto e lo risolve in una semplice preferenza personale:

« Siccome si dà il caso che io sia un linguista, è dall'angolo linguistico che sono partito per aprirmi una strada verso l'unità » ma questo è soltanto uno dei modi possibili per analizzare un testo letterario, « poiché la lingua è soltanto una cristallizzazione esterna della forma interna », mentre « il sangue vitale della concezione poetica è lo stesso dappertutto, sia che incidiamo l'organismo nella lingua, sia nelle idee o nell'intreccio o nella composizione ».

Insomma « Non esistono punti preferenziali dai quali cominciare... Qualunque particolare, se l'osserviamo bene, può diventare un punto di partenza, e per quanto scelto arbitrariamente dovrà alla fine perdere la propria arbitrarietà ».

Per Spitzer, dunque, la stilistica viene ad essere un'espressione della personalità, assai più che un metodo oggettivamente definibile. È sintomatico, a questo proposito, come, ogni volta che parla di metodo, egli finisca col risolverne l'esposizione nella propria autobiografia di studioso, ricapitolando le esperienze compiute e richiamando gli esempi concreti dei saggi già composti. Così nel saggio *Linguistica e stilistica* del 1926, così in quello su *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie* del 1928, e in quello su *Linguistica e storia letteraria* del 1948, e di nuovo ancora nell'ultima lezione. Ed è significativo che in ognuno di quei saggi compaiano avvertenze ed affermazioni di sapore antimetodico, come le seguenti:

« Una ricerca che tende a portare in luce l'elemento individuale e intuitivo della poesia deve restare essa stessa individuale e intuitiva ». « È in me sempre più forte l'opinione che la stilistica, ossia la resezione dell'aspetto linguistico dell'opera d'arte, debba sparire, risolvendosi nell'analisi dell'opera stessa. L'autonomia assoluta della stilistica (proclamata da altri critici) è soltanto un comprensibile stato intermedio tra l'analisi "an-estetica" del linguaggio e quell'analisi totale dell'opera artistica che sola è giusta ». « Perché insisto tanto nell'affermare che è impossibile dare al lettore un'analisi razionale del processo graduale seguito, affinché lo applichi ad un'opera d'arte? Per una semplice ragione: che il primo grado (ch'è il cardine di tutto), non si può teorizzare a priori, deve presentarsi spontaneamente ».

Alla luce di questi precedenti, comprendiamo ora meglio che cosa significhi la sorprendente negazione del « metodo » contenuta nell'ultima lezione. La negazione del « metodo spitzeriano » compiuta da Spitzer, non è che l'affermazione della « personalità spitzeriana » come forza unica ed insostituibile della sua critica.

In realtà, ogni volta che si poneva davanti a un testo da interpretare, a un problema culturale da chiarire, a un vocabolo da spiegare storicamente nella sua etimologia e nella sua semantica, Spitzer affrontava il compito del

momento senza preoccupazioni metodologiche e senza preconcetti teorici, senza proporsi a priori alcuna tesi e senza respingere a priori alcuna ipotesi; ma subito, di slancio, mirava al contatto diretto, alla più immediata compenetrazione possibile con l'oggetto del suo studio, impegnando in questo sforzo, senza riserve, tutta la sua sensibilissima umanità e tutta la sua sconfinata cultura. Erano appunto le reazioni spontanee e prontissime della sua umanità e della sua cultura, in una parola le risorse straordinarie della sua personalità, a dettargli il discorso critico, con le conclusioni pertinenti al caso particolare, e con quelle stesse considerazioni generali, diciam pure d'ordine « metodologico », dalle quali certo non rifuggiva, ma che non amava cristallizzare. E, ogni volta che altri cercava di cristallizzarle, di astrarne una definizione teorica del « metodo spitzeriano », ecco Spitzer istintivamente e quasi puntigliosamente riluttare, e cercare in ogni modo di sottrarvisi, contestando e rettificando questa e quella osservazione, e soprattutto introducendone altre, che moltiplicano e sfumano all'infinito le prospettive. L'astrazione « metodologica » viene così rituffata nel concreto, risolta nell'inconstringibile varietà e nello sfuggente fluire dell'esperienza vitale.

S'è parlato, a questo proposito, d'empirismo, d'impressionismo, e anche d'irrazionalismo mistico. La prima qualifica può anche essere accettata, quando si precisi che *empirismo* in questo caso significa semplicemente: rifiuto di qualsiasi trascendenza di metodo e di categorie rispetto all'oggetto dell'indagine. Le altre due sembrano francamente da respingere. Se la scelta del punto di partenza dipende da un'impressione soggettiva, ossia dall'istinto e dall'esperienza del critico, quell'impressione viene poi controllata e verificata mediante il suo inserimento in un sistema di rapporti, in una rete — la più fitta possibile — d'accostamenti confermativi e di collazioni differenziali. Se per avviare il discorso critico è inevitabile affidarsi a un atto di intuizione su uno spunto arbitrario, tutto lo svolgimento di quel discorso consiste poi in uno sforzo progressivo di razionalizzazione del dato inizialmente irrazionale. O si vorrà definire « irrazionalismo » la fiducia illimitata nella capacità dell'intelligenza illuminata dalla cultura? Metafora dell'intelligenza è in realtà l'immagine, fin troppo famosa, del *click*, che riassume una operazione combinatoria e dialettica di straordinaria prontezza e la certezza

interiore che ne consegue. Metafore pudiche dell'intelligenza sono, in fondo, quegli atteggiamenti di superiore « istrionismo », quelle pose magico-prestigiatorie, che altri ha additato nello Spitzer, e che sono in generale inseparabili da una coscienza scaltrita del lavoro critico. Esse ci avvertono ironicamente che alla critica sono necessarie qualità personali — d'intelligenza, appunto, e di cultura — che nessun metodo può fornire a chi ne sia privo. E anche ci ricordano come qualsiasi formula, qualsiasi discorso critico, per intelligente che sia, resti pur sempre un'approssimazione provvisoria. La critica è, per eccellenza, il regno del non-finito; e l'unico « metodo » predicabile è l'alacrità intellettuale che s'appaga solo nella ricerca instancabile di sempre nuove e sempre più piene adeguazioni. Questa gioiosa alacrità di ricerca è la lezione più alta lasciataci da Leo Spitzer.

Nel profilo premesso ad una raccolta di saggi spitzeriani, il poeta Pedro Salinas ci descrive a lungo lo studio dove il Maestro lavorava, al numero 208 della Gilman Hall, nell'Università Johns Hopkins di Baltimora: una stanza piena di libri, scaffalati alle pareti, ammonticchiati sui mobili e sul pavimento; un'atmosfera di raccoglimento vagamente misteriosa, nella mezza luce d'oro filtrata alla finestra dalle frondi autunnali d'un giardino e impregnata dal fumo d'innumerevoli sigarette. Su questo sfondo Salinas fa rivivere la figura di Spitzer in un gesto, un sorriso, un aneddoto, che ci sembra ora, fissato per sempre, il suo migliore ritratto.

« Un giorno, un fedele, entrando in quell'antro, rivolse al Grande Alchimista il suo ingenuo saluto: — " Come va, Maestro? sempre al lavoro? " — " No, no: alla gioia, sempre alla gioia! " — In quell'istante, (commenta Salinas), Leo Spitzer mi si palesò appieno, tutto lui, piuttosto che come essere umano e mortale, come lezione ed esempio imperituro. La sua battuta casuale era un compendio di dottrina, una norma di vita. Una dottrina la quale proclama che la cultura e il lavoro non sono peso né pena, non mestiere per campar la vita od arricchire né passeggero dovere di qualche ora nella nostra esistenza. Ma che la cultura è fonte di gioia, allegrezza originaria, ragione d'esistenza, anzi l'esistenza medesima dell'uomo. Che cultura e vita s'identificano, e vivere l'una è consacrarsi all'altra, vivere gioiosamente l'altra. Questa la grande eresia, la grande verità, di Leo Spitzer, Maestro ed amico ».

(*dal Terzo Programma*)

POESIE

di

Bartolo Cattafi

ROSE AD A.

Anche nel gambo bellezza
nell'inquieta lunghezza
che allatta foglie e spine...
Ammirale. Assomigliano
al tozzo carciofo, alla nana verdura.
Di bassa razza, buone
a bere l'acqua dentro il bordo
d'una tazza di latta,
l'insetto clandestino che le rode,
passeranno, petalo con petalo,
su altre prode,
alte, belle, leggere se le coglie
un affettuoso lume di memoria.

ARCIPELAGHI

Maggio, di primo mattino
la mente gira su se stessa come
un bel prisma un bel cristallo un poco
stordito dalla luce.
Dal soffitto si stacca
neroiridato ilare il festone
delle mosche,
posa su grandi carte azzurre
riparte e lascia
ronzando isole minime, arcipelaghi
forse d'Africa e d'Asia.
Intanto in cielo sempre più si svolge
la mesta bandiera della luce.
Prima di sera l'unghia
scrosta l'isole
le immagini superflue.
Le carte ridiventano deserte.

TROFEI

Qui sospinto,
secco, con pelle
crepata, che non cela
ossa candide e lisce,
relitto d'altomare, nella sabbia
e nel mare occhio che vide
e tace,

asciutta, astrusa
l'insondabile cornea, conviene
impagliarti accanto al falco,
alla farfalla, al fiore.
Arredare pareti, esporre prede.

La mente non soccorre, se di giorno, di notte,
in quale luogo — strada,
stanza, specchio di mare, fitto di foresta —,
ignari di nozioni necessarie
di proietti e pericoli che passano nell'aria.
Tornammo in piedi, fingendo
indifferenza proseguimmo.
Talvolta l'occhio ha durezza di smalto
incantato in lucenti fissità,
l'orecchio ascolta voci e passi:
su invisibili scale vanno in alto.

IN ALTO MARE

Poi problemi e pericoli scomparvero,
vedemmo nella tersa atmosfera
cose precise, numerate, in fila
lungo le linee che dalla finestra
si tendono fino all'orizzonte.
Muovere acque, rompere molecole,
fendere l'aria furono gesti facili,
passare dal moto alla quiete
e viceversa un gioco.

Pesava in cielo il cerchio del futuro
rinfrescato talvolta dall'odore
celeste dell'ozono
da uno scroscio di pioggia.
Prima d'estate — sirene percorrevano i quartieri —
pensammo a chiare immagini di fuoco.
Non vi furono incendi.
Ma navi rumoreggiano col vento
stormiscono coi platani coi panni dei cortili,
navi che ci riportano nell'alto
mare da dove uscimmo, dove
un palmo d'azzurro costa parecchio
ed è tutto malcerto, anche l'azzurro.

AUTOCONDANNA

Non fummo né abili né attenti,
non vedemmo le cose, c'era buio.
Comparve un esile barbaglio,
era il filo di fiamma d'una torcia
o d'altro dramma che riguarda l'uomo.
Le cose cominciavano a chiarirsi.
Chiedemmo arnesi d'emergenza,
sedia, benda, un gruppo di fucili
repentini.
Alle spalle, che importa, ciò che conta
è la porta d'uscita per salvare
l'unica cosa amata, a lungo amata,
trafugandola al mondo, alla chiarezza.

IL VIAGGIATORE FRANCESCO ELIA

di

Lanfranco Caretti

Di Francesco Elia, nativo di Ferrere d'Asti, sino ad oggi non si sapeva molto più di quanto ci aveva lasciato scritto di lui pubblicamente Vittorio Alfieri che l'ebbe al suo servizio dal 1766 sino al 1781 e che quindi lo mandò in casa dell'amata Luisa Stolberg, contessa d'Albany, donde Elia fu licenziato bruscamente e un po' misteriosamente nel 1785, non senza però che gli fosse riconosciuto il diritto ad una congrua pensione. Che fosse veramente persona niente affatto volgare e dotata, anzi, di intelligenza pronta e di avvedutissima esperienza mondana, si sarebbe indotti a pensare non appena leggiamo le parole con cui l'Alfieri lo introduce, nella propria autobiografia, come « eroe protagonista » della commedia dei suoi viaggi, se non ci assalisse il sospetto che quest'aurea presentazione (come poi ogni altra nota alfieriana su Elia) sia, almeno in parte, una divertita invenzione dell'Alfieri. Non dico già la realtà fisica di Elia, ma quel suo profilo scherzosamente iperbolico (« Uomo di sagacissimo ingegno, di un'attività non comune... valendo egli solo più che tutti i nostri quattro servitori... il solo e vero nocchiero, ecc. ») che non può non apparire, a guardar bene, una felice e umorosa inserzione, giocata sul filo sottile ed estroso dell'autoironia, giusto in apertura di quel capitolo primo dell'Epoca terza della *Vita* che è tutto svolto in un'aria di avventurosa sconsideratezza giovanile.

> La mattina del dì 4 ottobre 1766, con mio indicibile trasporto, dopo aver tutta notte farneticato in pazzi pensieri senza mai chiuder occhio, partii per quel tanto sospirato viaggio. Eramo una carrozzata dei quattro padroni, ch'io individuai, un calesse con due servitori, du' altri a cassetta della nostra carrozza, ed il mio cameriere a cavallo da corriere. Ma questi non era già quel vecchiotto datomi a guisa di ajo tre anni prima, chè quello lo lasciai a Torino. Era questo mio nuovo cameriere, un Francesco Elia, stato già quasi vent'anni col mio zio, e dopo la di lui morte in Sardegna, passato con me. Egli aveva già viaggiato col suddetto mio zio, due volte

in Sardegna, ed in Francia, Inghilterra, ed Olanda. Uomo di sagacissimo ingegno, di un'attività non comune, e che valendo egli solo più che tutti i nostri altri quattro servitori presi a fascio, sarà d'ora in poi l'eroe protagonista della commedia di questi miei viaggi; di cui egli si trovò immediatamente essere il solo e vero nocchiero, stante la nostra totale incapacità di tutti noi altri otto, o bambini, o vecchi rimbambiti! (1).

Trasposizione biografica o idealizzazione inventiva, il fatto è che questa paginetta alfieriana ha registrato, per i lettori di ieri e di oggi, l'atto di nascita d'un personaggio che, indipendentemente dall'anagrafe autentica (rimasta nell'ombra), è stato, inconsciamente o no, ascritto *tout court* al « romanzo » alfieriano e in quell'atmosfera inserito e legittimato. La personalità di Elia infatti, nel corso della *Vita,* è delineata con così coerente attenzione e particolare spicco, da divenire se non proprio un « eroe protagonista », com'era annunciato amabilmente nell'esordio, per lo meno una figura di rilievo, chiamata in causa ogni volta che occorra contrappuntare, secondo l'impostazione d'avvìo, i dati di *natura* dell'eroe Vittorio, il vero ed unico protagonista dell'autobiografia, con i dati della *ragione* pacata e riflessiva. Da « eroe protagonista » ridotto così a funzionale controfigura del giovane padrone (perchè contrastando con lui, quasi sempre con zelo amorevole, ne rileva certe particolarità dell'indole, talvolta addirittura le note dominanti del risentito carattere) il personaggio Elia s'accampa, nella prima parte dell'autobiografia, sino al « degno amore » per la Stolberg e alla famosa donazione, come elemento insopprimibile dell'autocaratterizzazione sentimentale che l'Alfieri persegue, e rappresenta in ogni caso la saggia e matura esperienza che corregge, e così meglio sottolinea, la storditezza, l'ingenuità, l'impeto istintivo, insomma l'ancora ineducata coscienza, e l'acerba conoscenza del vivere, dell'adolescente Vittorio.

È evidente, d'altra parte, che l'interesse dell'Alfieri, in questa delicata operazione di illuminazioni reciproche (cioè, di definizioni correlate), è rivolto costantemente al proprio ritratto (Alfieri, come è noto, ignora la ritrattistica oggettiva degli altri, e la *Vita* non è un libro realistico...). Elia è perciò chiamato ad assolvere (nel primo arco di quella parabola — dalla giovinezza incolta e dissipata alla maturità responsabile — che costituisce la direttrice di tutta l'autobiografia) il compito, minore, di chiaroscuro psicologico alla figura centrale e preminente del libro. E tuttavia anche la sua persona, se pure per rifrazione indiretta, si caratterizza abbastanza puntualmente attraverso una somma eloquente e armonica di minute annotazioni omogenee, le quali ovunque assecondano con fedeltà il tema iniziale della sagacia, dell'attività infaticabile, della prudenza e avvedutezza, onde il personaggio ha preso le mosse.

Ed ecco Francesco Elia venire chiamato in causa, appena di scorcio, come risolutore prezioso di piccoli negozi pratici (affittanza d'un quartierino, amministrazione del denaro

(1) ALFIERI: Vita, *Ep. III, cap. 1, a c. di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, vol. I, pag. 63 (citerò sempre dal vol. I che contiene il testo definitivo della* Vita).

padronale, allestimento di pranzi e cene, recapito di missive delicate e confidenziali, tutela degli interessi alfieriani) o come curatore provvidenziale, e più intendente dei medici stessi, di certi malanni, non proprio confessabili, dell'imprudente padrone:

> Giunto a Roma, previo il mio fidato Elia, azzeccai a piè delle scalere della Trinità de' Monti un grazioso quartierino molto gajo e pulito... (2).
>
> Nel viaggio, abbandonando l'incarico nojoso del pagare al mio fidatissimo Elia... (3).
>
> Elia frattanto sovra un muletto andava con lo schioppo a dritta e sinistra della strada cacciando e tirando conigli, lepri ed uccelli, che quelli sono gli abitatori della Spagna; e precedendomi poi di qualch'ora mi facea trovare di che sfamarmi alla posata del mezzogiorno, e così a quella della sera (4).
>
> Elia, destinato sempre a medicare, o palliar le mie piaghe, mi riporta quella risposta (5).
>
> ...avea ordinato al mio Elia che avea lasciato in Torino, di vendere tutti i mobili ed argenti. Egli in due mesi di tempo, lavorando indefessamente a ciò, mi avea messi insieme da sei e più mila zecchini, che tosto gli ordinai di farmi sborsare per mezzo di cambiali in Firenze (6).
>
> Nel passare di Monpellieri io avea consultato un chirurgo di alto grido, su i miei incommodi incettati in Cadice. Costui mi ci volea far trattenere; ma io, fidandomi alquanto su l'esperienza che avea oramai contratta di simili incommodi, e sul parere del mio Elia, che di queste cose intendeva benissimo, e mi avea già altre volte perfettamente guarito in Germania, ed altrove; senza dar retta all'ingordo chirurgo di Monpellieri, avea proseguito, come dissi, il mio viaggio rapidissimamente (7).

Ma assai più vistosamente che in questi interventi minuti, ma non per questo insignificanti, Elia lega il proprio nome ad alcuni episodi altamente alfieriani della prima parte della *Vita,* e proprio a quelli forse più melodrammatici o sentimentalmente esuberanti, come il tentato suicidio olandese, sventato appunto da Elia, o l'amorosa avventura londinese, con il notturno duello tra Alfieri e lord Ligonier, o l'inconsulto litigio spagnolo, con minaccia di zuffa violenta e spargimento di sangue tra padrone e domestico, o infine la famosa esibizione di energica autodisciplina che ha purtroppo imposto a generazioni di giovinetti italiani la pagina edificante della seggiola castigatrice e dei lacci indissolubili:

> Uscito appena il chirurgo, io finsi di voler dormire, e chiusomi fra le cortine del letto io stava qualche minuti fra me ruminando a quello ch'io stava per fare, poi principiai a sfasciare la sanguigna avendo fermo in me di così dissanguarmi e perire. Ma quel non meno sagace che fido Elia, che mi vedeva in tale violento stato..., simulando che io lo avessi chiamato mi tornò alla sponda del letto rialzando la cortina ad un tratto; onde io sorpreso e vergognoso ad un tempo, forse anche pentito o mal fermo nel mio giovanile proposito, gli dissi che la fasciatura mi s'era disfatta; egli finse di crederlo, e me la rifasciò, nè più mi volle perder di vista un momento (8).

---

(2) Vita, *Ep. III, cap. 3, pag. 73.*
(3) Vita, *Ep. III, cap. 8, pag. 96.*
(4) Vita, *Ep. III, cap. 12, pag. 127.*
(5) Vita, *Ep. III, cap. 14, pag. 143.*
(6) Vita, *Ep. IV, cap. 6, pag. 214.*
(7) Vita, *Ep. III, cap. 12, pagg. 134-5.*
(8) Vita, *Ep. III, cap. 6, pag. 91.*

Il fidato mio Elia... era subito uscito per rintracciarmi; e cercatomi prima dal principe di Masserano dove mi credeva esser ito, poi dal Caraccioli, che abitavano a più miglia di distanza, avea così consumato più ore... Appena entrato egli al teatro, e chiesto di me a quei custodi dei palchi che benissimo mi conoscevano, gli fu detto che un dieci minuti prima era uscito con tal persona, che era venuta a cercarmi espressamente nel palco dov'io era. Elia sapeva benissimo (benchè non lo sapesse da me) quel mio disperato amore; onde udito appena il nome della persona che mi era venuta cercare, e combinato la lettera di donde veniva, subito entrò in chiaro d'ogni cosa. Allora Elia, sapendo benissimo quanto mal destro spadaccino io mi fossi, ed inoltre vedendomi impedito il braccio sinistro, mi reputò anch'egli certamente per un uomo morto; e subito corse al Parco San Giacomo, ma non essendosi rivolto verso il *Greenpark*, non ci rinvenne... Non sapendo che si fare per venir in chiaro della mia sorte, si avviò verso la casa del marito, credendo quivi poter raccapezzare qualcosa... fatto si è, che Elia si combinò di arrivar egli nel suo *fiacre* vicino alla porta del marito, nel punto istesso in cui esso marito era giunto a casa sua; e l'avea benissimo veduto ritornare colla spada, e slanciarsi in casa, e far chiuder la porta subito, ed in aspetto e modi molto turbati. Sempre più si confermò Elia nel sospetto ch'egli m'avesse ucciso, e non potendo più far altro, era corso dal Caraccioli, e gli avea dato conto di quanto sapeva, e di quel che temeva [9].

E qui narrerò brevemente una mia pazza bestialità che mi accadde di fare contro il mio Elia... entrò Elia per ravviarmi al solito i capelli, per poi andarcene tutti a letto; e nello stringere col compasso una ciocca di capelli, me ne tirò un pochino più l'uno che l'altro. Io, senza dirgli parola, balzato in piedi più ratto che folgore, di un man rovescio con uno dei candelieri ch'avea impugnato glie ne menai un così fiero colpo su la tempia dritta, che il sangue zampillò ad un tratto come da una fonte... in quel frattempo l'animoso ed offeso e fieramente ferito Elia, mi era saltato addosso per picchiarmi; e ben fece. Ma io allora snellissimo gli scivolai di sotto, ed era già saltato su la mia spada... Rappaciati alquanto gli animi si entrò negli schiarimenti; io dissi che l'essermi sentito tirar i capelli mi avea messo fuor di me; Elia disse di non essersene avvisto neppure... Così finì quella orribile rissa, di cui io rimasi dolentissimo e vergognosissimo e dissi ad Elia che egli avrebbe fatto benissimo ad ammazzarmi. Ed era uomo da farlo; essendo egli di statura quasi un palmo più di me che sono altissimo; e di coraggio e forza niente inferiore all'aspetto [10].

Stavano i miei legami nascosti sotto il mantellone in cui mi avviluppava, ed avendo libere le mani per leggere, o scrivere, o picchiarmi la testa, chiunque veniva a vedermi non s'accorgeva punto ch'io fossi attaccato della persona alla seggiola. E così ci passava dell'ore non poche. Il solo Elia, che era il legatore, era a parte di questo segreto; e mi scioglieva egli poi, quando io sentendomi passato quell'accesso di furiosa imbecillità, sicuro di me, e riassodato il proponimento, gli accennava di sciogliermi [11].

E non basta. Fondamentale, a mio avviso, è la pagina della *Vita* in cui si rievoca lo stoicismo con cui Elia ebbe a sopportare la disavventura dolorosa d'un braccio spezzato, il modo coraggioso e spavaldo con cui provvide di persona a risistemare l'arto ferito, e infine il suo animoso procedere, senza un lamento, alla « rappezzatura » del timone rotto della carrozza, col braccio al collo e tra lo smarrimento e l'inettitudine di tutti i compagni di viaggio, giovani e anziani:

Molto coraggio e presenza di spirito e vera fortezza d'animo avea mostrato costui in codesto accidente; poichè rialzatosi da sè, ripreso il ronzino per le redini, si avviò soletto a piedi

(9) Vita, *Ep. III, cap. 11, pagg. 118-9.*
(10) Vita, *Ep. III, cap. 12, pagg. 128-9.*
(11) Vita, *Ep. III, cap. 15, pag. 149.*

sino a Radicofani distante ancora più d'un miglio. Quivi, fatto cercare un chirurgo, mentre lo stava aspettando si fece sparare la manica dell'abito, e visitandosi il braccio da sè, trovatolo rotto, si fece tenere ben saldamente la mano di esso stendendolo quanto più poteva, e coll'altra, che era la mandritta, se lo riattò sì perfettamente, che il chirurgo... lo trovò rassettato a guisa d'arte... in meno d'un'ora noi ripartimmo, collocando il ferito in carrozza, il quale pure con viso baldo e fortissimo pativa non poco. Giunti ad Acquapendente, si trovò rotto il timone della carrozza; del che trovandoci noi tutti impicciatissimi, cioè noi tre ragazzi, il vecchio ajo, e gli altri quattro stolidi servitori, quel solo Elia col braccio al collo, tre ore dopo la rottura, era più in moto, e più efficacemente di noi tutti adoperavasi per risarcire il timone; e così bene diresse quella provvisoria rappezzatura, che in meno di du' altre ore si ripartì... Io mi son compiaciuto d'individuare questo fatto episodico, come tratto caratteristico di un uomo di molto coraggio e gran presenza di spirito, molto più che al suo umile stato non parea convenirsi [12].

Una singolare mescolanza, dunque, di « coraggio » e di « presenza di spirito », un esempio di comportamento « baldo » e « fortissimo », che l'Alfieri ha sottolineato e commentato con schietta ammirazione, e addirittura con compiacimento, e nel quale Elia appare avvolto della stessa aura eroica di cui l'Alfieri si compiacerà di avvolgere se stesso in una più tarda pagina della *Vita* (si pensi alla spalla slogata nella caduta da cavallo a Londra, al doloroso viaggio verso la casa della Penelope Pitt, al duello sostenuto col braccio al collo...) [13]. Sì che si è indotti a pensare, al di là della veridicità dell'episodio, che lo scrittore abbia qui deliberatamente affidato ad Elia la funzione di rivelare al giovinetto Vittorio, ancora acerbo e impressionabile, atteggiamenti ricchi di virtù virile e di fiera dignità, atteggiamenti insomma congeniali alla stessa natura alfieriana e di cui l'Alfieri amerà fare poi sfoggio in età più adulta, come mostrano altri passi della *Vita*. E questa identificata affinità elettiva tra padrone e domestico, almeno sotto l'aspetto del coraggio, dell'orgoglio e della generosità, si ritrova anche nel già ricordato episodio della rissa spagnola, e particolarmente nel commento riflessivo, e tutto personale, che la conclude:

...io anzi dissi forte ad Elia che era già stato posto a letto, che egli poteva volendo uccidermi quella notte se ciò gli tornava comodo, poichè io lo meritava. Ma egli era eroe per lo meno quanto me; nè altra vendetta mai volle prendere, che di conservare poi sempre due fazzoletti pieni zeppi di sangue, coi quali s'era rasciutta da prima la fumante piaga; e di poi mostrarmeli qualche volta, che li serbò per degli anni ben molti. Questo reciproco misto di ferocia e di generosità per parte di entrambi noi, non si potrà facilmente capire da chi non ha esperienza dei costumi e del sangue di noi Piemontesi [14].

Una volta che si sia ammessa questa funzione particolare che il « personaggio » Elia assolve nella prima parte della *Vita,* accompagnando fedelmente e assistendo con preziosa sagacia il « personaggio » Alfieri [14] nella sua maturazione ad uomo consapevole ed autonomo, proprio nel periodo disordinato e sentimentalmente confuso dell'adolescenza e

---

(12) Vita, *Ep. III, cap. 2, pagg. 69-70.*
(13) Vita, *Ep. III, cap. 12, pag. 129.*
(14) Vita, *Ep. III, cap. 12, pag. 129.*

della prima giovinezza, regolandone con discrezione gli impulsi e vegliando sullo sfondo le sue azioni, si comprenderà agevolmente la ragione per cui Elia scompaia dalla scena ad un certo punto dell'autobiografia, e di lui non si trovi più traccia alcuna nel libro che pur lo aveva veduto figura di rilievo per così lungo tratto [15]. Questo avviene proprio al tempo dell'avvenuta conversione letteraria e dell'incontro con la Stolberg, cioè quando si chiude un capitolo della vita alfieriana e se ne apre uno interamente nuovo. All'Alfieri, fattosi scrittore e personaggio rappresentativo, occorreva ormai al suo fianco un'alta e degna ispiratrice. Così il vecchio Elia, esaurita la sua parte di « semi-ajo » provvido e solerte, e persino di stimolatore, talvolta, di energici e dignitosi comportamenti, non restava che lasciare il posto, sino a quel momento decorosamente occupato, alla vera e più confacente compagna dell'ormai adulto conte Vittorio Alfieri.

Se questo è il « personaggio » Elia, secondo l'idealizzazione dell'utente Vittorio Alfieri, chi fu veramente l'uomo Francesco Elia e in quale misura ebbe le virtù che l'Alfieri gli riconobbe?

Passando dalle pagine dell'autobiografia ai pochi documenti « storici » a disposizione, e cioè alle lettere private del conte Vittorio, troviamo alcuni accenni ad Elia nel carteggio privato tra l'Alfieri e la sorella Giulia e il cognato conte di Cumiana, al tempo della laboriosa donazione. Elia, secondo quanto asserito anche nella *Vita*, era rimasto infatti a Torino per vendere vari oggetti e mobili del padrone e quindi s'era trasportato ad Asti per rappresentare l'Alfieri in molte questioni legali, e nella liquidazione di affari pendenti, riguardanti appunto il passaggio delle proprietà dell'Alfieri alla sorella e al cognato. In tutti questi accenni, nonostante le insinuazioni dei conti di Cumiana nei riguardi dell'onestà e correttezza di Elia, l'Alfieri conferma costantemente la sua piena fiducia nel domestico, e non è dato cogliere alcun preavviso di burrasca o, tanto meno, di rottura:

> Prima d'ogni cosa vi dirò di non credere in queste cose che a' vostri occhi, perchè certamente v'hanno caricato la verità, e vedrete poi che non c'è male, perchè nè io ho dato ordine a Elia di far male, nè lui l'ardirebbe; ma intanto per vostra soddisfazione scrivo ad Elia che vada dall'Avvocato Rocati... onde se v'è male veramente non è mia intenzione, ed Elia me ne renderà conto... Tranquillizzatevi dunque in questo fino a schiarimento d'affare e siate certo che io non passerò ad Elia nissuna cosa mal fatta di nessuna specie... son sicuro che v'hanno ingannato, e ch'Elia non ha fatto certamente cose da non farsi [16].
>
> M'ha pure rimesso una lunga nota di scritture mancanti, delle quali io vi posso assicurare ch'io non so nulla, e non ho mai saputo nè quali ci fossero, nè quali mancassero. Io ho però fede in Elia come incapace di sottrarle se ci fossero state, e glie ne riscriverò [17].

---

(15) *Elia scompare nel capitolo sesto dell'Epoca terza* (Vita, *pagg. 214-5*). *Un cenno fugacissimo e puramente incidentale, è ancora nel capitolo decimosettimo dell'Epoca quarta* (« *Questo moto frenetico fu fratello carnale di quello di* Madrid *contro il povero Elia* », Vita, *pag. 270*). *Poi, più nulla.*

(16) Al cognato Conte di Cumiana, *autunno 1778*. *Cfr.* L. Caretti: Le carte alfieriane della raccolta Cora, *Istituto di Letteratura Italiana, Università di Pavia, 1960, pagg. 25-26.*

(17) Al cognato Conte di Cumiana, *maggio 1779*. *Cfr.* L. Caretti: Le carte alfieriane *ecc., cit., pag. 30.*

Questi accenni a presunte irregolarità commesse da Elia fanno eco, del resto, all'unico passo della *Vita* in cui l'integra figura del domestico è ingiustamente e brevissimamente, sospettata dal padrone stesso proprio nel periodo in cui Elia era a Torino e stavano per nascere le lagnanze dei Cumiana.

> Non so per qual caso nascesse, che fra l'avermi egli scritto d'aver questa mia somma nelle mani, e l'eseguire poi l'incarico ch'io gli avea dato rispondendogli a posta corrente di mandar le cambiali, corsero più di tre settimane in cui non ricevei più nè lettere di lui, nè altro; nè avviso di banchiere nessuno. Benchè io non sia per carattere molto diffidente, tuttavia poteva pur ragionevolmente entrare in qualche sospetto, vedendo in circostanze così urgenti una sì strana tardanza per parte d'un uomo sì sollecito ed esatto come l'Elia. Mi entrò dunque non poca diffidenza nel cuore; e la fantasia (in me sempre ardentissima) mi fabbricò questo danno che era tra i possibili, come se veramente già mi fosse accaduto. Onde io credei fermamente per più di quindici giorni che i miei sei mila zecchini fossero iti all'aria insieme con l'ottima opinione ch'io mi era sempre giustamente tenuta di quell'Elia... me la passai così fantasticando e vedendomi sempre la squallida povertà innanzi agli occhi, finchè mi pervennero le cambiali d'Elia, e vistomi possessore di quella piccola somma non dovei più temere per la sussistenza [18].

Anche i documenti storici dunque, nonostante le piccole controversie amministrative (e nelle quali non appare proprio che il domestico si comportasse scorrettamente) e il loro tono dimesso, ben lontano da quello a cui si ispirano i noti passi della *Vita*, non modificano la sostanza della figura di Elia, anzi confermano la sua abile intraprendenza, la sua difesa degli interessi del padrone e la fiducia di quest'ultimo nel domestico-amministratore a dispetto degli avvertimenti (non disinteressati, per altro) dei Cumiana. Del che è chiara conferma l'iniziativa presa dall'Alfieri, nel 1781, quando poco dopo la conclusione delle trattative per la donazione, mise Elia « a servire in casa della Contessa d'Albania » dimostrando così, se pur ce ne fosse stato ancora bisogno, la stima ch'egli, sino a quel tempo, faceva del suo vecchio servitore.

La rottura ci coglie perciò impreparati e del tutto di sorpresa, nè i documenti in proposito offrono luce sufficiente a chiarire il caso in tutte le sue segrete implicazioni. Non c'è che da prendere atto dell'improvviso e ruvido licenziamento di Elia avvenuto nel 1785 secondo quanto ne scrive l'Alfieri stesso in una lettera alla sorella Giulia, non senza però riconoscere che le ragioni addotte non sono del tutto perspicue e lasciano insoddisfatti. Una ventennale « servitù », paziente e fedele, era in ogni modo screditata interamente, a detta dell'Alfieri, dal recente comportamento di Elia:

> « ... per scriverti nello stesso tempo a riguardo d'Elia, il quale finalmente parte oggi per Torino, e vi sarà quanto prima. Devo dunque dirvi, e con somma mia vergogna, che mi sono ingannato su quell'uomo per ben vent'anni; ed ora dopo questi ultimi 4, in cui l'aveva posto a servire in casa della Contessa d'Albania, mi è convenuto toccar con mano, ed esser convinto, ch'egli tolto che ladro, che non è, del resto ha tutti i più essenziali difetti, che uomo aver possa. Curioso, bu-

[18] Vita, *Ep. IV, cap. 6, pagg. 214-5.*

giardo, impertinente, raggiratore, turbolento, e calunniatore. Come tale, la Signora fin da questa estate fu costretta a disfarsene per viaggio. Mi fu rimandato, ed io non avrei avuto difficoltà di tenerlo come prima, se avesse voluto star quietamente in casa mia; ma dopo replicate proibizioni, non ha cessato in questi 4 o 5 mesi di inquietar continuamente la Signora con lettere sopra lettere, e tutte impertinentissime, e questo per farsi ripigliare. S'aggiunge a questo l'avermi guastata la pace in casa tra i miei pochi servitori, lo sparlare di me con loro, e più di tutto, vedendo che la Signora non lo vuol ripigliar mai, v'aggiunge la temerità di sparlare di lei per i caffè, e in casa mia; dicendo cose parte vere, e da non dirsi, parte false, inventate, e da farsi dar una mazza sul capo. Questa condotta, che lo costituisce pazzo non meno che indiscreto, ingrato, e briccone, m'ha risoluto a rimandarlo a Torino, e a non volerlo mai più fra i piedi... » [19].

A questo punto si vorrebbe aprire un capitolo, quanto mai stimolante, sui rapporti di Elia con la contessa d'Albany, cioè con colei che lo aveva estromesso dal servizio, così come poi lo cancellerà dall'autobiografia alfieriana, e che in ogni modo aveva tutto occupato il cuore dell'Alfieri e se ne era ormai conquistata l'intera confidenza. Purtroppo i documenti, sullo scottante argomento, latitano completamente, e forse non del tutto a caso. Nel « dossier » dell'Albany o tra le carte alfieriane, che conosco abbastanza bene, non ho trovato alcuna traccia delle lettere di Elia alla Signora di cui parla l'Alfieri scrivendo alla sorella. Dobbiamo perciò rinunciare alle ipotesi e rimanere stretti ai soli rapporti tra padrone e domestico. A proposito dei quali rapporti, sarà bene sottolineare che dopo il brusco licenziamento l'Alfieri riconobbe tuttavia al domestico svergognato la conservazione della pensione annua di lire mille, assegnatagli fin dal tempo della donazione, con l'aggiunta di altre quattrocento lire annue da parte della contessa, a patto però che non si muovesse da Torino e dal Piemonte, non scrivesse nè al conte nè alla Signora, e soprattutto non parlasse con nessuno della contessa d'Albany [20]. Sarà stata proprio tutta generosità o « umanità », come asseriva l'Alfieri? Certo il documento che fu fatto firmare ad Elia non è un « benservito » ma una vera e propria condanna all'esilio perpetuo, mentre l'assegno annuo, locupletato dalla Signora, perde in questa guisa ogni aspetto di regolare pensione per assumere, invece, quello meno simpatico, e leggermente ricattatorio, d'una taglia pagata per comprare e garantire il silenzio d'una persona che sapeva evidentemente

---

(19) Alla sorella Giulia, *19 gennaio 1785. Pubblicata parzialmente in* E. Bertana: Vittorio Alfieri, *Loescher, Torino, 1904*[2], *pagg. 211-3, e così riprodotta in* V. Alfieri, Lettere, *Torino, Paravia, 1903, n. XCVII, pagg. 95-6. Ora ristampata integralmente, sulla scorta dell'autografo, in* L. Caretti: Lettere inedite di V. A. alla sorella Giulia, *nel vol.* Studi e ricerche di letteratura italiana, *Firenze, La Nuova Italia, 1951, pagg. 220-3.*

(20) «*... per umanità, e per metterlo sempre più nel suo torto, e per l'avermi servito lungamente, e bene in viaggio, m'hanno indotto a lasciargli la pensione di lire mille, ch'io gli accordai quando feci la donazione... Così pure la Signora per i 4 anni che l'ha servita, gli ha voluto accordare lire 400 l'anno; ma l'una e l'altra pensione, credo che per pochissimo tempo conserverà, perchè non gli sarà data, che sotto le seguenti condizioni: le quali Elia ha firmato, e tengo presso di me; e sono di non si muovere di Torino, o di Piemonte, di non mai scrivere nè a me, nè alla Signora, nè a nessuno di casa nostra... S'aggiunge a questo ben'intesa la condizione ch'egli nè in ben nè in male non parli di nessuna maniera, della Signora Contessa...* », Alla sorella Giulia, *19 gennaio 1785*, cit. *Altra raccomandazione alla sorella, sempre a proposito di Elia, è nella lettera dell'11 febbraio 1785* (L. Caretti: Lettere inedite alla sorella Giulia, *cit., pagg. 248-9; ma anche un brevissimo cenno in* E. Bertana: V. Alfieri, *cit., pag. 213, n. 1*): « *... vi ringrazio molto dell'interesse, e premura colla quale avete preso a cuore il mio affare con Elia; vi prego a sempre farci aver l'occhio da qualcuno, perchè assolutamente son risoluto a non passargliene più neppure mezza* ».

troppe cose e che talvolta, per stizza senile o acre ritorsione, non esitava a divulgarle [21]. Una certa verità approssimativa si potrebbe anche congetturare in questo dissidio tra il vecchio servo e la nuova padrona, ma ciò che più conta sottolineare è che, questo nuovo inatteso e inedito, « ritratto » di Elia, quali che possano essere state le sue colpe effettive manda troppo radicalmente all'aria, e d'un sol colpo, l'altro « ritratto » di cui abbiamo ragionato all'inizio e tenderebbe a legittimare (ad accoglierlo ad occhi chiusi così come crudamente ci è offerto) due convinzioni pericolose: che l'Alfieri si sia veramente ingannato, per vent'anni e attraverso un sodalizio abbastanza intimo, sul conto di Elia, e che le pagine della *Vita*, dedicate al domestico, siano una pura e semplice idealizzazione inventiva dello scrittore, senza alcun riferimento con la realtà, dal momento che l'Alfieri le scrisse dopo il licenziamento di Elia, cioè dopo la rivelazione che quell'uomo era soltanto un briccone matricolato. Si sospetta, ad essere franchi, una verità alquanto diversa. E indipendentemente da quanto sarà detto in seguito, occorre sin da ora riconoscere che dal confronto dei due « ritratti » (soprattutto tenendo conto che quello della *Vita* è posteriore alla severissima condanna) nasce il sospetto che entrambi non siano, per così dire, obbiettivi [22]. In quello dell'autobiografia l'Alfieri ha senza dubbio rilevato solo la parte migliore di Elia, e ciò ai suoi fini di scrittore (ma muovendo certamente da dati reali e da certe fortissime impressioni giovanili), mentre in quello della lettera alla sorella (un documento che ebbe la breve vita d'una giornata e fu scritto sotto l'impulso dell'ira) prevale esclusivamente l'esuberante sdegno del momento, certo rincarato dall'essere stata offesa, o comunque infastidita, la Signora. In un certo senso vorrei proprio insinuare che, in questo caso di intricato rapporto vita-poesia, la verità probabilmente non sta tutta dalla parte del documento storico nè l'invenzione tutta dalla parte dell'opera d'arte, sì che a me

---

(21) *Il documento, ovvero la « promessa di Elia » si trova ora presso il Centro di Studi Alfieriani di Asti, a cui è passato dalla Biblioteca di Montpellier. Penso utile trascriverlo integralmente: « Io qui sottoscritto prometto quanto infra. Di partire per Torino per la via di Genova alla più presto; di starvi senza uscir di Piemonte e senza servir nessuno, finché piaccia al Sig. Conte Alfieri di richiamarmi o, venendovi egli, di servirsi di me; di non gli scrivere mai, né a nessuno di casa sua; come pure né alla Sig.ra Contessa d'Albania, né a nessuno di casa sua, tolto per ora una lettera al Cuoco Governale per regolare con lui i miei interessi; e dove io manchi in ogni menoma parte a nessuna di queste condizioni impostemi, mi sottometto a perder l'annua pensione di lire di Piemonte 1400, la quale mi deve essere pagata in fin d'ogni terzo mese in Torino, a cominciare dal presente gennaio 1785. E in fede mano propria ha firmato il presente foglio. Pisa a dì 13 gennaio 1785 ». Sarà da ricordare che l'impegno fu revocato unilateralmente dall'Alfieri nel 1793, in seguito alle perdite subite in Francia: « Stante che io per la parte mia ho perduto in Francia sedici e più mila lire annue d'entrata... mi rimane ormai assolutamente impossibile di continuare ad Elia la solita pensione, che voi gli pagate ogni anno per me »* (Alla sorella Giulia, *7 ottobre 1793, in* E. BERTANA: V. Alfieri, *cit., pagg. 213-4, e poi in* Lettere, *cit., n. CCXII, pag. 222*). *Per essere esauriente, avvertirò che al servizio di Alfieri fu anche, dopo l'allontanamento di Elia, un figlio di quest'ultimo, di nome Luigi* (*cfr.* Testamento solenne del Conte V. Alfieri, *in* Vita, *cit., vol. II, pagg. 305-7*: « *... al signor Luigi Elia, figlio del signor Francesco Elia di Ferrere, ecc.* », *pag. 306*).

(22) *Si ponga mente a questa serie oppositiva, a proposito della medesima persona*: « *il mio fidato Elia... al mio fidato e diletto Elia... quel non meno sagace che fido Elia... col fidato Elia... il mio semi-ajo Elia... il fidato mio Elia... il mio Elia... un uomo che amavo moltissimo... il mio Elia... uomo sì sollecito ed esatto come l'Elia, ecc.* » (Vita, *cit.*, passim), « *Curioso, bugiardo, impertinente, raggiratore, turbolento, e calunniatore... indiscreto, ingrato, e briccone* ». (Alla sorella Giulia, *19 gennaio 1785, cit.*).

non sembrerebbe azzardato concludere, per ora, che le pagine della *Vita* e la lettera incriminante obbediscono, per ragioni diverse, ad una tendenza egualmente deformatrice (l'una in senso edificante, l'altra in senso denigratorio) e che tra il « personaggio » Elia e il domestico Francesco Elia di Ferrere d'Asti non deve essere poi intercorso (a parte l'ultimo increscioso episodio) tutto il divario che l'epistola alla contessa di Cumiana vorrebbe lasciar supporre.

* * *

A restituirci un'immagine più probabilmente veritiera dell'uomo Elia, al di fuori di tutti i testi alfieriani (sia di quelli « poetici » che di quelli « storici »), ci sovvengono adesso alcune lettere del sinora enigmatico domestico, insperatamente riemerse alla luce dopo un più che secolare oblio.

Si tratta soltanto di una minima parte delle lettere che Elia scrisse ai conti di Cumiana, in tutta segretezza, dando ad essi, secondo quanto ordinatogli, notizie particolari sul comportamento e la salute del giovane Alfieri nel corso dei suoi viaggi attraverso l'Europa. Erano quelli i tempi del « libertinaggio » alfieriano (amicizie non convenienti, gioco e cavalli, spese smodate, passioncelle pericolose, malattie non onorevoli, scandali chiassosi, ed altro ancora), e sembra abbastanza naturale che la sorella Giulia e il cognato (e probabilmente con loro anche la madre, se pur nell'ombra) contassero sull'esperto e fidato Elia perchè vigilasse sulle intemperanze dell'estroso padrone e inviasse loro, regolarmente, informazioni dettagliate. Dell'esistenza di questi privati « rapporti » di Elia ai Cumiana, si aveva conferma fugace attraverso alcune righe di Cesare Balbo che li vide nell'archivio privato dei Colli di Felizzano, eredi dei Cumiana [23]. C'era di che stupirsi d'una siffatta notizia perchè Elia raccomandava, come vedremo, la distruzione immediata di queste delicate missive, e non si comprende, d'altra parte, perchè i Cumiana non siano stati solleciti nell'eliminare documenti che certo non avrebbero rallegrato, per il loro carattere « spionistico », il loro rispettivo fratello e cognato. A meno che non li avessero serbati avvedutamente per servirsene poi a danno dello stesso Elia quando i rapporti tra i Cumiana e il domestico, come s'è veduto, mutarono sensibilmente e si fecero piuttosto tesi. L'ipotesi tuttavia non persuade perchè queste lettere non recano affatto disdoro ad Elia (un po' più, caso mai, ai curiosissimi parenti!), anzi documentano al vivo lo scrupolo professionale e la discrezione affettuosa del servo nei riguardi del giovane e scapestrato padrone. Comunque sia, le lettere, o alcune di esse, erano ancora nel palazzo astigiano dei Felizzano a metà del secolo scorso, secondo l'attestazione di Cesare Balbo. E sempre vi rimasero, nonostante

---

[23] « *Il marchese Colli ha ancora non poche lettere d'Alfieri alla sorella ed al cognato, benché non molto interessanti. Più il sono alcune ch'egli ha pure di Elia il cameriere d'Alfieri, di cui egli stesso parla, che gli faceva alquanto la spia presso il marchese di Cumiana, benché, se è lecito dir così, con buona intenzione e per amore* », [C. Balbo]: Frammenti sul Piemonte dell'Autore delle Novelle di un Maestro di scuola, pubblicati nel giornale il Risorgimento, da Guglielmo Stefani, *Torino, 1851, pag. 167.*

l'asserzione contraria di Emilio Bertana che esplorò e utilizzò compiutamente l'archivio dei Colli di Felizzano e che lasciò scritto che le lettere di Elia erano da considerarsi irrimediabilmente perdute [24]. La verità è che il Bertana non seppe o non volle trovare quei documenti che per certi aspetti confermano, come adesso siamo in grado di rilevare, la veridicità di molti episodi della *Vita*, compreso quello della relazione con Penelope Pitt che il Bertana giudicava, specie per la parte relativa al duello, parzialmente fantastico [25]. I documenti, in realtà, non si mossero mai dall'archivio dei Felizzano, e quando l'ultimo discendente di questa famiglia, poco prima dell'ultima guerra, si indusse a cedere le carte alfieriane di sua proprietà, anche le lettere di Elia, o almeno cinque delle molte che il domestico scrisse ai Cumiana, passarono nelle mani dell'acquirente, il signor Luigi Cora, ora scomparso. Quelle cinque epistole sono state da me integralmente e fedelmente pubblicate, per la prima volta, in un recente opuscolo privato a tiratura limitata, che solo pochi amici hanno veduto [26]. E proprio perchè sono sembrate, ad alcuni intendenti e lettori di gusto peregrino, molto interessanti in se stesse e meritevoli di essere fatte conoscere a un pubblico più largo, mi sono indotto a ristamparle e a illustrarle velocemente in questa sede, aggiungendo ad esse, per la circostanza, una sesta lettera di Elia, pure sconosciuta, che a suo tempo passò direttamente dal solito archivio dei Colli di Felizzano al Centro di Studi Alfieriani dove ha trascorso, sino ad oggi, i suoi anni incorniciata graziosamente ed esposta al pubblico, per lo più disattento, in una delle sale, ahimè disadorne, del palazzo Alfieri [27].

---

[24] « *Le lettere del servo Elia al Cumiana, che furono vedute da Cesare Balbo, sono oggi irreperibili* », E. BERTANA: V. Alfieri, *cit.*, *pag. 70, n. 1.*

[25] « *In sostanza, quanto l'Alfieri racconta di quell'episodio e del duello è vero; ma vero un po' all'ingrosso... ciò che l'Alfieri poi aggiunge a descrivere il combattimento, ci avverte che l'intenzione generosa di farsi ammazzare, se gli balenò alla coscienza, non fu chiara e costante, e che il più generoso dei due, nell'uso delle armi, fu il marito... Alla buon'ora! Qui è l'Alfieri che smentisce se stesso contradicendosi; su altri punti lo smentiranno documenti d'indubbia fede. Leggesi nella* Vita *che da quello scontro l'Alfieri uscì con una ferita all'avambraccio... o cotesta ferita fu davvero un'impercettibile puntura, o fu un tardo inganno della fantasia ecc.* ». Cfr. E. BERTANA: V. Alfieri, *cit.*, *pagg. 77-8.*

[26] L. CARETTI: Le carte alfieriane della raccolta Cora, *cit.*, *pagg. 43-53. Ho rispettato lo stile e l'ortografia curiosamente pittoreschi degli autografi di Elia, introducendo soltanto alcuni accenti e « a capo », e limitandomi a episodici interventi nella separazione delle parole, nello scioglimento di certe abbreviazioni inusitate, nella punteggiatura e nell'uso delle maiuscole. Non con l'intento naturalmente di migliorare o ammodernare il testo, bensì per ricondurlo a leggibilità, secondo i canoni stessi di Elia, là dove si trattava di evidente disattenzione meccanica.*

[27] *Per questa lettera, cfr.* L. CARETTI: Inediti alfieriani, *in GSLI (1960).*

TACCUINO DI VIAGGIO DI FRANCESCO ELIA DA VIENNA A LONDRA

(1769 - 1771)

I.

Al Conte di Cumiana - Torino [28]

Vienna, 14 agosto 1769.

Ill.mo Sig. Sig. P(ad)ron mio Coll.mo. Con molto mio contento ò discoperto che il mio padrone non viagerà più asieme al Sig. Conte di Govon, che son certo che l'averebe meso in qualche inbroglio, e comincio vedere al presente che il mio padrone non è così inpresatto di luj come era nel principio; e quello che à fatto più specie al mio padrone è di vedere, per coprire via più il manegio suo, di indare da S. E. il Sig. Conte di Canale e dimandarci un Confesore e che voleva bruciare una buona parte de' suoj libri, mandandoci pure il suo Giuseuitta più volte per questo: cosa che à fatto ridere la d(ett)a S. E.sa, ed il mio padrone ci ha perso il creditto. In quanto a l'aresto che ci scrisi nella mia, è statto che non volendo dare quel tanto che voleva, la donna si mise alla porta che non voleva lasiarli sortire, ed (il) Giuseuitta tirò un coltello: questa donna si mise a cridare, e ci acorse una copiosa quantittà di popolo, e soldatti, e gli misero a l'aresto, e la donna in prigione, dove l'ano condanata ad eser trasportatta questa primavera, ed il d(ett)o Sig. Comte pagare zechini 28 per la pensione insino a quel tempo, e puoj deve aver pagatto per sortire loro due a l'indomani alle dieci della mattina, questo no si sa la somma; e questo è publico in Viena, ed avendoci dimandatto il mio padrone se questo era di eser statto arestatto, dice di no e di più dice eser una invensione della Sig.ra Contesa di Canale, che il mio padrone non sa cosa dirsi di questo. Deve avere ordine dal Sig. Comte di Canale di mandare via il Giuseuitta, ma sino al p(resen)te è ancora con luj, non dico al suo servisio perché vivono come frattelli: il giuseuitta è padrone di tutto, si serve di tutto il suo equipagio, ci à fatto un abitto galonatto, e più altre cose che ci à datto, si è tiratto un suo patriotto con luj, e ci à fatto mandare via gli due domestici che à menatto via da Torino, e questo suo patriotto è un sonattore, e tra tutti due credo che non avesero un zechino: il Giuseuitta è cominciatto intrare da Mastro di lingua. È statto avertito che lo spoglieranno in meso di una strada: dice che si aspetta ancora di pegio, che questo non ci fa niente. Di già sono gente che non ànno maj viagiatto, che non so come faranno.

Lo prego a perdonarmi del attedio e non palesare questa mia, che se il mio padrone sapese che io scrivo quanto sovra, credo che mi farebe subitto partire dal suo servisio. Creda che il mio padrone è molto amatto in questa Capitale p(rincipalmen)te in Casa Canale, che la Sig.ra Contesa lo volle sempre con lej a spaso, e non è padrone di pransare un giorno a casa sua, inoltre a molti pransi che à in Città e quasi tutte le settimane due volte dal primo Ministro. E sperando che ne farà il medesimo uso de l'altra mia di metterla al fuoco, ò l'onore col più profondo ed umile rispetto dirmi. Um.mo ed Ubb.mo suo servittore Francesco Elia.

(P.S.). *La nostra partenza è decisa al fine di questo mese, ma non so dove sicuro. Non ho mancatto di racomandare gli cavalli al Cociere, e vi era tutte le aparense che ne averebe tutta l'attenzione come pure così spera il mio padrone di quel uomo.*

---

[28] *Nell'autografo:* Viena gli 14 Agosto 1769. *Indirizzo:* A Monsieur. Monsieur Le Comte De Cumiane. Turin. *Cfr.* Vita, *Ep. III, cap. 8.*

II.

Al Conte di Cumiana - Torino [29]

Praga, 2 settembre 1769.

Ill.mo Sig.r Padron mio Coll.mo. Avendovi datto nuove a V.Ill.ma del statto del mio padrone ne l'altra mia; e temendo che ne stia in pena, mi credo in obligo a darci delle sue nuove insino che abia ricuperatta la sua salutte, che al presente pare che comincia indare meglio, e non si è fatta veruna infiamatione e spero che fra puochi giorni sarà guaritto; ma se ne tormenta molto parlandone continuamente.

Martedì or scadutto, è statto la nostra partensa da Viena insieme alla Sig.ra Comtesa di Canale e sua figlia e figlio insino a tre poste di colà dove vi è una figlia maritatta della sudetta Sig.ra Contesa, e colà àno pransatto tutti asieme; ed al duopo pranso siamo tornatti adiettro una posta per continuare la nostra strada, e colà si è fatta la separatione con la famiglia Canale, con molti rincresimenti sia da una che da l'altra parte, e mi è parso che il mio padrone non vede male Madamigella di Canale. E si è fatto ancora quella sera una posta, ed indi puoi siamo venutti a picole giornatte sia per causa del suo statto che del grande caldo che à fatto, e pasando a Colin abiamo vedutto il Campo dove vi era l'imperatore ed è pure gionto quest'ogi costì, e noi siamo gionti questa mattina che a caso siamo venutti allogiare ne l'osteria dove vi è pure il Sig. Comte di Govon, che è pienamente sodisfatto di aver vedutto il Re di Prusia, e il suo Campo, dove vi era pure l'imperatore, ed è gionto che avanti ieri costì. Credo che fra due o tre giorni partiremo per Dresda che si sogiornerà per il meno 15 giorni ed indi a Berlino. Il sudetto Sig. Comte di Govon à mandatto via il Giuseuitta ed il sonattoro strada facendo, come l'avevo predetto al mio padrone, ed è gionto costì solo con il domestico piemontese suo suditto, cioè di V.Ill.ma; e col più profondo ed umile rispetto ò l'onore di dirmi. Um.mo ed Ubb.mo suo servittore Francesco Elia.

Sarebe molto male per me se il mio padro(ne) sapese che ci scrivo la minima cosa di luj, come ò di già autto l'onore di dirci, ed in quanto al suo male mi pare, se mi lasia fare come à fatto fino al presente, che questo non sarà niente, perché teme molto il male, e tiene la regola.

(P.S.). *Lo prego far dire a mia Moglie che sto bene, e che mi dia delle sue per Berlino, che ne sono molto ansioso particolarmente nel statto cuj si rittrova, che credo a quest'ora aveva autto un felice parto.*

III.

Alla Contessa di Cumiana - Torino [30]

Copenaghen, 27 (gennaio) 1770.

Ill.ma Sig.ra Padrona mia Coll.ma. Vedendo che il mio padrone è più di un mese che non à scritto a l'Ill.mo Suo Sig. Consorte, e vedendolo ancora luj molto impasiente di non riceve(re) delle sue, è questa la cagione che mi prendo la libertà di questa mia, con dirle che il mia padrone guode sempre una perfetta salutte, e che sta alegramente in questa Capitale, parte per aver trovatto Itagliani, sia di alto che baso rango, di suo genio, e per non eser rari gli divertimenti costà, per eserci Comedia Francese e Danese, ed Opera Itagliana, fornita di belle donne, che ve n'è che ànno fatto fortuna in questo paese, però da Ministri Esteri, che in quanto agli Danesi che conoscano l'abondansa, ed il comodo del suo paese, in questo genere non si dan la pena far far jnbasiatte dei milla scudi alle nostre patriotte. Inoltre vi è ancora tutte le settimane, sia alla corte che agli teatri, ballo, con maschera, con molta comodità per il popolo.

Vi è venutto molta neve, e tutto il popolo vanno jn treno, come pure la Corte che fanno belisime parolette con musica, e molta proprietà; ed il mio padrone ci prende molto piacere; in quanto al fredo, che tutti dicano eser così forte,

---

[29] *Nell'autografo:* Praga gli 2 settembre 1769. *Indirizzo:* A Monsieur. Monsieur Le Comte de Cumiane. Turin. *Cfr.* Vita, *Ep. III, cap. 8.*

[30] *Nell'autografo:* Copenhagen a 27 : 1770. *Indirizzo:* A Madame la Comtesse de Cumiane née Alfieri. Turin. *È certamente del mese di gennaio. Cfr.* Vita, *Ep. III, cap. 8.*

sino al presente non trovo verun aceso; à però gelatto il mare che vi è venutto disartori di Svezia, e da questa parte tagliano il giacio atteso alla disersione. Credo che la nostra partensa sarà alla mettà del mese or prosimo per la Svezia, ed indi in Rusia. Atteso al molto giacio si viagia con la carosa sopra un treno; la medesima à soferto molto in quest'ultimo viagio, ma al presente è tutta ridobatta a dovere Con l'ocasione della presente averà la bontà di permettermi di farci sentire il grande giubilo che ò hautto nel sapere la di lej gravidanza, e la buona continuazione che ne sepi ultimamente, qualle glie ne suplico dal Cielo ogni prosperità. Il mio padrone parla sovente delle Nipotte, principalmente della seconda, che si vede che ci tiene molta affetione; e pregandola di un benigno perdono della libertà che mi sono preso, e de' miej miseri carateri, mi racomando sempre alla sua protesione. Col più profondo ed umile rispetto ò l'onore di dirmi. Um.mo ed Ubb.mo Suo servittore Francesco Elia.

IV.

Al Conte di Cumiana - Torino [31]

Pietroburgo, 31 maggio 1770.

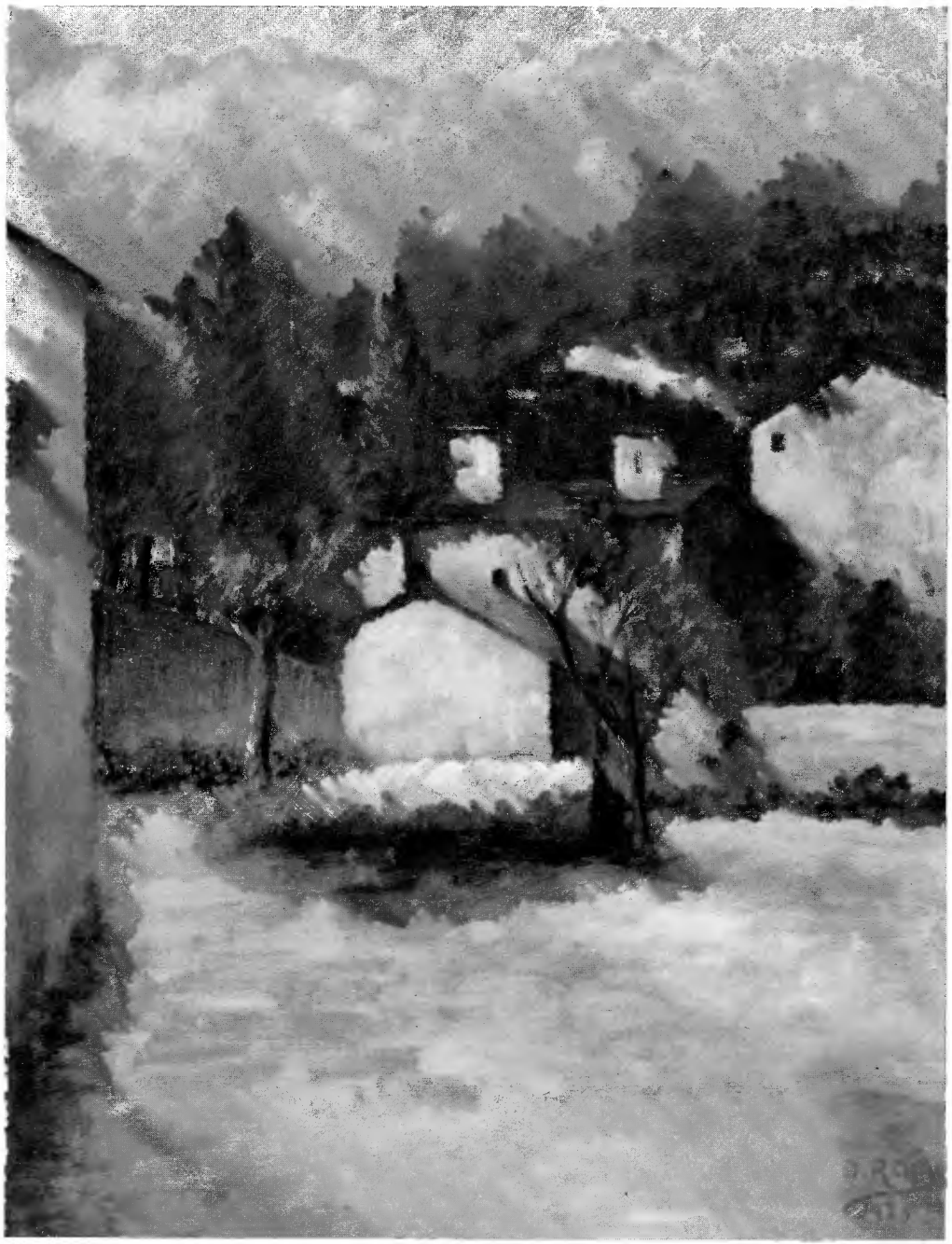
Ill.mo Sig. Padron mio Coll.mo. Siamo partitti agli 14 di questo mese di Stockolm, ed agli 28 si è gionti felicemente costì in Petersbourg, viagio di miglia 638 e molto penoso, che vi è sette bracij di mare da pasare ed il primo è di 38 miglia e gli altri chi 10 chi 18 e più; il primo, duopo aver fatto qualche miglia di mare, abiamo trovatto il pasagio serratto da grandi pezi di giacio, che il vento del Norde à gettatto da quella parte, che non si vedeva che giacio a vista d'ochio, e per fortuna che non faceva vento, che averesimo risigatto, e siamo tornatti a dietro a l'osteria: casa sola buona situatta in un deserto che non si trovava da mangiare, ma non mancavo di provisione, e di più ci facevo delle minestre di ortiche che cominciavano a pena a spontare, dove le trovò così buone che tutto il viagio, dove si fermavamo, bisognava subitto corere cercarne. Si è però sogornatto che un giorno e meso, e si è impiegatto il tempo a spasegiare sopra il mare e vedere isole deserte, che la prima spasegatta che fece l'à fatta solo sopra una picola barca, che traversò un golfo e quando fu di là lasiò indare la barca, e restò in un'isola deserta dove a forsa di cridare si fece sentire, e si acorse con altra barca a prenderlo, e duopo mi fece montare io con luj con il violino, e luj remava ed io sonavo; e puoj presi ancor io un remo, ed abiamo fatto più miglia per indare in una picola isola deserta, dove mi fece ancora suonare molto il violino, e faceva belisimo tempo, che in diffetto di questo non so come se ne saresimo tiratti noj due soli a remare, che sul principio indava molto male; e siamo arivatti a casa che le ortiche sono statte buonisime per il grande apetitto che aveva il mio padrone.

Infine il sogiorno non è statto cattivo, atteso ancora che la serva de l'osteria faceva bene il letto; e si credeva di sogiornare qualche tempo, quando con molto contento vedesimo venire la posta di Rusia, che gli barcaroli della medesima ànno detto che facendo un picolo giro e con spontoni per il detto giacio, si puoteva pasare, tanto più che vi era puoco vento; ed il mio padrone gli paghò ancora loro per indare avanti per farne il pasagio, dove più volte trovavamo dej pezi di giacio larghi come la piasa di San Carlo, che li barcaroli disendevano sopra per posare la barca che non ci dase drento; e puoj si trovasimo che non si vedeva più terra, e vi era più puoco giacio, ed arivando da l'altra parte ne tornasimo trovare molto, e ci cagionò di restarsi qualche volta, ma però fecimo il viagio felicemente e sempre mi faceva sonare il violino. Tutti gli altri pasagij non vi è arivatto niente, ma con molta pena sempre per l'inbarco della carosa principalmente per la lingua; e sempre tutto cattivo paese, continuamente rochi e sabi(o)ni, e non altro, che se le provisioni che avevo fatto non fosero statte abondanti, sarebe indatto male, che non si trova altro che qualche cabana di legno, che ànno cattivo pane e qualche puoco di latte, e non altro; e siamo gionti costì molto fatigatti per aver riposatto che due notti, il resto del tempo sempre in marcia, sensa quasi acorgersi che fose di notte per non eserne più a questo tempo in questo paese, che a mesa notte si lege comodamente una lettera sensa candelle e sensa chiaro di luna.

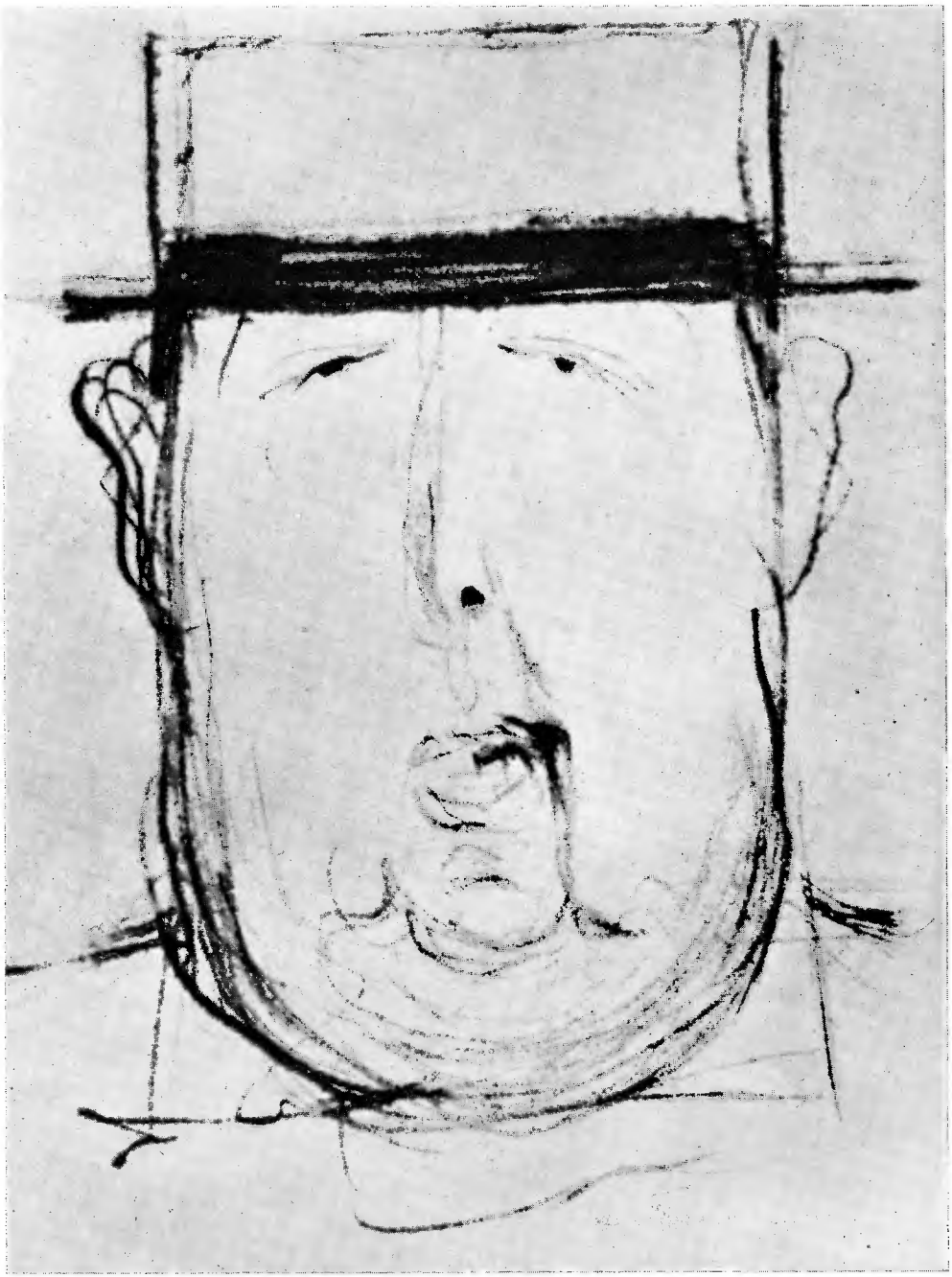
Sino a questo giorno à sempre mangiatto da M.r Sabattie. Vederà da questa mia se avevo ragione di quanto ò detto de l'Ill.mo Sig. Comte di Govon. Sapia che era alogiatto in questa Capitale in una cattivisima osteria, non da luj, e che doveva partire per l'armata, alor quando ci è sortitto più male venereo che bisognò pasare il grande rimedio,

---

(31) *Nell'autografo:* Petersbourg 31 Magio 1770. *Indirizzo*: Monsieur. Monsieur Le Comte de Cumiane. Turin. *Cfr.* Vita, *Ep. III*, cap. *9*.



1 - Ottone Rosai: *La Burrasca,* propr. Mazzoli, Firenze



2 - Leonetto Cappiello: *Oscar Wilde*

e Monsier Sabattie l'à fatto venire a casa sua, dove è 40 giorni che tiene il letto e ci ànno datti più taglij alla parte, cioè l'ànno aperto tutta la verga, e ci ànno fatto venti frisioni di mercurio, e à cominciatto quest'ogij a mangiare qualche puoco di bolitto, e pare che si tirerà daffare bene, ed à grandi obligationi a M.r Sabattie, che vi è giente che mi ànno asicuratto che sensa luj sarebe morto per esersi meso nelle mani a cattivi cerugichi. Mi fa piacere che il mio padrone ne prende molto esempio; e sapia che duopo quella di Viena ne prese ancora due cioè gonoree, e che queste due ultime glieli ò speditte presto, una 16 e altra 22 giorni, ed in tutte tre ci avevo fatto spendere tre ducatti cioè zechini, vol dire una a Viena, altra Berlino, altra Copenhaghen, che à tardatto la partensa di un mese. Fa ancora molto fredo costì, ed à ancora fatto neve tutti gli giorni, principalmente quest'ogij non à chittatto, che viene fortemente con gran stupore delli tre astegiane in Rusia. Tiene altro domestico il Sig. Comte di Govon che un allemano, che non si intendano a parlare, ed ancora luj pasa il grande rimedio, ed il detto Sig. Comte è servitto da un piemontese, servo di M.r Sabattie. E sperando che ne farà il medesimo uso delle altre mie, cioè al fuoco, paso col più profondo ed umile rispetto a rasegnarmi. Um.mo ed Ubb.mo Suo servittore Francesco Elia.

(in testa alla lettera).

Sapia che il mio padrone è la amirazione di tutti quelli che frequenta, per il suo spirito e grande condotta, e non frequenta che giente che vi sia da inparare.

(in chiusura di lettera).

La prego a compiacersi a dare delle mie a mia Moglie, e che attendo la risposta delle mie per scriverci quanto prima.

V.

Al Conte di Cumiana - Torino [32]

Londra, 10 maggio 1771.

Ill.mo Sig.r Padron mio Coll.mo. Questo è il sogetto di questa mia par non farlo penare con le mie longhe e noiose narasioni, ma non ne so di più. Sapia che si è battutto alla spada con Milorde Ligoniere maritto della sua amante, come ci dissi nelle tre altre mie, e che il mio padrone è statto feritto legermente in un bracio, che non ci à fatto verun rimedio, ed è al bracio dritto, ed io ò fatto finta di non acorgermi quantonque abia vedutto il sangue alla camigia, e luj mi à detto niente e si crede sempre che io non sia informatto di questo affare. La Dama è di già a casa di suo padre e Milorde va fare il divorsio quanto prima. A' detto, il medesimo, che il mio padrone si batteva con una furia teribile e che ci passò la veste e l'abitto a luj, e che subitto il mio (padrone) ci disse a Milorde: " vi ò amasatto ", e lui ci rispose: " non sono così fortunatto " e puoco duopo fu feritto luj nel bracio ed ànno finitto il conbatto, e si dice di più che il mio padrone e Miledi abino loro medesimi confesatto il crime al maritto.

Tutte le Domeniche questa Dama indava alla sua campagna e dormiva colà, ed il maritto non ci indava che il giorno duopo, cioè alla mattina del lunedì alle 7 circa. Il mio padrone si partiva da costì pure alla Domenica con solo un postilione, con tutta secretesa, che nesuno sapeva da che parte indasi; e lasiava gli cavalli longij dalla casa, e puoi ci indava solo a pasare la notte con lej, ed a buonisima ora tornava esere in Londra, come fece pure quest'ultima Domenica; e Martedì 7 del corente, alle 6 della sera, viddi venire un espreso con tutta fretta a cavallo che portò una lettera al mio padrone, che conobi subitto eser di Miledi, dicendomi che premeva molto darla nelle sue mani e che non aveva bisogno di risposta, qualle non mi fu posibile ricontrarlo; un'ora duopo e più, che venni a casa, trovai un altro bilietto e corsi subitto a l'Opera a cercarlo novamente, e mi disero che era nel palchetto de l'Inbasiatore di Spagna e che non era più di quattro o cinque minutte che era venutto Milorde Ligoniere a chiamarlo e che erano sortitti asieme; e non dubitai subitto

---

[32] *Nell'autografo:* Londra gli 10 Magio 1771. *Manca l'indirizzo. Un frammento e qualche frase di questa lettera erano già stati riprodotti da Luigi Piccioni nelle due puntate d'un suo poco noto articolo giornalistico* (Penelope, l'Alfieri e il suo servo Elia, *nella « Stampa » di Torino, 30 agosto e 3 settembre 1942). Il Piccioni approfittò della cortesia di Luigi Cora. Per la vicenda londinese a cui questa lettera e la seguente si riferiscono, si veda ora* E. R. VINCENT: L'amore londinese di V. Alfieri, in « *La rassegna della letteratura italiana* », *1957, 1, pagg. 31 sgg. Cfr.* Vita, *Ep. III, capp. 10-11.*

che ci fosse qualche conbatto tra di loro, e mi feci insegnare da che parte sono pasatti, e corsi con gran fretta da quel canto ed insino con pietre in scarsella, ma non mi fu posibile trovarli, e son indatto sino fuori della città, e mi viene in capo indare alla porta del Milorde e dimandare del mio padrone, che vidi subitto fra gli domestici che vi era del sosoro, e mi disero non sapevano veruna nova del mio padrone; e mi informai del suo, qualle mi disero era puoco tempo che veniva in posta dalla sua campagna ed era subitto sortitto, e serarono la porta. Ed io mi misi nascostamente ad aspettare se veniva Milorde, credendomi sicuro averebe amasatto il mio, esendo asolutamente, il mio padrone, padrone che di un bracio, che quello che si è fatto malle apena puole bogiare le ditta. Dieci minutte duoppo al più, lo vedo a venire in una carosa da fitto, solo, che questo mi fece tremare, e si rettirò subitto in sua casa; ed io subitto pregai il cociere, dandoci mesa corona, dirmi se non sapeva niente di nuovo e dove aveva preso quel Milorde, e che mi menase colà, là dove vidi era vicino alla portina del gran Parco, e non dubitai che il mio padrone fosse morto là drento e non ò puotutto intrare che era seratto, e corsi ancora a l'Opera a dimandare se avevano vedutto il mio padrone. Duopo aver giratto tutte le galerie mi disero l'avevano vedutto con il nostro Inbasiatore a sortire, e corsi subitto a sua casa, ma non trovai nisuno. Venni a casa nostra, trovai un domestico del Sig. Marchese Caraciolo con bilietto dicendomi di cercare quanto prima il mio (padrone), che il suo ci aveva da parlare di qualche cosa di premura: ladove tornai avere molta paghura. Sapendo che il medesimo Sig. Marchese era ancora a l'Opera, mi portai subitto dal medesimo che mi levò da tanti affanni dicendomi il conbatto e della Dama, che era a casa del padre, cioè alla campagna di M.r Pit; e fu tutto stupitto di sentire quel che avevo fatto, e dice era bene non li abia rincontratto, che Milordo doveva battersi, ma che facesi il mio posibile di trovare il mio (padrone), che temeva molto fosse ancora indatto a trovarla quella sera, che averebe fatto molto malle, e che indassi ancora vedere da l'Inbasiatore di Spagna, qualle prima sonno indatto per tutto dove mi credevo puoteva aver preso cavali, per sapere se era partitto. Non ò discoperto niente, ma vi è tanti luoghi. Onde mi portai ancora da l'Inbasiatore di Spagna, ed era di già mesa notte, e mi à riceutto con tutta bontà, dicendomi che non ne sapeva delle nove né del conbatto, ma bensì sapeva vi era statto qualche affare, e mi dice parlassi con tutta libertà che aplaudiva tanto tutti li passi che avevo fatto appreso a M.r Caracioli, ed aveva letto gli miei bilietti e che si sarebe ricordatto di me, e che temeva ancora molto luj fosse indatto ancora quella sera da Miledi, e che se mi fosse statto fattibile darcene delle nuove ci averebe fatto molto piacere, e che indassi a che ora volevo a trovarlo; ma non mi fu posibile darcene sino a l'jndomani alle 8 della mattina, e puoi non ne puotevo più perché tutti questi cambiamenti che sente sono tante miglia e più.

Mi sono rettiratto a casa, ladove con sommo mio contento lo vidi venire alle 2,3|4 duopo mesa notte con apetitto, e mangiò, cosa che non faceva mai a quel ora, e sensa palesare niente, ma ci vedevo qualche consolatione in luj. A l'indomani mi portai dal Sig. Comte Scarnafigij, che avevo ancora una comitione a farci del mio padrone; e mi fece sentire il contento che aveva che questo affare fosse di già a quel porto, ma che ci faceva ancora molta paura per l'avenire, atteso che non la puoteva sposare, salvo che rinonciase al fatto suo in Piemonte, e puoi chi sa ancora se averebe autto licensa, e chitarla dice non la chitterà, e mi fece ancora molti aplausi dela mia condotta; ed alla sera ò saputto che Milorde aveva mandatto via da casa sua tutto l'equipagio di fu sua moglie. Ieri, Giovedì, il mio padrone è statto per far visitta a M.r Pit padre della Madama, e non era in casa, e ci scrisse un bilietto d'in carosa; e si vede continuamente lettere indare e venire dalla amatta. Quest'ogi vi è fatto un randevu di M.r Pit e mio padrone a casa di M.r Caracioli, ed al rittorno lo vedo molto di cattivo umore. Questo affare di jnnamorarsi è quello che temeva il più. Al principio del viagio mi diceva che temeva che questo ne' suoi viagij, e che sarebe statto la sua più grande disgrasia che ci puottese arivare, e come credo sia questa, che non so come finirà questo affare e mi stupisco non ne dia parte a V.Ill.ma perché mi pare che quest'ordinario vi sarà gente che scriveranno costì, atteso che l'affare è divolgatto per tutta questa capitale, e vi sono di già più gente che me ne ànno parlatto, e tutti (in) differente maniera: particolarmente lo vedano con il bracio al collo, che avendolo fatigatto molto quel giorno ci fa molto più malle, ma però non vi è niente da temere, e più hanno meso questo conbatto nella Gasetta Inglese: fanno il nome del Milorde, feritto legermente in due luoghi, ed il mio padrone non ci fanno il nome e dicano un straniere feritto al bracio. Ma con tutto questo lo prego sempre tenermi celatto perché il mio padrone crede sempre io ne sapia niente di quest'affare. È jnmaginabile l'attensione che si dà il Sig. Marchese Caracioli per il mio padrone, come pure il Sig. Prencipe Maserano ne prende tutta la parte posibile; ma però è il Marchese Caracioli che lo serve da padre, e mi pare che non prenderebe a male se V.Ill.ma ce ne dimandase delle nuove secretatamente, perché non so se per l'avenire se mi sarà più fattibile darci delle nuove sicure, ma però farò sempre il mio posibile, e pregando di un benigno perdono della mia nojosa e longha, ò l'onore col più profondo ed umile rispetto dirmi. Um.mo ed Ubb.mo suo servittore Francesco Elia.

VI.

Al Conte Cumiana - Torino [33]

Londra, 17 maggio 1771.

Ill.mo Sig. Padron mio Coll.mo. In seguitto a l'ultima mia in datta degli 14 corrente, dove feci intendere a V.Ill.ma che tutto questo affare era cambiatto, che il mio padrone tornava indare nelle conversationi come avante che sucedese tutto questo innamoramento: guode buona salutte, ed è come guarito della tonbatta dal cavallo, e fa spasegiatte continuamente a cavallo e sempre in compania del Sig. Marchese Caracioli, che si dà tutta l'attensione posibile per levarci jntieramente l'idea di Miledi Ligoniere, e segue l'ultima sua ruina della medesima, che deve eser disperatta, in compania di suo padre a 40 miglia di questa capittalle.

Dissi a V.Ill.ma che Miledi pasava in questa capittale per la casta Susana ed al presente ne vedrà tutto al l'oposto. Vedendo gli domestici il suo padrone Milorde Ligoniere come disperatto di questo suceso di sua moglie, e sospettando loro che sua padrona aveva affare con il postilione di casa sua, glie lo disero per via più consolarlo. Milorde mandò subitto prendere un Giudice, e fece interrogare il sudetto postilione in presensa di più testimonij, ed il sudetto con molta pena cominciò narare il fatto, dicendo in primo luogo erano di già due anni e meso aveva affare con sua padrone e che era lei l'aveva cercatto, che lui non aveva mai tocatto donna, e che la medesima ci difendeva sempre di non aver affare con altra donna, che se lo sapeva averebe detto a suo maritto che lui ci aveva volsutto levare l'onore. E seguittò a narare in tutti i lochi aveva autto affare con lei, ed insino nel Parco, ladove è statto un domestico aveva vedutto, che vedendo Milorde innamoratto di sua moglie, che l'adorava, non mai ardissi di avertirlo salvo adeso con l'ocasione del suceso, e confesò infino il medesimo aveva ancora autto affare con sua padrona agli cinque di questo mese, Domenica, alle sei della sera, mentre aspettava mio padrone, che sucese l'ultimo fatto come ci dissi ne l'ultima mia, e che però ci aveva un mese non aveva autto affare con lej. Ed il Giudice, sentendo questo, la penna ci tombò delle mani di stupore; e tutto quanto sovra è publico in questa Capittalle, e più ancora è sopra le Gasette, che in questo paese insino a tutte le serve le legano tutti gli giorni, e ne dicano ancora molto di più di quanto sovra; ed il mio padrone, e sempre con consentimento de Caracioli, la congediò per sempre, ed è per questo che si è tornatto mettere nel gran Mondo come avanti. Lo vedo sempre molto pensieroso, e la medesima ci scrive ancora, e mettano le sue in ridicolo seco M.r Caracioli. Ieri sera venne in città nascostamente, e mandò chiamare il mio padrone, ladove stiede con lej quasi due ore, che son certo che vi sarà statto gran pianti perché il mio padrone era diciso a sposarla, che aveva infino detto, da l'Inbasiatore di Spagna, che se fosse statto sicuro di grattare la terra con le sue mani, non l'averebe mai bandonatta; ed ancora questo si dice negli Caffè.

Credo il mio padrone al presente non dovrebe più pensare ad amasarsi per donne, e che puotrà seguitare gli suoi viagij sensa verun dubio da questo canto, che è quello che temeva il più, come se ne vede l'esperiensa; e nen poso astenermi sempre via più farci sentire le obligationi che tiene il mio (padrone) verso il Sig.r Marchese Caracioli e della mia vanagloria de' passi che ò fatto verso il medesimo, che la prima volta che ci dissi che il mio padrone voleva amasarsi restò che non puoteva parlare. Intanto spero non averò più ochasioni di anoiarlo per questo fatto, credendo tutto finitto. Solo lo prego di ricordarsi sempre di un misero suo servo che si racomanda sempre alla sua protesione. Particolarmente spero al fine di questo viagio, di rettirarmi a casa mia ed allevare gli miej figlij, qual cosa non puotrò mai fare se non con l'asistensa della carittà del mio padrone per potermi mantenere, che in quanto agli avansi ò fatto in 30 anni che servo, se non fosse alle fortune che ò autto alle morti de' miej padroni, non averei un soldo, e più non ò nemeno li due tersi di quello che ò ereditatto; inoltre agli gran danari, ò guadagnatto a far candelette, principalmente in questo viagio, che se non fosse di questo non puotrei vivere della maniera che il mio (padrone) mi tiene stretto in questo viagio, e si puote dire che mi tiranegia e sensa che sapia io abia veruna ochasione di lagnarsi di me, che questo fa che atribuisco tutto alla duresa del suo cuore verso di me. E questa la ricompensa di averlo guaritto perfettamente di quattro scolationi in questo viagio, ed alla nostra partensa mi promise pagarmi qualche volta per bevar del vino, pagarmi qualche volta il spetacolo, pagarmi le mie lettere, che solo duopo sono in Londra me ne costa di già f. 48, e promise alla fu Sig. Marchesa Trotti di pagarmi le sue, atteso che l'altro viagio non volse pagarmele, e nemeno questo l'à volsutto attendere. E lo prego a non credere sia per cagione di quanto sovra che mi avanso a parlare così del mio (padrone), che per questo non ci penso

---

[33] *Nell'autografo:* Londra gli 17 Magio 1771. *Indirizzo:* A Monsieur. Monsieur Le Comte de Cumiane. Turin. *Qualche frase di questa lettera è riprodotta nell'articolo del Piccioni* (Penelope, l'Alfieri ecc., *cit.*). *Per la vicenda, si veda anche la lettera precedente.*

nemeno, ma è per più altre cagioni che sarei pronto a farle sentire al mio padrone se l'ocasione si presentase. Ma con tutto ciò creda che non mi son mai dipartitto di fare il dover mio e di amare il mio padrone, e sino al grado come mi son vedutto in questa ocasione, non mi sarei mai credutto.

È jnmaginabile le bugie che mettono nelle Gazete tutti gli giorni per questo affare. Il mio (padrone) mettono per il suo nome C.A.I., e milorde il medesimo breviatto. Quest'oggi dice che mio padrone à volsutto dare a Milorde f. 3000 sterline aciò non prosegui il proceso, che credo non ci pensa nemeno, che ci volle più prove che ne à per questo. Credo che sapia il caso suceso puoco tempo pasatto del Duca di Conberlan con una Miledi, che, per averlo preso nel fatto, suo maritto l'à messo alla lege del paese, ed è statto condanatto a pagare f. 11000 sterline al sudetto maritto, ed il medesimo à fatto il divorzio con sua moglie; e viene al presente di arivare altri casi simili che sono pure sopra le Gazette. E pregandolo a perdonare la mia gofagine, passo col più profondo ed umile rispetto a dirmi. Um.mo ed Ubb.mo suo servo Francesco Elia.

(Dico)*no che M.r Pit abia detto a sua figlia che insino* (ad)*eso non la credeva del suo sangue, ma che al presente è sicura* (sua) *figlia, e più che l'à fatto visittare che la medesima tiene la voglia continua degli uomini; ed adeso si fa più conti di altra giente che* (*à*) *autto affare la medesima, ma tutta bassa giente.*

* * *

La lettura di queste lettere, che costituiscono un vero e proprio taccuino di viaggio, conferma puntualmente la veridicità di tutta una serie di annotazioni, relative ad Elia, che abbiamo veduto emergere dalla *Vita:* la sua straordinaria esperienza di viaggiatore consumato, la vigilanza esercitata sugli eccessi del padrone, le cure sapienti per la sua salute; e anche la sua abile intraprendenza, la sua presenza di spirito, la sua arte di saper vivere, la sua intelligente perspicacia e sottilissima avvedutezza. Ma soprattutto è qui eloquentemente illustrata la fedeltà affettuosa del domestico al padrone, manifestata nella sollecitudine con cui Elia provvede, ove occorra, a tutelarne il buon nome (rammaricandosi quando lo vede coinvolto nello scandalo londinese: « È inmaginabile le bugie che mettono nelle Gazete tutti gli giorni per questo affare...», *lett. VI*) oppure nello zelo con cui insiste nell'assicurare i Cumiana della stima generale da cui era ovunque circondato il conte Alfieri (« Creda che il mio padrone è molto amatto in questa Capitale... », *lett. I;* « Sapia che il mio padrone è la ammirazione di tutti quelli che frequenta, per il suo spirito e grande condotta, e non frequenta che giente che vi sia da inparare», *lett. IV*). Non c'è, insomma, in questi rapporti confidenziali nessuna dichiarazione che l'Alfieri avrebbe potuto riprovare; e anche quando sembra che Elia riveli cose strettamente private e non confessabili, come l'intero retroscena della quistione londinese, in verità egli non fa che narrare in dettaglio, dal suo punto di vista di testimone involontario e turbato, una vicenda che correva su tutte le *Gazzette,* di cui si parlava nei caffè, i cui sviluppi erano stati comunicati in Piemonte dall'ambasciatore piemontese a Londra, Conte di Scarnafigi, e che ebbe la pubblicità d'un processo e fu infine esposta dallo stesso Alfieri, in ogni suo particolare, nell'autobiografia. Nei riguardi del giovine e difficile padrone, oltre alle tante prove di pazienza e sopportazione, c'è solo un accorato lamento, a proposito della mancata corresponsione di certe somme promesse e mai versate (« ...che se non fosse di questo

non puotrei vivere della maniera che il mio padrone mi tiene stretto in questo viagio, e si puote dire che mi tiranegia e senza che sapia io abia veruna ochasione di lagnarsi di me... alla nostra partensa mi promise pagarmi qualche volta per bevar del vino, pagarmi qualche volta il spetacolo, pagarmi le mie lettere, che solo duopo sono in Londra me ne costa di già f. 48, e promise alla fu Sig. Marchesa Trotti di pagarmi le sue, atteso che l'altro viagio non volse pagarmele, e nemeno questo l'à volsutto attendere... con tutto ciò creda che non mi sono mai dipartitto di fare il dover mio e di amare il mio padrone, e sino al grado come mi son vedutto in questa occasione, non mi sarei mai credutto», *lett. VI*), ma anche questo particolare trova un'eco abbastanza fedele, salvo lo scarto di epoca e circostanza, nella *Vita:*

> In questo modo io per la prima volta, da un giusto e piuttosto largo spendere, ristrettomi alla meschinità, provai un doloroso accesso di sordida avarizia. Ed andò questa tant'oltre, che non solo non andava più a visitare nessuna delle curiosità di Roma per non dare le mancie, ma anche al mio fidato e diletto Elia, procrastinandolo d'un giorno in un altro, io venni a negargli i danari del suo salario e vitto, a segno ch'egli mi si protestò ch'io lo sforzerei a rubarmeli per campare. Allora, di mal animo, glie li diedi [34].

Queste lettere dunque, anzichè confutare i dati sostanziali della *Vita,* li integrano e li confortano, consegnandoci l'immagine d'un personaggio quanto mai interessante e complesso: viaggiatore sin dalla giovinezza per Italia ed Europa (e così consapevole della sua pratica di vita e della sua esperienza da giudicare sprezzantemente i servi del conte di Gouvon e il conte stesso: « di già son gente che non ànno mai viagiatto, che non so come faranno», *lett. I*), conoscitore disinvolto delle lingue (se in ogni circostanza è proprio lui che avvicina e pratica la gente del luogo, e ovunque si muove a suo agio), cavallerizzo, rematore e suonatore di violino, cuoco inventivo al punto da ricavare ottime zuppe anche dalle ortiche, curatore provvidenziale e peritissimo dei malanni fisici dell'amore, confidente di ambasciatori e persone altolocate, con cui tratta familiarmente, giudice e descrittore attento dei costumi dei vari popoli, lettore delle *Gazzette* e appassionato degli spettacoli, avveduto amministratore di se stesso, marito e padre affettuoso.

D'altro canto, queste lettere sono anche interessanti come sobrio e curioso « taccuino di viaggio » e giova che ogni lettore procuri di confrontarle con la *Vita* perchè esse ci offrono la trama dei viaggi alfieriani secondo un racconto immediato e diretto, cioè non narrato a distanza di tempo e talvolta caricato di significati « postumi ». Un confronto puntuale in questo senso, tra le lettere di Elia e le corrispondenti pagine dell'autobiografia, conferma quasi esattamente tutta la materialità dei dati (non il tono o l'atmosfera), tanto da lasciare l'impressione che le lettere siano state come una sorta di canovaccio su cui lo scrittore Alfieri ha intessuto, dopo molti anni, il proprio maturo discorso.

---

[34] Vita, *Ep. III, cap. 3, pag. 75.*

Da Vienna a Praga, dai gelati paesi del Nord a Londra, paesaggio e peripezie coincidono, quasi perfettamente, negli scritti del domestico e nel libro del padrone. Mancano però in Elia (e come non aspettarselo?) le tre grandi e significative inserzioni etico-politiche: quella metastasiana di Vienna, quella relativa a Caterina di Russia e infine quella su Federico di Prussia. Il domestico non poteva annotare ciò che non vide coi propri occhi, di cui non sentì parlare e di cui il padrone nulla lasciò trapelare. Ma per il resto la coincidenza è notevole, e addirittura sorprendente per quanto si riferisce all'episodio londinese. La pagina da me riportata, in cui l'Alfieri racconta il comportamento di Elia nella famosa notte del duello, sembra proprio ricavata dalla lettera del domestico del 10 maggio 1771.

A parte, in ogni modo, le affinità (che testimoniano, data l'indipendenza dei testi messi a confronto, la veridicità delle lettere e della *Vita*), queste relazioni di viaggio del domestico Francesco Elia offrono, per parte loro, particolari inediti assai curiosi e divertenti. Si veda, ad esempio, il ricordo « svedese »:

> Si è però sogornatto che un giorno e meso, e si è impiegatto il tempo a spasegiare sopra il mare e vedere isole deserte, che la prima spasegatta che fece l'à fatta solo sopra una picola barca, che traversò un golfo e quando fu di là lasciò indare la barca, e restò in un'isola deserta dove a forsa di cridare si fece sentire, e si acorse con altra barca a prenderlo, e duopo mi fece montare io con luj con il violino, e luj remava ed io sonavo; e puoi presi ancor io un remo, ed abiamo fatto più miglia per indare in una picola isola deserta, dove mi fece ancora suonare molto il violino, e faceva belisimo tempo, che in diffetto di questo non so come se ne saresimo tiratti noj due soli a remare, che sul principio indava molto male; e siamo arivatti a casa che le ortiche sono statte buonisime per il grande apetito che aveva il mio padrone (*lett. VI*).

Qui ad Elia è riuscito di rievocare un Alfieri schiettamente preromantico, a contatto della natura impervia e grandiosa, immerso in una meditazione solitaria e impenetrabile, a cui s'accompagna, su quel nordico mare deserto, il suono sottile del violino italiano. E i modi della rievocazione risultano tanto più efficaci in quanto distaccati e oggettivi, con quel rincalzo « prosaico », dopo l'inserzione « lirica », della zuppa d'ortiche e del grande appetito. Sì che il frammento di Elia risulta alla fine più indicativo e prezioso che non la corrispondente riflessione alfieriana della *Vita,* dove l'avventura è taciuta ed il dato biografico è risolto in una considerazione essenzialmente letteraria:

> La novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi e dirupi, moltissimo mi trasportavano; e benchè non avessi mai letto l'Ossian, molte di quelle sue imagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorchè più anni dopo lo lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti [35].

E ancora sarà da vedere la lettera da Londra del 10 maggio 1771, dove la romanzesca notte degli equivoci e degli imbrogli è ritessuta in ogni particolare con un serrato ritmo narrativo e con una forte dose di attiva « suspense »; e anche la lettera del 17 maggio 1771,

---

[35] Vita, *Ep. III, cap. 8, pag. 100.*

con il profilo crudamente inciso di quella sorta di Lady Chatterley settecentesca e sfrenatamente libertina, le cui avventure erotiche nel Parco e i femminili ricatti a danno del povero palafreniere fanno trasecolare a tal punto l'impassibile Giudice inglese che « la penna ci tombò delle mani »:

> ... Milorde mandò subitto prendere un Giudice, e fece interrogare il sudetto postilione in presensa di più testimonij, ed il sudetto con molta pena cominciò narare il fatto, dicendo in primo luogo erano di già due anni e meso aveva affare con sua padrona e che era lei l'aveva cercatto, che lui non aveva mai tocatto donna, e che la medesima ci difendeva sempre di non aver affare con altra donna, che se lo sapeva averebe detto a suo maritto che lui ci aveva volsutto levare l'onore. E seguittò a narare in tutti i lochi aveva autto affare con lei, ed insino nel Parco... e confesò infino il medesimo aveva ancora autto affare con sua padrona agli cinque di questo mese, Domenica, alle sei della sera, mentre aspettava mio padrone, che sucese l'ultimo fatto come ci dissi ne l'ultima mia, e che però ci aveva un mese non aveva autto affare con lej. Ed il Giudice, sentendo questo, la penna ci tombò delle mani di stupore... (*lett. VI*).

Ma un po' dovunque, in queste lettere, ogni paziente chiosatore troverà una ricca varietà di dettagli descrittivi, di annotazioni psicologiche, di osservazioni di costume, che consentono di ricomporre l'immagine di Elia secondo fattezze che non si iscrivono esattamente nè entro il calco della *Vita* (dove c'è, rispetto alla realtà, un di più di eroico e di spiritualmente eletto), nè entro la sommaria e cruda condanna della lettera alla sorella. Toglieremo, dunque, ad Elia un poco del candore e dell'ingenua onestà che la *Vita* gli conferisce, ma anche mitigheremo quella serie interminabile di contumelie e quella troppo sbrigativa rassegna di vizi sotto il cui peso il vecchio Elia prese la via del Piemonte per chiudersi nel più assoluto (ma non volontario) silenzio. Meno « personaggio » alfieriano di quanto non si palesi a noi nell'autobiografia, è certo però che questo abilissimo e spregiudicato viaggiatore, mostra, nelle sue lettere, d'essere stato uomo mescolato di virtù e di difetti, ma proprio per questo assai interessante e vivo. E soprattutto si manifesta, involontariamente, cronista vivacissimo e pungente, descrittore asciutto e preciso di luoghi e di persone, senza sbavature letterarie o mistificazioni sentimentali, con quel suo pittoresco stile lessicalmente plurilinguistico (nella sua innocente aspirazione a ridurre a base italiana dialettismi piemontesi e francesismi) e sintatticamente estroso (con passaggi arditi e repentini dall'« indiretto » al « diretto », dal narrativo al colloquiale). Ho detto *involontariamente* perchè è certo da negare ad Elia, e proprio in sede di epistole private, una qualsiasi consapevolezza artistica, una compiacenza anche minima del bello scrivere. Il che però non significa che tutto accada a caso. E certo, senza quella guardatura lucida e penetrante, quella concreta e sperimentata conoscenza della vita, che sono uno specchio inequivocabile d'una natura non volgare, ma anzi singolarmente mobile e ricca, non avremmo mai avuto queste lettere, così curiose e personali, così poco lambiccate, tanto essenziali e scarne quanto straordinariamente efficaci e divertenti.

Integri ora il lettore volonteroso, con intelligente collaborazione, questi lacerti di un

epistolario evidentemente lacunoso. Aggiunga idealmente le lettere perdute (le altre da Londra o quelle « insolenti » all'Albany, di cui si ha sicura notizia), prolunghi cioè queste poche paginette con quelle che dovettero accompagnare tutti i viaggi di Elia, compresi quelli che precedettero il suo servizio alle dipendenze di Alfieri (quando Elia percorse, con lo zio di Vittorio, la Sardegna, la Francia, l'Inghilterra e l'Olanda), e fruttuosamente ricostituirà il profilo più probabile e suggestivo del modesto « taccuino » di un domestico piemontese: un taccuino che rivela, persino per quel poco che ce ne è pervenuto, più schietto sapore inventivo e autentiche qualità narrative di taluni epistolari di nostri aristocratici viaggiatori del Settecento, spesso distratti o pedanteschi o anche provinciali e inesperti, cioè soltanto noiosamente libreschi.

Dopo aver letto i resoconti di viaggio dei « padroni » poco provveduti, non sarà dunque venuto il momento di scoprire un filone più ricco di memorie dirette e piccanti, umorose e non conformiste, nei ripostigli clandestini dei « domestici »? Peccato che il carattere fortuito, e del tutto eccezionale, del recupero delle lettere di Elia non conforti a sperare in altri cospicui ritrovamenti del genere. I « domestici » non tenevano « copialettere » nè avevano corrispondenti che gelosamente conservassero, per i posteri, le loro missive. In questo campo la distruzione deve essere stata pressochè completa, e forse non del tutto casuale. L'*Historia,* come tutti sanno, non è tenera con le genti « meccaniche e di piccol affare ».

POESIE

di

Maria Luisa Spaziani

LA PRIGIONE

Memoria, fiorita prigione,
dureremo vent'anni, quaranta,
a trastullarci in questi giochi d'ombre?
Come un cane ti annuso e ti raspo,
come un guanto ti infilo e ti rovescio,
hai spigoli aguzzi, celesti barlumi,
sei la pioggia di rose che mi soffoca,
l'ancora e la grisella degli spazi
e museruola e zufolo e malaria.
Sei l'aria fresca su un deserto, sei
il deserto d'un cielo senz'aria.

LA LENTE

La sera di Colonia a mezza estate
fra i lampioni verdognoli e la bruma,
il luna-park, le querule sirene,
un brivido d'autunno nelle vene
e sulle labbra il Reno aggrovigliato,

(*ah, la voce flautata e indifferente*
fuor da questa palude non c'è scampo)
fu il lampo sulla tenebra innocente,
fu i corni a Roncisvalle, fu la lente
che ingigantì il passato.

GLI USIGNOLI DI SAINT ALBAN

Sigar, strano eremita,
nessuno al mondo saprebbe il tuo nome
se una notte remota (*era gennaio*
o un plenilunio di settembre?) *in furia*
non avessi chiamato a te i novizi,
e con reti e con frecce e con panie
non li avessi costretti a dare il bando
per sempre agli usignoli del giardino.
Contemplare è difficile, dicevi.
Spogliare a poco a poco l'anima
d'ogni ornamento e voce
e farne un grande, oscuro anfiteatro,
una tebaide, un lago morto, un mare
dove isolata la mia *Croce splenda,*
quella stella dolcissima e tremenda
che guida ogni cammino.

Ma se appena l'ebbrezza si annunciava,
eccoli quei Luciferi a tentarti.
Un primo, tenue fremito di note,
un trillo nelle tenebre: e il deserto
di fiaccole trapela e carovane.
Tutto è sveglio nel bosco, tutto è orecchi.
Gaudiosa e austera un'onda sale, varca
l'orlo dei labirinti del silenzio.
E quasi il cuore cede: se quel canto
dissetasse il tuo volo sterminato,
fosse l'ala invisibile, lunghissima,
più sottile del fuoco...
Ma ti ribelli al miele avvelenato.
Ah, non saresti il centro, non l'Eletto
che le radici ascoltano pregare.
Troppe pupille fissano il tuo *punto*
negli abissi del vortice stellare.
La scala dei gorgheggi gonfia, esplode,
annulla quel tuo vuoto rapinoso.

Non si è mai soli, o monaco orgoglioso.

Ormai non ti rimane che la strage.
Per tuo riposo.

CARA ILLUSIONE

di

Elio Bartolini

I.

Abituato, da mesi ormai, al pane di tessera, alla minestra di dadi, alla pastasciutta condita con un'immonda conserva che chiamavano sugoro, il primo fatto di cui Giulio si compiacque, una volta dai conti Francovich, fu che in quella casa si mangiava. E come. Pane bianco, burro genuino, latte a volontà, carne di gallina e di coniglio, e un vino su cui il conte Stanislao dissertava minutamente indovinandone, fin dal primo sorso, annata e gradazione.

Forse il conte, i suoi vini, avrebbe preferito berseli in città, seduto sui rossi divani del circolo dei nobili, tra gente che sapeva dargli ragione senza scivolare troppo nell'adulatorio, come succedeva invece a questi fattori e mezzadri. Ma con le notizie dei bombardamenti che divenivano sempre più gravi, e pensando che anche a Udine sarebbe toccata prima o dopo la sorte di altre città, il conte aveva fatto sistemare quella sua casa di campagna dove, per l'addietro, passava sì e no un paio di settimane al tempo dei raccolti, e vi si era trasferito subito dopo Ferragosto.

Quando infine — e sempre con l'unico aiuto di un vecchio fidatissimo cameriere — ogni cosa fu sistemata in modo soddisfacente, i Francovich s'accorsero di dover risolvere anche un altro problema a cui la prossima riapertura delle scuole conferiva una certa urgenza. Proprio quell'anno infatti il contino Gian Andrea sarebbe passato dalle Elementari alle Medie, ed essendo pacifico che ormai in città non si poteva tornare, scartata d'altronde per l'energica opposizione della contessa ogni idea di collegio, non rimase altra scelta se non quella degli studi privati. Fu allora che tramite amicizie comuni — parenti di sua nonna, nobili decaduti o qualcosa del genere — Giulio venne invitato in villa, tenuto sotto osservazione per un paio di giorni, infine assunto come precettore. Gli assegnarono uno stipendio discreto, un posto a tavola, una camera al piano nobile e,

sebbene lui avesse fatto presente di essere soltanto iscritto al secondo anno di Lettere, tutti in casa, sull'esempio della contessa, cominciarono a chiamarlo professore.

Il suo, più che un lavoro, gli sembrò subito una specie di ozio pagato. Tranne la mattina quando spiegava un po' di latino, di storia e di geografia, Giulio era sempre libero e spesso nel pomeriggio, con la barca del conte Stanislao, si divertiva a risalire pian piano quel fiume che, prima di confluire nel Lemene, circuiva tutta la parte vecchia del paese. Una volta fuori dell'abitato, dove non c'erano più nè argini nè roste, spingeva la barca contro riva rimanendosene lì, dondolante, a fissare il cielo e gli alberi. Ma anche camminando per i campi Giulio, ad un certo punto, si fermava per sdraiarsi. Ed anche allora contemplava cielo e alberi. Cielo, álberi, acque erano le dimensioni di quei luoghi: « i luoghi del Nievo » pensava Giulio. E infatti un ragazzo del paese, una matricola di Medicina con cui aveva fatto amicizia in treno tornando da Padova, un giorno lo portò a vedere la fonte di Venchieredo e quanto restava del castello di Cordovado e di quello di Fratta.

Giulio pensò che su una circostanza così commovente e poetica poteva anche scrivere un articolo. « Bisogna che mi decida a scrivere, se voglio diventare uno scrittore » pensò giudicandosi, per quel giuoco di parole, molto spiritoso verso se stesso. Poi rimandava ogni progetto di articoli e di racconti con la scusa degli esami. Per la sessione di novembre, Giulio avrebbe voluto prepararne altri tre — letteratura greca, storia delle religioni e storia romana — che, con i quattro di luglio, sarebbero stati sette: giusto in media per l'esonero delle tasse. Ma impigrito dal gran mangiare e bere in casa Francovich, Giulio, anche a questo programma di studio, pensava con molto fervore e con molta determinazione solo sul punto d'addormentarsi.

Quella matricola lo aveva poi introdotto in tutto un giro di amicizie facili, rumorose e disposte specialmente a divertirsi. Per lo più, i nuovi amici di Giulio erano studenti di Medicina o di Farmacia o di Veterinaria che, sicuri dell'esonero dal servizio militare fin dopo la laurea, si rincorrevano in bicicletta da un paese all'altro progettando feste e festini. Per il resto, non leggevano nè libri, nè giornali. Alla radio ascoltavano soltanto le canzonette. Della guerra, e in genere di politica, non parlavano quasi mai.

Eppure quelli erano i giorni in cui, a Stalingrado e ad El Alamein, si decidevano i destini del mondo. E Giulio, nei suoi momenti di solitudine, dondolandosi sul filo della corrente o buttato sotto un albero, non solo pensava che nell'indomani, nell'indomani senz'altro, si sarebbe messo a scrivere e a studiare, ma, con una specie di vuoto dell'animo e come con un rimorso, cercava anche di spiegarsi certi fatti — la guerra, il fascismo, la democrazia — e di capire perchè, pur essendo quelli i fatti del suo mondo e del suo tempo, lo lasciassero così immune e, in fine, appena perplesso. Pensava ad un incontro del primo anno di università: era un otto Febbraio, la festa delle matricole, ma tutto si riduceva ad andare da una piazza all'altra, da un caffè all'altro, da un postribolo all'altro senza nessuna convinzione. Gli studenti pretendevano di bere gratis, però erano molto contenti

dei rifiuti come di un pretesto per fingersi arrabbiati sul serio. « La goliardia è morta » urlavano per le pacifiche piazze di Padova. E nei postriboli — quel giorno i postriboli erano pieni perchè gli studenti avevano lo sconto — chiamandosi da una stanza all'altra cantavano: « Qui giace Starace vestito d'orbace, requiescat in pace ».

Giulio ricordava d'essersi trovato, verso sera, nell'atrio di un cinema tra ragazzi di Venezia, di Trieste, di Udine, e di aver notato una biondina che se ne stava quieta in un angolo. La biondina era di Adria, anche lei studiava Lettere, anche lei con poca soddisfazione. Uscirono insieme sempre parlando della Facoltà, dei professori, della cultura. Lei lo ascoltava attenta. Gli dava ragione. « Hai letto niente di Croce? » gli domandò ad un certo punto. E poi: « Tu sei fascista? ». Giulio sorpreso balbettò la formula che aveva imparato nelle riunioni dei G.U.F. « Sono fascista per idee, per formazione. Credo nel fascismo anche se ne vedo gli errori e le deficienze ». Che cos'altro poteva rispondere? Ma la ragazza fece un sorrisetto. Lo guardava con quel sorrisetto e come con un po' di pietà. « Del fascismo accettate le idee e criticate gli uomini. È possibile tanta confusione? ». E gli mostrava le mani.

Era passato quasi un anno da allora e Giulio, sebbene nel frattempo avesse letto l'*Estetica,* non aveva migliorato gran che nella sua comprensione dei fatti del mondo e di una guerra che, tuttavia, poteva travolgerlo da un momento all'altro.

Forse quel paese e quella villa erano i posti meno adatti per capire. Intorno, la campagna era piena di stupore, di fumo e di silenzio. Sulle strade passavano lenti i carri delle ultime opere. Gli uomini emergevano dai tini bestemmiando, le donne correvano via frettolose, i ragazzini ubriachi di mosto vomitavano negli angoli delle cantine. Poi, nella notte, la luna riempiva le strade deserte e il suo chiarore si rapprendeva nella poca nebbia dei fossi.

II.

Per la seconda domenica di novembre, Giulio venne invitato ad una festa in casa della signorina F. B. Si trattava di inaugurare il « cottage », cioè una specie di fienile dove la F. B., da mesi, stava trafficando con due vecchi muratori; e insieme di « solennizzare » il « papiro » di Cesare, la matricola di medicina. Attorno a questi due fatti abbastanza semplici c'era stata però tutta una complicazione d'inviti, di esclusioni nette, di altre incerte, e ancora dubbi e patteggiamenti fino nella mattina della domenica. Perchè quella società di nobili e di grandi proprietari terrieri — tutta gente che, secondo Giulio, non faceva altro che mangiare e bere, pacioccona e bonaria — era invece regolata da leggi interne molto strette per cui anche l'invito ad una festa « tra ragazzi » poteva assumere il significato di una alleanza rafforzata o di una ostilità che andava placandosi o addirittura del nulla-osta ad un futuro matrimonio. Giulio, per esempio, ignorava che sul suo nome

si era accesa una polemica accanita (qualcuno aveva fatto osservare che lui era come un cameriere specializzato, un servitore insomma, anche se frequentava l'università e aveva letto molti libri); e che l'unico vero argomento a decidere del suo invito era stato il fatto che l'avessero visto in *landò,* a fianco della contessa, mentre l'accompagnava a Portogruaro per certe spese.

Il « cottage » che dalla strada, col suo tetto rosso e nuovissimo contrastava piacevolmente contro la massa grigia della casa padronale, nell'interno invece era molto brutto: uno stanzone con una grande vetrata e basse panche lungo tutte le pareti a sottolineare — come spiegava la F. B. — il carattere rustico della costruzione; in un angolo il solito caminetto che non sarebbe mai stato acceso e una scala che portava al piano superiore dove, una dietro l'altra, si allineavano tre camere come cabine di piroscafo. Ma dalle finestre lo sguardo spaziava sulla pianura già avvolta nella luce del tramonto, e bastò perchè Giulio sentisse un improvviso desiderio di solitudine.

Dopo che la F. B. gli ebbe mostrato altri particolari del « cottage » e tutti gli accorgimenti con cui era stata capace di arricchirlo, ritornarono nella stanza di soggiorno dove c'erano già diverse persone: studenti, studentesse, due ufficiali degli Alpini, un ingegnere appena laureato che di ogni disco, prima di metterlo sul radio-fonografo, diceva ad alta voce titolo e ritmo e che ad un certo punto — forse si annoiava in quel suo compito da ragazza brutta — cominciò a criticare la decisione della segreteria del partito fascista di proibire le canzonette di compositori americani. « È una prova d'inciviltà » intervenne Giulio. « Come se dal cartellone del Metropolitan gli Americani togliessero le opere di Wagner. Ed è anche un sintomo di paura ». « Cosa c'entrano le opere di Wagner con le canzonette » osservò l'ingegnere appena laureato. E poichè tutti risero, Giulio restò mortificato e, come sempre in questi casi di cui esagerava l'importanza fino ad un acuto sentimento d'infelicità e di esclusione, non ebbe più voglia di niente.

Alla madre della F. B. non parve vero quindi di approfittare di un ascoltatore così ben disposto. Gli altri ballavano: Giulio, docile e infelice, imparava come, per una ricetta ancora della prima guerra mondiale, si potesse ottenere un ottimo sapone dal grasso d'oca. Grasso d'oca, un po' di soda, qualche goccia di essenza: chi l'avrebbe mai detto che quella ricetta sarebbe tornata buona? « Chi l'avrebbe mai detto » ammetteva Giulio. Che, girando lo sguardo verso l'inutile caminetto, rosso come una ferita nel suo rivestimento di mattoni, credette di cogliere negli occhi di una ragazza il segno di una ironia complice. Era una ragazza alta, un po' pallida, con una strana gracilità nel giro delle spalle. Giulio era sicuro di non averla mai vista. E fu la prima cosa che le disse. « Com'è che non ti ho mai vista in questi paraggi? ». Perchè arrivava da Roma, gli spiegò lei sempre guardandolo in quel modo ironico. « E, a Roma, che cosa fai di bello? ». Studiava Architettura, già da due anni. Scambiarono qualche altra parola; poi la ragazza venne invitata a ballare.

Ma un'improvvisa alacrità si era impadronita di Giulio, e come il sentimento di una

scelta. Senza domandarsi le ragioni di una determinazione così violenta e, insieme, così precisa, sentiva d'aver scelto. Ma non aveva fretta. Perchè non si trattava di chiedere un giro di valzer e neanche un appuntamento, quanto di costringere quella ragazza ad accorgersi di lui in qualche modo più difficile e più impegnativo.

La ragazza intanto ballava tranquilla. Ballò a turno con i due ufficiali. Ballò con l'ingegnere. Ballò anche con Giulio, quando glielo chiese. Ma soprattutto lo ascoltava volentieri; e rispondeva interessata; e questo bastò perchè Giulio sentisse che lì, loro due, erano soli e diversi dagli altri.

Una del gruppo, una biondona florida, denunciò la cosa con tranquilla petulanza. « Fate proprio coppia fissa, vero? ». E fu la conferma dall'esterno di quanto Giulio sentiva d'aver già avviato per conto suo. Allora quella stretta, quel desiderio d'impressionare, e anche l'inquietudine e il senso di soffocazione, si allentarono di colpo. Riunendosi al gruppo, costringendo anche l'altra a riunirsi al gruppo, Giulio tornava a interessarsi di Cesare e del « papiro » e delle firme che, secondo lui, non sarebbero state gran che valide nel giro padovano. « Ci vuole almeno la firma di un divinissimo » protestò. La madre della F. B. intanto girava con un vassoio di paste; la biondona florida rideva aggrappata ad uno dei sottotenenti; « in ginocchio la matricola, in ginocchio » tutti gridavano a Cesare che, solo e impacciato al centro della stanza, non voleva togliersi i calzoni. Fu dunque per caso che qualcuno aprì la radio. Cercava musica, naturalmente. Invece una voce stava dicendo che gli Americani erano sbarcati nella zona di Orano. « Allora è proprio finita » commentò subito Giulio. E vagamente sperava che qualcuno gli desse torto.

Ma, davanti ad una situazione così compromessa, tutti, pur continuando a sperare come in un miracolo, si stringevano nelle spalle. Forse, a dare tanta rassegnazione ai loro discorsi, era l'impossibilità d'intravvedere un punto, raggiunto il quale si potesse dire basta. Prima la Francia, poi i Balcani, poi la Russia... Ma la Russia era immensa, l'Africa era immensa, e l'entrata in guerra dell'America aveva dilatato ancor più queste dimensioni. D'altronde poteva la gente di quel borgo pensare alla guerra, e all'altra gente che moriva, in modo così intenso da rendere concrete parole come ritirata, incursione, bombardamento? Ecco la contessa: certo parlava della guerra e di suo fratello prigioniero in India; ma poi doveva badare alla casa, al figlio, ai continui interessi della giornata. E così gli altri, e Giulio con gli altri: nonostante le notizie di morte, continuavano a vivere profondamente increduli che qualcosa del genere potesse toccare anche a loro.

Giulio poi aveva sempre mille altri fastidi di cui preoccuparsi: le tasse, le dispense, i vestiti, le scarpe. In una casa dove comodità e benessere sembravano naturali, invidiando proprio quella naturalezza e quella sufficienza, Giulio sempre più s'accorgeva del mortificato affanno di una vita come la sua in cui tutto invece doveva essere ottenuto con un impegno sfibrante. Ma era sempre stato così, fin dall'adolescenza: fin da quando, rifiutandosi di compiere quegli studi brevi da maestro o da ragioniere, Giulio aveva impostato

3 - Ottone Rosai: *Ristorante*, propr. Dott. Emilio Jesi, Milano

4 - Leonetto Cappiello: *Il nuovo Re d'Inghilterra Edoardo VII*

la sua vita su una imprecisa ma altissima ambizione. Forse era un affanno ormai irrimediabile, una precarietà altrettanto naturale della ricchezza dei Francovich; ma, per consolarsene, a Giulio spesso non bastava neanche l'orgoglio della sua cultura.

Studiava glottologia adesso: le parole vecchissime, piene di storia, che migliaia di uomini, adoperandole, avevano deformato. E scoprire le regole precise di quelle deformazioni era scavare in una terra sacra. Per il resto, continuava a vivere in una specie di vacanza che non si sa bene quanto possa durare ma di cui, comunque, si approfitta. E se, in barca sul fiume o passeggiando per i campi, gli veniva fatto di pensare alla vita, ci pensava sotto un cielo languido e chiaro, intontito da qualcosa di dolcissimo che talvolta cresceva fino a divenire un vuoto di pensieri in cui il tempo filtrava senza residui.

Anche una cartolina, in questo stato d'animo, poteva essere un evento. E Giulio ne ricevette una, da Roma. Gliela mandava la studentessa d'architettura.

Quella domenica infatti era sembrato naturale che toccasse a Giulio accompagnare una ragazza con cui aveva fatto coppia tutta la serata. Pedalando per una strada fangosa e piena di curve, i due corsero verso un paese che Giulio non aveva sentito mai nominare ed in cui si trovò dentro improvvisamente. « Eccoci arrivati » disse la ragazza passando sotto un portone. Una volta in casa, continuarono a parlare fino a tardi, in una stanza dove il freddo, dal pavimento a piastrelle, saliva penetrante come un vapore. Si rividero diverse volte nei giorni successivi. Una sera la ragazza lo invitò a cena (poteva farlo senza troppi formalismi perchè i suoi genitori erano morti, i fratelli vivevano lontani e distratti). Poi, quasi il loro fosse stato appena un incontro piacevole, una conversazione piacevole, un modo piacevole per riempire il vuoto di quei giorni di campagna, lei tornava a Roma, alla sua vera vita. Forse si sarebbero rivisti a Natale. « Quando tornerà per i conti del mezzadro? » pensò Giulio con un'ironia che gli piacque.

Invece, da Roma, gli arrivava una cartolina. Oh, appena una cartolina di saluti. Anzi, appena il nome: Lina, sottolineato come un titolo dall'indirizzo che era stato aggiunto in calce. Per obbedire a una norma imposta da poco dalla Censura? O come un invito a rispondere, a colmare in qualche modo la loro lontananza? Una cosa, comunque, gli parve certa: che Lina non aveva scritto subito come se, appena giunta a Roma, avesse ritenuto opportuno disobbligarsi verso un conoscente lontano e poco importante. Tra partenza e cartolina c'era invece l'intervallo di una quindicina di giorni e, per essi, la prova come di un'esitazione durante la quale il pensiero di Giulio (il suo nome, non fosse altro, il paese e la casa in cui viveva) avevano ben dovuto occuparle la mente prima d'imporsi con tutta una serie di atti: uscire, andare dal tabaccaio, comperare cartoline e francobolli, alzare la mano fino alla buca della posta. No, non era stato un semplice gesto di cortesia, concludeva Giulio ritrovando quel sentimento di sicurezza in cui, inspiegabilmente ma fin dall'inizio, si era configurato il suo rapporto con Lina.

III.

In paese frattanto, sfollando da Milano, era capitata una ragazza alta, bionda, elegante e, in più, con tutta una storia. Pareva che fosse figlia illegittima della sorella del *podestà,* di una donna cioè molto bella e seducente — almeno così dicevano — che da diversi anni viveva a Milano e che, avendo avuto quella figlia da un altissimo personaggio del regime fascista, era stata anche causa prima della carriera del fratello divenuto, un po' alla volta, podestà, ispettore federale e seniore della milizia.

Sandra — così si chiamava la ragazza nuova — piombò tra loro con violenza, come decisa a ripagarsi di sgarbi che nessuno le aveva fatto. Ci furono inimicizie, sfide, lotte. Sandra, invece di allarmarsene, le aggrovigliava sempre più. Soddisfatta proprio di questo, che attorno a lei ci fossero inimicizie e sfide, andava poi a lamentarsi con Giulio. « Tu sei serio » gli diceva sospirando. E Giulio era più compiaciuto di quella fiducia e di quella vaga mansione di consigliere che di tutti i favori che, a turno, i suoi amici sostenevano d'aver goduto.

Anche Cesare andava a confidarsi con Giulio. Diceva di essere innamorato pazzo di Sandra e molto incerto a proposito dei suoi studi: se continuare quelli di Medicina o iscriversi a Ingegneria. Per Giulio queste incertezze, questa ignoranza delle proprie attitudini, erano incomprensibili. Addirittura lo infastidivano. E Cesare che piangeva per Sandra ripetendo viete espressioni d'amore, lo infastidiva ancor di più. In una disposizione di spirito che era proprio tutto il contrario di quella dei suoi amici, se mai commiserandoli in quel loro impigliarsi nel giuoco di una ragazza, Giulio, con un'impazienza nota soltanto a lui, aspettava invece le feste di Natale del cui approssimarsi poteva già cogliere in casa Francovich vari indizi.

Un giorno, la contessa fece lustrare tutto il rame della cucina. Su un grande tavolo si ammonticchiavano le regalìe dei mezzadri: polli, oche, tacchini in un groviglio vivo e convulso. Il conte Stanislao andava regolarmente a controllare le cassette dove quelle anguille che lui catturava in palude, tra ottobre e novembre, si purificavano immerse nell'acqua corrente. Ci sarebbero stati due pranzi: uno nella notte della vigilia, solo per i familiari; un altro nel giorno di S. Stefano, a cui avrebbero partecipato anche il *podestà,* il prete e altre persone importanti del paese. Poi, nel giorno dei Santissimi Innocenti, una distribuzione di dolciumi ai figli dei mezzadri. Poi una « bicchierata per tutti » offerta dal conte Stanislao nell'ultima notte dell'anno. Insomma l'unica variante in quel rituale fissato da sempre erano i fuochi dell'Epifania: soppressi da una speciale ordinanza della prefettura. Ma il conte Stanislao sostenne che lui, il suo mucchio di canne di granoturco l'avrebbe bruciato anche stavolta. E tutti gli diedero ragione.

Nel pomeriggio dell'antivigilia, Giulio andò a Portogruaro con la contessa. L'accompagnò fino al portone di un vecchio palazzo che si specchiava a strapiombo sul Lemene.

Poi corse in stazione giusto in tempo per il direttissimo da Roma. Scese molta gente. Giulio, per gli istanti che il treno stette fermo, vide una grande confusione di teste di braccia di valigie che s'incanalava verso il cancello dell'uscita. Lì, buttando a tratti un'occhiata su tutte quelle facce che premevano in attesa, Giulio le scrutava poi ad una una, nel lento avanzare e sovrapporsi, nella ripetizione sempre più desolata e inutile da cui soltanto con uno sforzo, come compitando un nome, cercava di far emergere quel volto pallido, calmo e, insieme, vagamente ironico.

L'ultimo viaggiatore fu un soldato che bestemmiò perchè non trovava il biglietto. Dietro di lui, l'atrio vuoto, poi i binari, poi sull'altra pensilina, come un fondale, la reclame di un dentifricio.

Giulio vide tutte queste cose perchè una straordinaria attenzione assorbiva ogni segno dell'esterno: odori, suoni, voci, gli ippocastani scheletriti, i passi sul fondo gelato del viale, le nuvole rosa di un tramonto che il Lemene riusciva a riflettere con la liquida trasparenza di una lastra di vetro. E vagando per la cittadina piena di un traffico minuto e festoso, la sua delusione finì di consumarsi nell'avvilimento.

Ma se Lina non arrivava, non c'era nemmeno un impegno per cui dovesse arrivare tranne quel cenno vago, come una formula neutra e gentile di commiato. « Forse ci vedremo a Natale » gli aveva detto, mandandogli poi una cartolina. E alla lettera di Giulio — due pagine molto elaborate, molto liriche, con molte descrizioni di paesaggio e di stati d'animo — non aveva risposto. Ma lui perchè, invece di descrizioni e di lirismo, non aveva detto semplicemente che desiderava rivederla, che l'avrebbe aspettata contando i giorni di quell'attesa? Perchè, a sua volta, si limitava a concludere la lettera in un modo neutro e gentile — « speriamo dunque di rivederci a Natale » — quasi alludendo ad una circostanza piacevole, certo, ma non poi così importante?

A casa trovò una cartolina di auguri (da Bordighera: « tanti auguri, Lina »); così seppe che lei avrebbe passato il Natale ospite di un fratello che faceva il medico in quella città; e gli parve di poter concludere: « adesso, almeno, è tutto chiaro ». Se infatti non era giusto rimproverarla di mancare ad un impegno, era però evidente che Lina rifiutava la forma di impegno a cui sarebbero giunti per quell'incontro, se fosse avvenuto non appena possibile, come un appuntamento e già come una scelta tra lui e qualsiasi altro affetto di fratelli e di parenti.

Giulio provò anche a rovesciare i termini della situazione — a mettersi lui al posto di Lina, lui in grado di scegliere e d'impegnarsi — e fu sorpreso dalla intensità della sua risposta: con Lina, con Lina avrebbe voluto essere, ed in qualsiasi luogo purchè fosse con Lina. Ma quando la rivide, dopo l'Epifania, quella commozione semplice e dolorosa cedette a tutt'altri sentimenti.

Parlando di molte cose e con l'agio di persone che insieme stanno volentieri, parlarono perfino d'amore, ma sempre dell'amore degli altri e sempre su un tono distac-

cato, come li vedessero sciupare una ricchezza. Se mai il discorso uscì da un giro così astratto, avvenne per merito di Lina. Fu lei a raccontare un suo incontro dell'inverno precedente (con un uomo sposato, ma lo aveva saputo dopo; « del resto cosa puoi sapere di un individuo che una mattina, entrando in Facoltà, te lo trovi lì, sul portone »); e Giulio si limitò ad ascoltarla con molta indulgenza, infine con la stessa compiaciuta indulgenza di quando aveva scoperto che Lina stava leggendo un libro citato da lui.

Che Lina gli confidasse un segreto o leggesse i suoi autori, certo era come vederla muovere i primi passi verso quella convergenza che, prima o dopo, non poteva non verificarsi. Ma non bastava ad annullare del tutto un sentimento di vuoto, di sterile compiacimento, di volontà più che di passione. Erano gli attimi che Giulio avrebbe voluto vincere dicendo a Lina che era bella e che le voleva bene. Ma non glielo disse. Non le fece mai un complimento. Non le chiese la fotografia. E sebbene sperasse di vederla prolungare le vacanze fino al momento della sua partenza per il corso allievi ufficiali (doveva presentarsi al distretto militare il giorno cinque febbraio), non fece nulla per trattenerla.

Ma una volta che lei fu ripartita, tutto quel comportamento gli sembrò, ad un tratto, assurdo nella sua mescolanza di ingenuità e di vigliaccheria. Temeva un rifiuto; ecco la ragione dell'agio e della disponibilità e di tante altre balle. Temeva che Lina, ad un discorso preciso, rispondesse, con altrettanta precisione, di apprezzare moltissimo i suoi sentimenti, ma di non poterli condividere. E allora, d'un tratto, Giulio si sentì disposto a compromettere tutto quel lavorìo di lunga pazienza — di cui appena pochi giorni prima si compiaceva — pur di sapere la verità. Pensò proprio: « voglio sapere la verità ». E scrisse una lettera. O meglio l'avrebbe fatta scrivere da Sandra: « una lettera come tra due donne che, pur senza conoscersi, sono innamorate dello stesso uomo. Succede, no? E allora tu scrivi alla tua avversaria di lasciarti campo libero ». « E lei che cosa mi risponderà? » obiettò Sandra. Che rifiutandosi di semplicemente copiare in bella quanto Giulio le aveva già preparato, cominciò così la sua lettera: « Sono quella ragazza col cappotto rosso che la sera dell'Epifania stava sulla porta del cinema. Lei invece aveva un cappotto marrone stretto in vita... ».

Giulio riconobbe che la lettera era maligna al punto giusto e presuntuosa quel tanto da provocare. Ma Lina non rispose. E, a lui, si limitò a mandargli due righe di saluti « con la certezza che diventerai almeno generale ».

Per Giulio fu come accorgersi che, in quei posti, ormai non aveva proprio nulla a trattenerlo. Convinto di non rivederli più, fece ancora qualche passeggiata, uscì un'ultima volta a caccia col conte, ascoltò rispettoso le raccomandazioni della contessa e, dei tanti amici, salutò appena Sandra e Cesare. Che, sempre incerto tra Medicina e Ingegneria, intanto imparava a suonare la fisarmonica.

IV.

I primi mesi del « corso allievi ufficiali » furono molto difficili. Sporcizia, squallore e un tono obbligatorio di volgarità stringevano sgradevolmente da ogni parte; e nonostante tutte le astuzie (mai che Giulio si offrisse volontario per qualche esercizio; nessuno degli istruttori sapeva il suo nome; « ehi, tu. Ehi, coso » lo apostrofavano), quella era una soffocazione lenta e spesso, a sera, un indolenzimento di tutto il corpo, quasi che la giornata, invece di quel greve ozio variamente scompartito dalle invenzioni dei sergenti, fosse stata colma di chissà quali fatiche.

Ma durante il « campo », quando per quaranta giorni vissero attendati su un largo pianoro proteso verso una linea immobile e azzurra che era il mare, la vita in comune del battaglione allievi — le trombe, gli ordini, i canti — non più rimandata dalle quattro mura di una caserma, cominciò a farsi perfino piacevole. Allora il pensiero di Lina, nella tristezza di quella terra del Sud, nel bisogno struggente di ristorare l'occhio con qualcosa che non fosse sempre bianco e cretoso, diventava anche la nostalgia di un'altra terra, di campi verdi, di un fiume pigro e pieno d'erbe, ma tutto lontano e patetico, vagheggiato come in una miniatura. Pensata così, Lina finiva con l'essere soltanto il mezzo più sicuro e insieme più comodo per provocare la memoria.

Eppure lei scriveva: e ormai non c'erano dubbi sul perchè scrivesse. In questo tentativo di colmare una lontananza, parlava della vita di Roma, di libri letti, di esami che avrebbe dato (tutte cose belle, fresche, gentili e lontanissime) e, dopo aver supplicato Giulio d'aver pazienza, concludeva offrendosi sempre per qualcosa: se gli abbisognavano libri, dispense, soldi, roba da mangiare. Certo, per quanto lui ci strologasse sopra, quelle lettere non lasciavano trapelare nulla più di una affettuosa amicizia. Ma a parte il fatto che gli parevano addirittura riscritte per il timore di lasciar trapelare qualcosa di più, era la loro insistenza a farle valere e l'impegno che denotavano in Lina di non voler essere dimenticata.

Naturalmente non era più possibile prendere un foglio di carta e cominciare: cara Lina, ti voglio bene. « Cara Lina, ti voglio bene » pensava contemplando la linea azzurra e immobile del mare; ed era come se rimpiangesse di non averlo detto quando pur sarebbe stato possibile, con parole chiare, facili, semplici. Ora la confessione era implicita proprio in quella lontananza che loro due si sforzavano di colmare. E, in seguito, avrebbe dovuto scaturire dalla forza delle circostanze. Così Giulio rispondeva, anche lui, su un tono affettuoso e guardingo, parlando molto di sè, esagerando nel descrivere noia e disagi, e sospirando la nomina a ufficiale che gli avrebbe concesso un po' più di libertà.

Ma anche Sandra scriveva: lunghissime lettere su una carta azzurra pesante e molto profumata che il furiere, dinanzi alla fila dei volti protesi, soppesava come un oggetto misterioso e fragile, una fiala, una reliquia.

Senza che lui si fosse mai sognato di chiedergliela, Sandra gli mandò anche la fotografia: un volto attonito e troppo truccato — gli parve — su cui una ciocca di capelli, spiovendo quasi a metà della fronte, accentuava un languore da diva cinematografica. « Si rovinerà a forza di credersi bella » pensò con sincero rammarico. Ma i compagni gli erano attorno.. E dopo aver lodato chi gli occhi, chi i capelli, chi la bocca, compitavano la dedica: « Perchè l'immagine senza vita dia vita al pensiero ». « Ma ti rendi conto che questa è innamorata di te? » gli disse il suo vicino di branda, e con invidia, quasi con collera, come non fosse giusto che a Giulio toccassero certe fortune.

Invece quelle lettere gli davano uno sgradevole impaccio. Se le sentiva in tasca: il loro profumo, la loro carta spessa e resistente; tutti gliele invidiavano; lui stesso a volte poteva esserne lusingato; eppure ne avrebbe fatto volentieri a meno. Specialmente dopo che Sandra, in quattro pagine aperte dalla parola « amore » e concluse con « baci, baci, ancora baci », gli ebbe dichiarato di essere innamorata di lui. « Di me? Perchè poi proprio di me? ». E provò un attimo di compiacimento, ma anche d'imbarazzo.

Decise di rispondere chiaramente. Però, se non voleva compromettersi, nemmeno voleva offendere. Così credette di rimediare buttando la cosa su un tono di scherzo. Ma Sandra, invece di capire, rispondeva con insistenze sempre più patetiche, con l'unico risultato di costringere Giulio a pensare che sarebbe stato davvero un bell'impaccio ritrovarsela davanti durante la licenza.

Era consuetudine infatti che, dopo il primo ciclo di addestramento, gli allievi ufficiali godessero di una breve licenza premio. Se la concedevano anche stavolta, forse avrebbe potuto coincidere con il periodo che Lina trascorreva in paese per le solite faccende della casa e della campagna. Giulio comunque le scrisse proponendo quell'incontro come se la licenza fosse un fatto sicuro. Lei rispose di non potergli garantire niente: il suo ritorno a casa dipendeva da un esame già preparato che le sarebbe dispiaciuto perdere. Giulio non insistette. D'altronde, concluse le manovre a fuoco, il battaglione allievi rientrò al deposito e il maggiore, in un suo discorso, disse che di licenze era meglio non parlare.

« Tanto, tra poco, andremo in licenza tutti e per sempre » borbottò qualcuno vicino a Giulio.

Si era ai primi di agosto e gli Alleati finivano di occupare la Sicilia. Un mese dopo l'Italia chiedeva l'armistizio.

V.

La prima persona che rivide fu Sandra (ferma con la bicicletta davanti al cimitero pareva aspettare qualcuno); e, sempre al riparo di un fitto di acacie, continuò ad osservarla senza tuttavia correrle incontro come pur gli sarebbe piaciuto. Ma aveva paura che la stanchezza e l'umiliazione di quel ritorno, la vergogna dei cenci barattati per la divisa,

il racconto che avrebbe dovuto fare della sua fuga, si risolvessero in un pianto lungo e infantile, come stava per succedergli fuori di Mestre quando, per evitare un posto di blocco, si era ritrovato con altri sbandati in una stazioncina sprofondata nel verde: e proprio quel verde, il paesaggio gentile, le case ancora intatte, i pali della luce elettrica, l'insegna di un'osteria, la voce dei contadini nella campagna, quella calma e quella estraneità gli avevano dato intera la misura dell'impassibile distanza delle cose.

Perciò fu contento che Sandra, movendosi finalmente e passandogli davanti come un'immagine quando invade tutto lo schermo, non lo avesse visto. Pensò che le donne sono sensibili a queste combinazioni degli avvenimenti che molto volentieri chiamano destino: e certo anche Sandra non avrebbe mancato d'interpretare un incontro fortuito come chissà quale superstiziosa conferma di fatti che lui invece intendeva fermamente considerare chiusi. La sua cautela giunse al punto di fargli evitare per più giorni ogni occasione d'imbattersi nella ragazza. E quando si rividero, Giulio parlò di tutto, ma non di certe lettere; l'altra esagerò in disinvoltura come se, quelle lettere, non le avesse mai scritte.

Nel frattempo Giulio aveva ripreso le sue « mansioni » di precettore (furono anzi i Francovich a pregarlo di rimanere), le passeggiate per i campi, le gite in barca, quella vita calma e disimpegnata, la stessa — gli pareva — di un anno prima. L'inquietudine del mondo e il presentimento di altri fatti ancor più tristi e avvilenti, in paese, arrivavano appena con gli ultimi gruppi di sbandati e con un grande traffico di roba da casermaggio. Ogni notte poi si ammazzava qualche vitello; al mulino macinavano senza paure nè di multe nè di controlli; dappertutto c'era l'odore della grappa di contrabbando; insomma si viveva in una anarchia alacre, intraprendente, addirittura festosa.

Anche il loro gruppo si era ben presto riformato: e Sandra, Cesare, la F. B., quei due sottotenenti degli Alpini parevano impegnarsi perchè ogni giorno succedesse qualcosa. Cesare ora corteggiava una cugina della F. B. sfollata da Trieste; la F. B. lo proteggeva per far dispetto a Sandra; il più giovane dei due sottotenenti, quando verso dicembre apparvero i primi bandi, si era arruolato nella X Mas; la F. B. improvvisamente si fidanzò col padrone di un bar di Portogruaro; c'erano intrighi, beghe, partenze, fidanzamenti: e Cesare correva a raccontare tutto a Giulio, sempre un po' appartato nel suo atteggiamento di sufficienza che però non gli impediva di comportarsi con Sandra in un modo piuttosto gaglioffo.

Cominciò una sera che loro due erano andati ad una festa di nozze da certi mezzadri dei Francovich. A capotavola, come compare dell'anello, c'era il conte Stanislao, tanto ubriaco che poi dovettero portarlo a casa con la carretta; e intorno gli invitati, ubriachi anch'essi la loro parte, uomini e donne. Come succede in questi casi, che gli ultimi devono portarsi alla pari con i primi, Giulio fu subito costretto a bere un bicchiere di vino e uno di grappa, uno di vino e uno di grappa; e Sandra, che aveva voluto fare altrettanto, si sentì male. Così uscirono a passeggiare un po' per il cortile.

Il plenilunio, senza quei vapori che ha d'estate, splendeva su un mondo silenzioso, di una suprema nitidezza. « Stanotte gela » disse uno degli invitati uscito a contemplare il cielo. Quando l'uomo rientrò chiudendosi la porta alle spalle con un colpo deciso, loro due si scoprirono segregati dalla festa di cui gli arrivava un'eco attutita di canti e di risa, e tanto vicini da sentirsi perfino nel respiro. Baciare Sandra fu quindi, più che una debolezza, rispondere allo slancio di quel momento e come al desiderio di annullarsi in qualcosa. Ma in una resipiscenza immediata, neanche già calcolasse le complicazioni del suo gesto, Giulio aprì gli occhi. Vide, sotto, il volto dell'altra: bianco come di gesso, le palpebre ferme, la fronte aggrottata, e gli venne da ridere. « Che ridicola che sei » pensò su quel volto chiuso. Poi, a freddo, cominciò a mettere le mani addosso a Sandra, e la cosa più inaspettata era l'immediato cedere di lei. « Io sono calda. Inutile, sono calda » gli sospirò sul collo. A Giulio dava fastidio un'impudicizia così dichiarata, quel fiato malsano di ubriachezza, tutti quei brividi e quei contorcimenti; ciò non impedì che da allora, ogni volta che si ritrovavano, subito cominciassero a palparsi. Solo una sera, improvvisamente, trattenendogli le mani, Sandra gli domandò se anche con Lina faceva così.

Certo che con Lina non faceva così. Non gli passava neanche per la testa di fare così. Quel modo compromissorio che, scivolando di libertà in libertà, arraffa quanto può sul momento, con lei gli sarebbe sembrato avvilente, come una tecnica da vecchio libertino. E Giulio, davanti a Lina, non voleva sentirsi avvilito nè da « esigenze » nè da « libertà ». Gli sarebbe bastato sapere, ma con certezza, se lei gli voleva bene.

Si vedevano quasi ogni giorno (e sempre Giulio, scorgendo oltre il portone quella che ormai era soltanto una squallida piazza di paese con il pozzo al centro e intorno un'erba tutta pestata, cercava di sovrapporle il ricordo di un'altra sera, di un'altra luce, di un antico e nobile silenzio); ma non c'era un appuntamento tra loro due, quell'attesa e poi quel corrersi incontro come nello scopo di tutta la giornata. Si ritrovavano invece per studiare l'inglese. E nemmeno Giulio poteva dire se avesse escogitato quel pretesto per rendersi più facili gli incontri con Lina o più difficile per lei il rifiutarglieli. Certo, dopo aver studiato, parlavano, ascoltavano dischi, a volte uscivano per una passeggiata. E almeno su questo non c'erano dubbi: che insieme stavano bene. Ma non poteva darsi che Lina stesse con lui come lui stava con Sandra, cioè per una « esigenza » e per quest'altro piacere — nè vergognoso nè volgare, ma nemmeno assolutamente necessario e insostituibile — della compagnia e della conversazione?

Era passato più di un anno dal loro incontro e, voltandosi indietro, Giulio doveva riconoscere che non c'erano fatti in quella storia rappresa come in una ripetizione. E le circostanze — la forza delle circostanze, il loro peso, quella logica concatenata a cui aveva guardato con tanta fiducia — per la loro stessa eccezionalità si prestavano, volendo, a ogni interpretazione.

Sarebbero stati insieme, per esempio, anche se Lina — lei che già aveva dato più

importanza a un esame che ad un loro incontro — fosse potuta tornare a Roma, alla sua vita, ai suoi studi? E come stabilire quanto la loro intimità era determinata da quella tendenza a cercare conforto in un giro strettissimo di persone che la miseria dei tempi sempre più favoriva?

Ogni giorno, alzandosi, la gente era sopraffatta da notizie di morte. Parole come partigiano ostaggio rappresaglia rastrellamento cominciarono a correre per la pianura, dense di sospetto. I bandi, agli angoli delle strade, gridavano le loro pene severissime che poi diventavano i paesi incendiati, i corpi oscillanti degli impiccati, i giovani inseguiti a fucilate sui tetti e abbattuti in un lungo urlo di compiacimento. Un uomo valeva un chilo di sale. Cinque chili se era un capo. Dieci chili se, con lui, venivano arrestati altri della sua banda. E tutto questo in un inverno assurdamente mite che trapassava nella primavera con lunghe tiepide piogge e mentre intorno, non meno assurdamente, duravano certe forme di vita: i cinema, i caffè, le partite di calcio, la messa alla domenica, l'Università. C'era ancora gente che andava all'Università. Tra questi, Lina che aveva ottenuto di trasferirsi presso l'Istituto superiore d'Architettura di Venezia.

Così ora tornava a casa ogni sabato con un pacco di dispense; ripartiva il martedì mattina con una valigia di provviste; e delle occupazioni, dei discorsi, degli incontri, degli svaghi di una settimana dava un riassunto sbrigativo, tra il familiare e l'annoiato, ma più che sufficiente perchè Giulio, con amarezza, si rendesse conto che quella ragazza poteva benissimo vivere senza di lui.

VI.

Quando la strada, dopo aver tagliato per chilometri e chilometri una campagna a grandi riquadri di frumento e barbabietole, s'inoltrò più direttamente nelle bonifiche, e poi divenne lo stesso margine sfrangiato con cui la terra si faceva corrodere dalla laguna, e poi ancora si rialzò difesa da una scarpata di cemento dove quell'acqua sporca e salmastra sbatteva come contro la chiglia di una barca, allora Giulio cominciò a pedalare con più alacrità perchè anche l'immagine di Lina era qualcosa che avrebbe ritrovato alla fine di quella solitudine soverchiando altri pensieri e altre paure. Già si dimenticava della bicicletta, dei documenti non in regola, dei tanti controlli di cui parlavano per entrare a Venezia; e pedalando libero e alacre, con l'aria della corsa a battergli in fronte come un leggero vento di follia, antecipava, attraverso quel paesaggio così impreciso tra cielo e mare, il sentimento di una città che, con strade di acqua e ponti sospesi a congiungere palazzi, gli era sempre rimasta, fin dall'infanzia, tutta da inventare.

Ma a Mestre, rasentando i prati della periferia pieni di mucchi di cenere e di paglia di ferro, Giulio ebbe un improvviso e fortissimo desiderio di tornarsene indietro. Perchè poi andava a Venezia? Per trovare una ragazza che, da un mese, non si faceva viva neanche

per quelle poche ore tra il sabato e il martedì? Certo, aveva la scusa dei treni. Oppure di qualche esame da preparare. Ma lui, allora? Non aveva anche lui esami da preparare e non affrontava ben altri rischi di quelli di un viaggio in treno?

Perfino quel suo arrivo all'improvviso — così bello e patetico, a pensarlo — ora gli sembrò qualcosa come un intrufolarsi. Magari, proprio quel giorno, Lina aveva un impegno. Addirittura (che ne sapeva lui?) con un uomo: innocentissimamente, ma con un uomo. E pur ammettendo che il suo arrivo, lungi dall'importunarla, le sembrasse un fatto bello e patetico, dove sarebbe andato ad aspettarla? E Lina come l'avrebbe guardato?

Provò lui a guardarsi: e si vide misero, brutto, mal vestito. Aveva portato con sè, accuratamente ripiegati in una borsa, una camicia, una cravatta e un paio di pantaloni. Ma nel cesso pubblico dov'era costretto ad entrare per cambiarsi, s'accorse che, nonostante ogni cura, i pantaloni — di cotone, volgarissimi pantaloni di cotone, buoni al massimo per andare al lavoro — si erano tutti spiegazzati. « Quanti anni sono che non mi faccio un vestito decente » sospirò sul punto di rinunciare a quel pietoso travestimento d'eleganza.

Ma cercando la mezza lira da dare al custode, s'accorse che questi — prima i pantaloni, poi la cravatta nuova celeste indubitabile, poi la faccia — lo fissava in un modo furbesco, addirittura complice. « Bella giornata oggi, eh » aggiunse come commento alla sua perlustrazione. « Proprio bella » rispose Giulio ricondotto a più precise inquietudini.

Per far vedere che non aveva nè fretta nè paura, entrò nel bar di fronte; poi, mescolandosi a un gruppo di operai, cominciò ad aspettare ad una fermata della filovia.

Nessuno parlava. Passò un camion di G.N.R., e nessuno disse niente. Passarono cinque tedeschi col mitra a tracolla, e nessuno disse niente. Passò un reparto della X Mas col basco, le mostrine bianche, il maglione grigioverde alto fino al collo: e poichè uno degli operai tossì dietro il giornale, tutti gli altri, concordi, si voltarono a guardarlo.

Ma arrivò il filobus. Che dopo aver rasentato le macerie della stazione e quanto restava di un cavalcavia, filò sicuro sul ponte di Marghera arrestandosi in piazzale Roma, all'altezza della grande autorimessa.

I viaggiatori dovettero scendere a uno a uno dalla porta anteriore, e un fascista controllava i documenti. « Lo fanno sempre? » domandò Giulio rimanendo tra gli ultimi. « Non proprio sempre » gli rispose una vecchietta. « E sono severi? ». « Sono estrosi ». Mentre avanzava passo su passo nello stretto corridoio, Giulio pensò quale documento gli convenisse presentare. Con sè, oltre a un tesserino della Todt che si era fatto prestare alterandone alla meno peggio l'intestazione, aveva la carta d'identità, una tessera scaduta dei G.U.F. e il libretto universitario. Quest'ultimo gli sembrò il documento più innocuo e più conciliante. Invece quando fu la volta della vecchietta a cui il milite con un cenno annoiato ordinò di passar oltre, anche lui avanzò come ne avesse ricevuto insieme l'autorizzazione. O meglio, più che avanzare, fece un passo lateralmente, portandosi fuori della fila. « Ehi,

tu » gli disse il milite. Con un secondo passo Giulio venne a trovarsi proprio davanti al cofano del filobus. « Ehi, tu. Non fare il furbo » gridò stavolta il milite. Ma Giulio era già riuscito a sgusciare dietro un altro filobus; superato quello schermo di lamiera e di vetro si mescolò alla gente che, come un rigagnolo, s'indirizzava tutta verso un ponticello; e soltanto allora s'accorse del cuore, sonoro nel petto come sotto una campana di vetro. Ma fu lusingato che il racconto della sua avvenura impressionasse Lina.

Erano insieme a un tavolino del caffè Florian. La piazza, almeno apparentemente, aveva il suo solito aspetto di un dolce ozio, con la gente che si conosce tutta e si saluta e si complimenta. Circolavano perfino meno fascisti di quanti Giulio immaginasse; e stava pensando proprio a questo, quando Lina gli domandò se durante il viaggio aveva avuto molte noie. Allora raccontò la sua avventura di piazzale Roma.

— Non dovevi, non dovevi, disse Lina alla fine.

Ma era inquieta, nervosa.

— Perchè non dovevo, se ti voglio bene, le mormorò.

Credeva di essere tutto intento a domandarsi perchè, dopo mille occasioni di dire certe cose e dopo essersi perfino reso conto che era inutile dirle, ora ci riuscisse con tanta semplicità, solo dicendole. Ma era così calmo, non tramortito, non sopraffatto dal peso della sua confessione, che potè ripeterla.

— Ti voglio bene, — mormorò girandosi verso quel volto fermo e sbiancato, quella macchia, quel profumo di donna.

Lina, se mai, aveva reclinato il capo: lei sembrava tramortita, lei sopraffatta da un'improvvisa confusione.

Allora, come per aiutarla, disse:

— Ti ricordi il nostro primo incontro? Eravamo dalla F. B., la domenica che gli Americani sbarcarono in Africa. Tu avevi un vestito verde, e io ti dissi subito che non capivo la gente che studia Architettura. « Ingegneria, Agraria, Medicina? Be', lì è chiaro dove uno vuol arrivare » ti dicevo. « Ma Architettura, ma una facoltà dove ci si illude di essere tecnici e nello stesso tempo artisti... ». Ti ricordi che poi andammo a casa insieme per quella strada delle *Melmose* tutta piena di curve, e c'era un po' di luna quando arrivammo in piazza e un grande silenzio, e tu volevi parlare ancora di guerra e di fascismo, e così nell'indomani, quando ci rivedemmo, e nel dopodomani, come per una grande urgenza di sapere i miei pensieri e di confrontarli con i tuoi. Non ti ricordi?

— Mi ricordo benissimo, — fece lei con un sorriso che le venne male, una smorfia più che altro.

E Giulio avvertì qualcosa di sgradevole.

— Solo questo ricordi?

Lina lo guardò senza rispondere. Lui insistette.

— Solo questo?

Lo sgradevole divenne il freddo di un'ombra velocissima e poi, vedendo Lina prendersi il viso tra le mani (« Avrei dovuto capire » mormorava « le lettere, le passeggiate, le ore insieme. Quante ore insieme »), un brivido di irreparabilità. « Mi sono sbagliato » pensò. « Per due anni di fila, ma mi sono sbagliato ». Invece, appena l'ebbe pensato, provò un grande stupore, ma anche una grande calma incredula.

E mentre lasciava che Lina s'invischiasse in una specie di bilancio (dalla sua prima partenza per Roma, alla cartolina, al mancato incontro di Natale: « potevo rispondere a mio fratello: No, grazie, sarà per la prossima volta, adesso c'è uno che mi scrive e che mi aspetta? »), quella memoria puntigliosa, invece di gravarlo sotto una frana di particolari, lo confermò proprio nell'incredulità di quanto andava ascoltando. « Mi vuol bene » dovette riconoscere. « Si ricorderebbe così di tutto se non mi volesse bene? ».

Girò la testa per dirglielo; e di nuovo, con quel brivido di sgradevole irreparabilità, per un istante si vide com'erano: perfettamente in buona fede, dispostissimi a qualsiasi sacrificio, insomma educati fino alla nausea, ma uno di qua, l'altra di là, lui a dire « ti voglio bene », Lina a spiegargli che dirlo adesso era tutto uno sbaglio. Ma che cos'era accaduto perchè dirlo adesso, invece di sei mesi o di un anno prima, fosse tutto uno sbaglio?

Lina stava appunto spiegandoglielo. E, a volte, più che con un uomo che aveva confessato di volerle bene, pareva discutere soltanto con la sua memoria: in una precisione attenta alle date e alle circostanze (« quando ci rivedemmo dopo l'Epifania », « poi tu partisti per il Corso », « la lettera di una certa Sandra che voleva che mi facessi in disparte »), traendone gli elementi per giustificarsi (« farmi in disparte da ciò che non c'era? Che per lo meno non c'era nel senso corrente della parola? »), e in una prudenza un po' gretta, come da vecchia.

Ma, altre volte, un'esclamazione o un improvviso rossore (« e solo che tu avessi parlato, non dico nel modo di oggi, ma per quel tanto da farmi capire che non mi sbagliavo... ») lasciavano intravvedere in lei un rammarico, una commozione contraddittoria, forse una speranza non del tutto rassegnata. E Giulio, come su un trapezio al volo, da quella zona di buio freddo e sgradevole, veniva risospinto in alto, dove un sole caldo di certezza, trasfigurando le titubanze e le contraddittorietà di quel resoconto, le faceva diventare altrettante prove di un sentimento persistente oltre tutti gli sbagli.

— Quanti sbagli, — disse Lina. — E sono qui a domandarmi come abbiamo potuto rasentare occasioni su occasioni per parlare, per spiegarci, senza approfittarne. Non ci fu qualcosa per eccesso nella nostra prudenza?

« Perchè non parla più semplicemente? » pensò. E avrebbe voluto dimostrarle che anche lei aveva la sua parte di responsabilità. Ce n'era di prove. Ma Lina raddolcì subito il tono dell'osservazione.

— O forse tu cedevi semplicemente a quella specie di pudore in cui si pretenderebbe di essere capiti un po' a nostra insaputa, oltre le nostre parole. Io invece continuavo a

ripetermi che certe cose non potevano succedere come in una coincidenza. E finì che ce ne andammo ognuno per conto proprio.

Lina allungò la mano verso il tavolino e la borsetta. Vi cercava qualcosa, ma indugiando, quasi per far capire che, secondo lei, adesso toccava a Giulio. Poi gli offrì una sigaretta.

— Vuoi?

Rifiutò. E poichè non l'aveva mai vista fumare, ripiombando nell'ombra fredda e sgradevole sentì gelosia di quest'altra cosa imparata lontano da lui.

— Cominciai ad ammettere di essermi sbagliata, — continuava Lina anche lei in una forma assorta di distrazione, come se fissare, invece del suo interlocutore, qualcosa della piazza — una losanga di pietra, i pinnacoli dorati della basilica — le rendesse più facile parlare. E del resto tutto si allineava in questo senso: le tue lettere dal Corso, con la preoccupazione di essere soltanto affettuoso e cordiale (« Ecco che se avessi scritto più chiaramente » pensò senza ricordare che infine scriveva come gli scriveva lei, ricalcando una identica preoccupazione di non far trapelare null'altro che cortesia e cordialità), il modo come ci rivedemmo dopo l'otto settembre, il modo come si ricominciò a stare insieme. Già cercavamo le scuse per stare insieme: che volevi studiare l'inglese. Ma forse il rammarico, in un'occasione qualsiasi, avrebbe potuto tradirmi, spingermi a dirti certe cose, soltanto perchè tu le sapessi, ora che tutto sembrava finito. E così me ne andai a Venezia. Salvavo un'amicizia, mi parve; un affetto sicuro; una cosa a cui tengo moltissimo tuttora, anche se sono un po' i resti di un naufragio.

E Lina, girandosi a fissarlo, gli sorrise nel suo modo dolente e un po' ironico.

« Finì che ce ne andammo », « tutto sembrò finito »: ma sembrava, appunto. E non poteva essere finito se stavano lì a discuterne (magari nella pretesa di spazzar via, con un solo discorso, i silenzi, le ambiguità, i malintesi di due anni), e sebbene in Lina ci fosse una strana fretta — come la preoccupazione di sentirsi comunque con le spalle al muro — e insieme una contraddizione manifesta. Proprio perchè ricordava tutto, loro due non potevano aver sbagliato fino ad intaccare la sostanza delle cose: che era in quella memoria, nell'arrossire di prima e, se non altro, in tutto il tempo in cui avevano sbagliato.

Lina s'intestardiva a rintracciarne le cause: lettere soltanto cordiali e affettuose, incontri imbastiti su pretesti come quello di studiare l'inglese; ma avrebbe dovuto anche ammettere che non era un comportamento irreparabile. Certe lettere si potevano sempre scrivere. Di tempo, a vent'anni, ne avevano davanti. Perchè dunque affrettarsi a dichiarare tutto finito, tutto concluso?

Lo prese, a questo punto, la paura di mancare un'altra volta, di non fare abbastanza in un momento così decisivo per convincere Lina se era indecisa, di lasciarla troppo sola a combattere con il pudore o con l'orgoglio. Allora, mentre si ostinava sulle cause e sulle spiegazioni, le sfiorò il braccio.

— Mi vuoi bene?

Lina si girò. Lo guardava con dolcezza, ma senza quel trasalimento che sarebbe stato necessario.

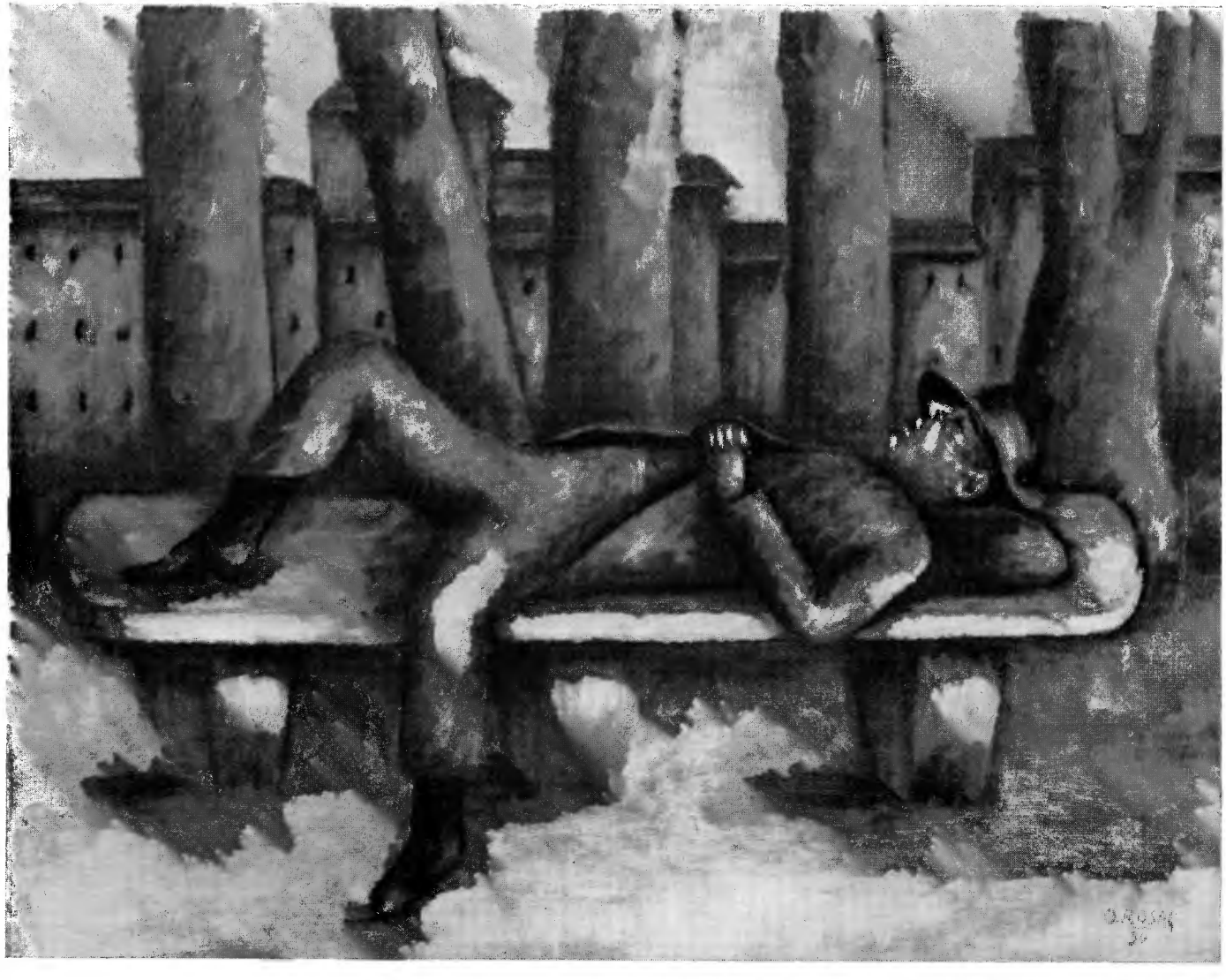
— Non so cosa darei, mormorò, per poterti dire di sì e buttarti le braccia al collo. Ma non è possibile.

Attese un istante.

— E non perchè ci sia un altro. Sarebbe più semplice dire che c'è un altro. Si capirebbe tutto. Ma non c'è nessuno. Non c'è niente. Solo che oggi non è più possibile.

Quel fitto strusciare di piedi sui lastroni di marmo, allontanandosi come un sangue che rifluisse, ora gonfiava le calli, saliva e scendeva dai ponti, si spegneva sulla soglia delle case. Così la piazza rimaneva deserta e in pace, immersa in una luce come di fosforescenza sulle cupole sui tetti sui pinnacoli, su tutto quel marmo e quel bronzo impregnati da una giornata di sole.

Anche nel cuore di Giulio c'era pace. Una gran pace e una tranquilla sicurezza: non solo su Lina, ma sulla vita in genere. Mai nel mondo c'era stata più precarietà. Intere città crollavano polverizzate da un momento all'altro. La vita di milioni di persone era appesa a un filo sottilissimo di capriccio. Giulio stesso poteva venir arrestato da qualsiasi scalzacane in divisa a cui fosse venuto l'estro di chiedergli i documenti. Eppure, nell'angolo più segreto del suo cuore, lui era sicuro: sarebbe vissuto, sarebbe uscito indenne da tutte queste complicazioni della guerra, avrebbe sposato Lina. Quanto gli aveva detto, lungi dall'essere la verità definitiva, lui lo giudicava appena la conseguenza di una prima chiarificazione del loro rapporto. Che cominciava proprio adesso. E che magari sarebbe stato più difficile — una pazienza lunga, un'attenzione continua, un riguadagnare per gradi quanto non aveva saputo cogliere di colpo —. Ma si sarebbe concluso in modo positivo. Ne era certissimo. Da scommetterci sopra tutta la vita.



5 - Ottone Rosai: *Addormentato sulla panchina*, prof. Alfredo Mazzoli, Firenze

6 - Leonetto Cappiello: *Affinche per O CAP*

Le idee contemporanee

L'ARTE E LO SPORT

L'arte e lo sport, l'arte e l'atletica è uno di quei temi che sembrano imporsi da sè, e, una volta proposti, da non potersi evitare che barando al gioco. Ma è un tema del buon senso, un tema che successivamente si disfà, sol che si voglia stringere da vicino; riducendosi, nella migliore delle ipotesi, all'esame di un antecedente dell'opera d'arte. Detto questo si potrebbe anche fare punto e basta, se non fosse che una problematica, nulla o irrilevante per l'estetica, può porsi utilmente in un grado culturale diverso. È quello che ci accingeremo a fare, così di volata.

Nessuno potrebbe negare allo sport, lo sport cioè di chi lo professa, non di chi vi assiste, una sua particolare eticità. C'è nel superamento di un ostacolo, c'è nella perseveranza della preparazione, nell'astinenza che esige, e infine in quella liberazione dal corpo attraverso il corpo, per cui lo sport sfiora l'ascesi. Invece è da respingere che nello sport si debba riconoscere come essenziale una componente estetica. Lo sport non è la danza e la danza non è lo sport, anche se l'allenamento fisico che esige la danza può essere identico o avere per lo meno molti punti in contatto con quello che si richiede all'atleta: e sia pure un atleta il danzatore: l'atleta, come atleta, non è un artista. Forse, per dato e fatto dell'osmosi fra l'atletica e la scultura antica, poté una certa impostazione atletica ispirarsi talora più all'edonismo esteriore che al rendimento atletico, ma, ove questo si sia prodotto, è contaminazione dell'arte sullo sport, e lo sport non n'esce affatto spiritualizzato, anzi ammorbidito e svirilizzato in quello che ha d'essenziale. Lo sport d'oggi ci sembra che abbia abbandonato del tutto questa preoccupazione, polarizzandosi, come è giusto, nella potenza e nel rendimento. Così lo stile del salto in alto, che attualmente si pratica con risultati sorprendenti, è del tutto sgradevole a vedersi, goffo anche se abilissimo. Lo stile dell'equitazione, col tallone in basso, non può certo gareggiare con la naturalezza squisita con cui cavalcano i cavalieri del fregio del Partenone. E si potrebbe continuare quasi all'infinito. Crediamo anzi si possa dire che il rendimento attuale di sport antichi è migliorato rispetto ai records *antecedenti, dove si è escogitato uno stile meno estetico, meno naturale, meno gradevole a vedersi.*

Lo stile *di cui allora parlano seriamente gli sportivi, come si trattasse dello stile del Petrarca o di Raffaello, è veramente l'applicazione più redditizia, lo sfruttamento razionale, senza residui, della fisicità: altrimenti, come non riconoscere l'eleganza sbarazzina del ciclista che si alza sul sellino, ciò che, mi si dice, sia contrarissimo allo stile: un po' come è, rispetto al galoppo di scuola, quello che vede il cavaliere sollevato sulla sella.*

Questi pochi e magri esempi, ognuno, che sia più versato di noi negli sport *moderni, può rimpolparseli a piacimento. E ci sarà chi scoprirà come il vecchio* cristiania *fosse più elegante a vedersi dello stile più redditizio di Toni Sailer, e così via.*

Quel che a noi importava, era di respingere nettamente la pretesa, che cova sotto sotto, di una maggiore spiritualizzazione dello sport ove si renda in qualche modo tangente all'arte, sia questa la danza, la scultura o la pittura. In realtà, la spiritualizzazione dello sport altro non può essere che la sua remora etica: in questa strana vittoria che nell'educazione del corpo vede spesso un'atrofia del cervello. Ma, per esaurire le ipotesi, si potrebbe invece cercare o trovare l'esteticità dello sport nella recezione che se ne fa da chi non esegue, ma contempla. Come oggetto offerto alla percezione, lo sport si presta allora a tutti i possibili investimenti: ma tocca per lo più alla psicanalisi a studiarli. Condotta di evasione, identificazione all'eroe: queste e tante altre cose. Se, proprio una tale analisi, non ci portasse fuori dal seminato. Non resta, in realtà, che l'oggettivazione che può essersene fatto l'artista, e che, per questa oggettivazione e per il solito equivoco fra forma e contenuto, propone allora il presunto particolare rapporto fra arte e sport. Ma, per prendere un esempio alla portata di tutti ormai, per il fatto che Morandi dipinga delle bottiglie, il rapporto fra le bottiglie della realtà quotidiana e le bottiglie dipinte non si risolve in una spiritualizzazione delle bottiglie della realtà quotidiana. E così il rapporto fra lo strigilatore di Lisippo e l'atleta che si raschiava via i neri friccioli di grasso e di sudore, non spiritualizza quest'ultimo. Il rapporto è solo apparente, proprio perché l'artista, nel momento stesso che prendeva ad oggetto della sua affabulazione quel particolare gesto dell'atleta, lo isolava dal contesto in cui si inseriva, lo estraeva come un motivo iconografico e nulla più. Per questo, che ci sia o non ci sia uno spunto sportivo in un'opera d'arte, non può neanche far dire a rigore che l'artista si sia ispirato allo sport, perché, nell'isolamento che del gesto, dell'atto, ne compiva, lo negava come sport, ipostatizzandolo unicamente nel motivo iconografico. Cosicché, se la pittura di Morandi non ha nulla a che fare con le bottiglierie, *neanche lo strigilatore di Lisippo ha a che fare con le palestre.*

Ma, chiuso questo argomento, su cui insistere maggiormente sarebbe tedioso, c'è ancora un lato da prospettarsi, che per l'esame di una civiltà non è né ovvio, né tangenziale. Questo cioè: quale momento rappresenta, per una civiltà, il fatto che si desideri l'assunzione, da parte di un artista, sia Pindaro o Lisippo, di un motivo iconografico sportivo? Ma anche questa risposta esce fuori dal nostro tema, e lo lasciamo alla meditazione di chi vede un sintomo di pregnante significato nella iconoclastia dell'arte moderna, a cui si contrappone una smodata agiografia, anche iconografica, dello sport.

CESARE BRANDI

VARIAZIONI SU OLIMPIA 1960

Di quattro in quattro anni, le Olimpiadi segnano, per molti che sono o che furono appassionati allo sport, il momento del rimorso. Molti che hanno abbandonato ogni interesse sportivo, da tempo, e neppur usano ricordarsene per un Giro di Francia o una finale di Coppa Davis, riaprono un occhio verso il passato leggendo che tornano le Olimpiadi. La confluenza delle nazioni e delle gare, l'avvenimento sociale, tutte le rievocazioni storiche e qualche volta poetiche in cui prende spazio l'attesa imminente di un'Olimpiade, hanno sullo « sportivo in ritiro » un potere irresistibile. Qualche amico mi confessò d'aver fatto il viaggio di Helsinki (ed uno perfino quello di Melbourne) in maniera d'omaggio contrito alla propria remota giovinezza. Può diventare, tuttavia, più intenso il rimorso di chi dedica, da molti anni, i residui della passione antica a qualche sport frequentato dal gran pubblico e ormai pieno di vizi, di denaro, di stanca retorica. Per un simile appassionato non già in ritiro ma soggetto, piuttosto, alle vibrazioni d'una o due corde e tutt'altro che di violino (benchè anche il gioco del calcio, mettiamo, abbia i suoi accordi sottili) l'Olimpiade può somigliare davvero a un richiamo morale. La vecchia aria pura dello sport dilettantistico circola nuovamente dai discorsi ai giornali, intorno a un'Olimpiade. E qualche docile venticello classico, gli afrori commossi della *belle époque*, le meraviglie tecniche (leggere e salde come alluminio) connaturate alle gare olimpiche più recenti, sembrano dare a quell'aria un senso di rimpianto per ciò che sappiamo essere così raramente, noi uomini: personaggi limpidi in una gara onesta.

L'Olimpiade è un grande banchetto i cui cibi affluiti da ogni parte del mondo hanno sapori naturali. È inutile, in una sede come la nostra, domandarsi se il dilettantismo vero vi domini ancora. Il modenese Braglia, vincitore olimpico per la ginnastica nel 1908 e nel '12, si sentì domandare da un ministro « che cosa l'Italia potesse fare per lui »; chiese e ottenne un posto di bidello alle Belle Arti della città. Il pastore di pecore Spiridione Louis, greco, entrato in pista con forte vantaggio sul finire della maratona ad Atene (I Olimpiade moderna, 1896) ricevette dal principe Costantino l'onore dell'ultimo giro compiuto al suo fianco, a piccola corsa, e venti dracme in regalo. Nemmeno loro erano dunque dilettanti assoluti. Ma è difficile approvare chi sostiene la tesi, oggi, dell'apertura delle Olimpiadi ai « sinceri » professionisti dello sport.

Le inquietudini, i dibattiti, i litigi in merito ai compensi indiretti — non raramente notevoli — di cui godono molti atleti olimpionici in America o nell'URSS, fanno parte della miglior tradizione. La iniziarono i primi vincitori al giavellotto o al pancrazio, ad Olimpia, nell'ottavo secolo avanti Cristo, nascondendo fra il petto ancora sudato e la tunica del dopogara i doni ricevuti sul momento. Come bambini, si vergognavano d'averne piacere. È questa vergogna — a volte ancora individuale nei paesi nordici o non occidentali

e perfino da noi; e se non metafisica, sospesa dall'alto su quelli che vivono troppo bene, grazie alle loro virtù atletiche —, è proprio questa vergogna a definire « dilettantistici » numerosi sport da Olimpiade, e l'ambiente olimpionico in generale. È insolito, del resto, che vi si affacci il dubbio d'una gara truccata.

Non s'immagina facilmente un lancio, una corsa, un volteggio agli attrezzi o una *flèche* che vengano artificiosamente sacrificati, da chi li compie in un'Olimpiade, alla vittoria di un altro. Fin qui l'uomo non arriva ancora. Se pensiamo alla corsa dei cento metri, il tempo di dieci secondi netti che il tedesco Hary e il canadese Jerome hanno raggiunto in queste ultime settimane ci si presenta ormai inseparabile dalla loro personalità sportiva; fin quando sarà loro possibile, rinnoveranno questa velocità perseguita vanamente ancora ieri da migliaia di atleti, e cercheranno anche nel proprio animo quel *nulla d'inesauribile segreto,* quella minuscola ed eccezionale risorsa *in più* che permetta d'accelerare ancora, verso i nove secondi. Nelle grandi riunioni d'atletica, queste ricerche individuali, dove lo sforzo più teso si estende a una specie d'idealità fisica, formano per l'intenditore come un'unica orchestra silenziosa. Gli sportivi abituati solamente ai frastuoni che circondano il gioco del calcio, il pugilato e il ciclismo professionistici, si sentono smarriti nello spazio circostante ai salti, ai lanci: non più che lambito dalla grigia e perfetta pista per le corse. Un gruppo di persone in aspetto ozioso, entro una curva del prato, circonda il lanciatore che si prepara a battere il record del mondo; intanto, i corridori dei 5000 metri si sono mossi prima che una parte del pubblico si accorgesse di loro. Tutto avviene come in un ritmo spontaneo e fiduciario, cronometrico e naturale nel medesimo tempo. Alle Olimpiadi l'estremo desiderio di una vittoria che entrerà nei *libri d'oro,* pregiudica, spesso, il risultato atletico, rende un po' malati i campioni anche più freddi, complica con qualche abuso nazionalistico — o, in altri modi, settario — la presenza della folla. Ma il ritmo, l'ordine, la natura dello spettacolo resistono a quelle insidie. Avviene insieme il fenomeno opposto, che la severa purezza e lealtà delle gare penetra fra gli istinti smaniosi del pubblico: li doma, e avvicina per qualche ora lo sportivo meno *sportivo* alle mitiche categorie dell'assoluta giustizia, ai buoni costumi e al rispetto dei sentimenti altrui.

I greci antichi usarono tenere sgombre con cura le Olimpiadi, tutte maschili, dalla stessa presenza delle donne nel pubblico: alle *sportive* della Grecia antica spettavano i Giochi Erei, dedicati alla moglie di Zeus, e gli uomini non potevano parteciparvi. Nei nostri Giochi il contributo femminile è generoso pur nel senso dell'aneddotica morale. Quella *mamma volante* — Fanny Blankers Koen, olandese — che ebbe titolo d'eponima per l'Olimpiade 1948 a Londra, in cui vinse quattro gare, lasciò scritte certe note di ricordo fra le più interessanti del repertorio sportivo. Vi racconta da donna il suo trepido smarrimento nell'imminenza dei duecento metri piani, dopo che aveva vinto i cento, e gli ottanta ad ostacoli. La sua certezza di non aver più nulla da dare, il suo sconforto addirittura dimostrativo — nella coscienza sfinita e disperata — di una colpa verso i compatrioti,

i figli, il marito, l'umanità intera. Ed ecco poi la rianimazione progressiva, la quiete, lo sforzo preciso, un'altra vittoria che sembrò la più facile. I ricordi di questa svelta Fanny, li vorremmo consigliare per lettura ad alcune gentili nostre compagne, portate, da vario tempo, a cercar cure psicanalitiche o ad averne bisogno. Non manchino, almeno nel riporre i giornali illustrati con foto olimpiche, di guardare senza sgomento quelle fanciulle atletiche, muscolose e volanti sugli ostacoli, o ai limiti del volo dopo avere lanciato il giavellotto. Dopo l'infinita retorica sportiva cui non vorremmo immaginare dei seguiti, una giovinezza impegnata nelle arti muscolari resta esempio onorevole all'uno e all'altro sesso.

GIANSIRO FERRATA

INTEGRAZIONE SOCIALE E MATURAZIONE INDIVIDUALE

Nicola Chiaromonte su *Tempo presente* ha riportato l'opinione di Giayaprakash Narayan, un indiano che dopo esser stato un importante personaggio della vita politica del suo paese, socialista, si è dedicato all'azione riformatrice di Vinoba, e di cui ora si parla di nuovo come probabile successore di Nehru. Interrogato se credesse che i metodi autoritari fossero necessari per far progredire i paesi arretrati, egli ha risposto: « No, non lo credo: a condizione che si abbia pazienza e lo sviluppo economico sia adattato alle condizioni obbiettive del paese... Vorrei quindi che i dirigenti dei paesi in sviluppo si proponessero un modo di sviluppo organico, radicato nelle tradizioni locali e rafforzato da quel che di buono può contribuire l'Occidente... ». « Il tipo di sviluppo che io ho in mente, e che credo desiderabile ovunque, dovrebbe esser basato su una tecnologia decentrata che consumasse più lavoro e meno capitale... con aggiunte alcune industrie di base centralizzate per sostenere la dispersione delle piccole ». E alla successiva domanda se questo sistema sarebbe compatibile con l'efficienza, Narayan ha detto: « L'efficienza è una cosa importante, ma ci sono valori umani ancora più importanti. Uno degli errori dello sviluppo occidentale (e questo si applica al capitalismo come al comunismo) è consistito nell'essere interamente subordinato al criterio dell'efficienza ».

Chiaromonte commenta: « In termini di senso comune, quella indicata da Narayan è la scelta fondamentale del nostro tempo ». Queste considerazioni e le antecedenti, che indicavano la necessità di ristabilire il senso del limite nell'uso del potere e la situazione di oggi della tecnica e della burocrazia, mi ritornavano in mente avendo tra mano e confrontando due libri: l'*Europa non cade dal cielo*, di Altiero Spinelli, e *L'integrazione estetica*,

di Rosario Assunto. Il primo raccoglie gli articoli che Spinelli ha scritto in questi dieci anni di battaglia federalista: una nobile testimonianza di coerenza e di fiducia: una dimostrazione di quanto la testimonianza sorpassi il conseguimento e proprio in questo disinteresse diventi un simbolo e una misura: ma di più, per noi europei di questa seconda parte del secolo: la traccia di un atto di volontà non gratuito (il gratuito sarebbe inutile) ma consapevole: il secondo è il tentativo, cui già si è accennato, di mostrare come la vera integrazione estetica sia integrazione umana, non sia nè formalismo, nè accademia, nè tecnica, ma sviluppo interiore dell'uomo in cui la tecnica può diventare, se premuta a certi fini, un aspetto nettamente positivo: una vittoria sulla materia: non è anche la stessa cosa di quanto ha indicato il Dürckheim, in quelle profonde pagine sul Giappone e la sua spiritualità: rapporto tra silenzio, meditazione, rispetto, vita interiore del singolo e vita interiore del tutto? Perchè, riprendendo l'osservazione di Narayan, la domanda non è questa probabilmente: produttività od efficienza, successo o maturazione? E se è vero che l'Occidente è caduto spesso a questo mito illusorio della produttività esteriore, come ripararvi, oggi? Con quali realtà, con quali simboli? Così in educazione, come in politica od in arte, la linea di demarcazione tra ciò che è riuscito o no sta nella realizzazione, ma quale realizzazione? Quando Assunto scrive: « Recuperare le condizioni di cui per noi è simbolo l'immagine di Atene non altro può voler dire se non voler fare nostra una civiltà che della ricchezza si serve più per l'opportunità che offre all'azione che per una sciocca vanteria di parole e non il riconoscere la povertà ritiene vergognoso, ma il non adoperarsi per sfuggirla; civiltà di uomini che proprio perchè apprezzano le delizie della vita non si ritirano di fronte ai pericoli, ma li affrontano con signorile baldanza piuttosto che con un faticoso esercizio: — a sollievo delle fatiche, abbiamo procurato allo spirito nostro moltissimi svaghi, celebrando secondo il patrio costume giochi e feste che si susseguono per tutto l'anno e abitando case fornite di ogni conforto, il cui godimento quotidiano scaccia in noi la tristezza —», questo vuol dire una vera tecnica intesa a mezzo per una realizzazione armonica; è la stessa ragione che all'Assunto, — in un articolo sull'*Automobile* a proposito della rozza abitudine all'eccesso di velocità, il gusto della velocità che toglie la contemplazione della natura, lo sradicar alberi per far correre di più, — fa citare Whitehead: « dunque la civiltà, nel suo mirare alla finezza del sentire, dovrebbe organizzare le proprie relazioni sociali e le relazioni dei suoi membri col loro ambiente naturale in guisa tale da evocare nell'intima esperienza di costoro apparenze dominate dalle armonie delle cose imperiosamente durevoli ».

È piuttosto la coscienza di una antecedenza: mi riferisco di nuovo a quella coscienza di una « esperienza » che il Dürckheim nota a proposito del senso giapponese della totalità del rapporto tra gesto e pensiero: — la vera filosofia non sta sul coturno: affronta anche il problema dell'automobile e degli alberi; l'integrazione sociale e l'integrazione estetica sono tutt'uno: Ester Harding scriveva in un suo saggio sulla sorgente e il fine dell'energia

psichica che gli istinti, le forze vitali si realizzano armonicamente se, invece di essere repressi, vengono controllati e indirizzati: — mi si permetta qui di mescolare e pensando a certi sviluppi della sociologia della folla indicare come il termine controllo sia lo stesso sul piano psicologico, sociale, come su quello educativo, e sfocino nello stesso fattore estetico, come realizzazione vitale: è ridicolo parlare, come ancora si fa, di educazione repressiva: l'educazione repressiva è segno semplicemente di non completo sviluppo dell'adulto. Il crescere di un individuo è anch'esso sviluppo, che va armonizzato, sul piano della libertà: per riprendere il termine dell'Assunto è gioco, in senso nobile: è gioco per Flaubert, scrivere Madame Bovary, quanta fatica gli costi. Liberazione insomma. Mi pare che intendere libertà come continua liberazione e realizzazione di sè si guadagni. — L'integrazione politica, come quella estetica od urbanistica (si veda il saggio sul paesaggio come ambiente premesso da Lorenzo Gori Montanelli al volume su *Architettura e paesaggio nella pittura toscana,* che indica il rapporto tra casa e persona che è modo di *vivere dentro*) cioè se si pone l'accento sul diventare se stessi, questa fondazione umana, se è pure una strada che passa necessariamente attraverso il singolo e perciò non si stacca mai dal rapporto personale — e qui la psicologia, la sociologia, ha ragione — essa in questo passaggio si fa società, diventa testimonianza: una società come indicava l'indiano, pluralista, decentrata, senza poteri assoluti, e perciò oggi la rottura al vertice, il potere nazionale, è il primo passo necessario, la fine dell'idolo nazionale, è dunque un ideale del singolo: diventa una moralità sociale, quel bello che è funzione dell'individualità si sviluppa solo in certe circostanze. Non può restare puro conato morale, imperativo senza contenuti: per esempio spesso, nei suoi pezzi, Carlo Bo propone un atto di accusa contro la nostra società, la sua vuotaggine, la carenza di idealità. Ma questo è troppo poco: bisogna calare cotesta protesta in realtà politica, leggi, ideali concreti. Vorrei qui dunque riprendere *L'Europa non cade dal cielo,* di Spinelli: — perchè? È molto strano come di faccia all'estremismo produttivistico, derivato da un vecchiotto positivismo, esista una posizione intellettuale, spesso diventata senso comune, ma che può esser facilmente rotta: che è quella di dire: ciò si farà ma al di fuori della nostra volontà: che parrebbe vero: ma si farà o non si farà proprio al di fuori della nostra volontà, se non vorremo in nessun modo: è l'accettare in tal caso la regola collettiva: è non aver meditato sui termini del rapporto politica e cultura. L'accettazione manzoniana della provvidenza è anche la fiera ribellione di Padre Cristoforo, e l'accettazione del destino del Dürckheim non è fatalismo, ma consapevolezza della nostra testimonianza: quello pseudo storicismo non ha nulla a che vedere col vero senso storico che è senso delle mutazioni, e che, per dirla con Pound, è senso della entità di certi aspetti spirituali, di più, che è anticipare, se mai, le esigenze del futuro: ecco perciò perchè quella impostazione critica di cui parla Bo (senza entrar nel merito, ma accettando come mi par giusto molti dei suoi termini di sconforto) va resa vitale in un esame tutto concreto delle strutture e anche se vera o proprio se vera non ci esime dall'impegno, ma non solo

morale di esporre il nostro dolore o rammarico o disdegno, ma di proporre una tematica nuova di struttura e forme politiche: perchè *L'Europa non cade dal cielo,* e si vedrebbe che è l'azione del singolo, la sua integrazione, o meglio per lo sviluppo di una sua integrazione (intanto l'immissione in un ordine di moralità senza idoli di potere assoluto, di preminenza nazionale) che mette conto intraprendere questa lotta: nessun disprezzo intellettuale, ma sì, se si vuole, contrasto alla massificazione indifferenziata: non uccidere gli alberi perciò per la velocità del mezzo tecnico, ma l'uso del mezzo tecnico, dominato, senza la mitizzazione positivistica: e la rivalutazione di certe esperienze singolari, umanissime, come quelle del messaggio alto e solitario di Carlo Michelstaedter, che in Italia è stato uno dei pochi ad intuire il disastro e il rischio (insieme la responsabilità) imminenti: perchè era un uomo europeo, e noi dobbiamo essere europei, se vogliamo essere consapevoli di una cultura radicata: che vuol dire assorbire la cultura nazionale e farla europea, cioè consapevole di un trapasso, pronta a servire da tramite tra la cultura occidentale e quella orientale (beninteso con tutto il relativo che ha un'asserzione di tal genere, in questo caso meramente storica), — perciò quel detto dell'uomo indiano è un monito per l'uomo europeo: l'Occidente, infine, è caduto spesso a quel mito di efficienza e ci cade tuttora: esso si lega all'orgoglio, alla tentazione di dominare, al gusto di violentare gli altri, ed è contro questo che si può elevare un grido d'allarme, ma non per disprezzo vanitoso. Ma per una umiltà consapevole: ricaderci vuol dire mettersi in coda nella civiltà, perchè è curioso ma il mito dell'efficienza produce il mito della potenza e da esso nasce la rottura psicologica sul piano nazionale, la rovina (guerra, dittatura, ecc.): anteporre l'Europa al mito nazionale è proporre una maturazione civile al posto dell'efficienza particolaristica, ma che di più, in questo caso, fa coincidere i due aspetti, in un modo veramente eccezionale: e mi pare che perciò possiamo leggere con partecipazione queste parole di Altiero Spinelli, che rappresentano la coscienza moderna dell'uomo europeo: « La conversione alla democrazia mi aveva infatti portato alla comprensione che l'azione politica, per non peccare di hybris e per essere degna dell'uomo, deve avere come obbiettivo l'impiego del potere al servizio della libertà. L'esperienza comunista aveva d'altra parte impresso in modo indelebile nella mia coscienza l'insegnamento che la vera e seria lotta politica è sempre una lotta per il potere; anche quando si leva contro un potere, vuole in realtà solo sostituirgliene un altro. La spassionata osservazione del corso degli avvenimenti mi mostrava infine che non c'era altro potere fuorchè quello dello stato nazionale, e che questo con le sue esigenze e la sua logica era nella nostra epoca in Europa, salvo pochissime eccezioni, il fondamentale nemico della libertà ».

GIANFRANCO DRAGHI

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

La poesia di Volponi

Di Paolo Volponi, marchigiano, trentacinquenne, esperto di servizi sociali, già direttore della più impegnata rivista italiana del suo campo, « Centro sociale », olivettiano non « comunitario », conoscevamo da tempo una raccolta di versi pubblicata qualche anno fa dal Vallecchi, *L'antica moneta,* e l'amore di collezionista delle acqueforti di Luigi Bartolini. A prima vista poteva apparire quest'ultima la componente più forte: i versi sembravano poter rientrare in un gusto appunto bartoliniano, icastico, rusticano, che arrivava alla poesia sempre attraverso un lampeggiamento del sangue: il culmine cercato era l'immagine, e il suo alone di nostalgia carnale. C'era una dote sicura di restituzione vitale della realtà, una prontezza quasi aggressiva nel tradurre in un gesto di fantasia la ricchezza del mondo. Poteva anche essere facilità di mano, estro giovanile. Come ha notato assai bene il Fortini, la tradizione « antiletteraria » nutritasi di contenuti pascoliani e dannunziani, risolventesi in un classicismo minore, è stata sempre fertile di ingegni vivi; e anche il Volponi poteva dunque avere il mediocre destino degli « ingegnacci ».

Con *Le porte dell'Appennino* (ed. Feltrinelli), il Volponi precisa invece la sua vocazione, ed entra in una diversa maturità di poeta. L'itinerario è molto interessante, e rivela con vivacità tendenze che sono comuni a molti suoi coetanei. Il limite particolare del Volponi può ben essere l'edonismo delle immagini, la sublimazione di tipo emotivo, in figure e cadenze, di una cultura ricevuta e fondamentalmente positivistica: al di sopra dell'« idillio », dell'acquaforte, il permanere di un velo sanguigno. E tuttavia proprio in tale riserva naturalistica, in tale opulenza di contenuti terrestri, in tale simbologia popolare, che permangono dati ineliminabili del suo mondo poetico, si rivela la possibilità di una poesia diversa. Partendo da quel mondo « dato », il Volponi sta operando un recupero, singolarmente efficace, della complessa, e critica, situazione culturale di cui si alimenta la sua vita. Per un logico approfondimento delle ragioni inerenti al suo lavoro professionale, per inclinazione della maturità, per le ramificazioni delle affinità letterarie che lo hanno portato ad accostarsi al gruppo bolognese di « Officina », per una naturale cadenza della favola pagana in « moralità », per una più ricca e composita urgenza autobiografica, infine, egli è stato portato a porsi il problema della destinazione di quel mondo di immagini, di ciò che stava dietro la felicità di

quel suo fanciullesco bagaglio di poesia. L'adolescenza, il paese, la casa, la « vita campestre », che erano un « prima » e un « sempre », un giuoco evasivo fuori della storia, divengono un raggiungimento, un valore, e in qualche modo una speranza: entrano nel vivo di un discorso sulla società e sulla vita. La poesia del Volponi diviene un lungo periplo attraverso la storia di un uomo d'oggi.

Il singolare accento sta in questo: che nel Volponi la presenza della storia, l'obbligo morale della meditazione, il passaggio dall'idillio al poemetto ragionativo nascono proprio, e direi autonomamente, dall'intima necessità della poesia, dal suo stesso insostenibile turgore e splendore. Il Volponi è perfettamente consapevole di quel tanto di convenzionale che sussiste nel suo atteggiamento spirituale, del rischio di apparire, di fronte alla poesia vissuta come libero godimento della estrosa e colorita realtà, nelle vesti di un dannunziano *viveur* stanco, carne vendemmiata, e simili: si dice, nell'ultima poesia, che è la più perspicua in questo senso e porta il titolo esplicito di *Muore la giovinezza*, si dice « fratello e complice del tempo - che spoglia i miei tesori »; « e il tempo che tanto forte mi teneva - è invece fuggito - senza risposta e contumace ». Di più: data la situazione di partenza del Volponi, e l'ambito provinciale delle sue immagini giovanili, il rischio vero era di ritrovarsi in mezzo a *Tutta Frusaglia rivisitata* (per chi ricordi ancora un libro chiave degli anni trenta, di Fabio Tombari). Ma da tale possibile ambiguità egli è uscito con grande forza e schietta originalità.

Dei suoi amici filosperimentali e « ideologi », che cosa ha preso? Il Volponi non potrà mai essere sinceramente uno sperimentale, giacchè il suo autobiografismo è troppo autentico, diretto ed inibitorio per consentirglielo. E la sua ideologia si consuma nell'impedirsi di abbandonarsi alla mitologia delle immagini, e nell'ordinarle nel suo discorso di uomo che non ignora il destino. Così egli è toccato da vicino da tutte le tentazioni e le nevrosi che tormentano e nobilitano la nostra giovane poesia, e al tempo stesso ne è protetto da robusti anticorpi figurativi, schiettamente sentimentali. Il suo timbro di fondo rimane quello di una fantasia favolosa e quotidiana, carnale e gnomica, di un'adolescenza premontaliana. Si legga ad esempio questa bella sequenza:

« Nato il giorno sei - in anno di maltempo, - con il filo elettrico - spezzato per i campi - tra la neve, - tra i vecchi tronchi - e le case affondate - nel loro quieto respiro; - senza parenti e vicini - al capezzale di mia madre, - di pizzo bianco, - chiaro alla finestra nevosa - invaso dai suoi chiari capelli; - giovane e pallida, - sposa senza amicizie, - sola a un parto doloroso - con una canestra di panni - bianchi di lino - e una tinozza d'acqua calda, - votata a sant'Anna, - madre dei parti - e del brodo di ceci, - alla palma secca sulla spalliera; - dalle sue labbra scure - o subito rosse - per i suoi larghi denti - un grido nacque - insieme a me - al vento sciolto per la campagna, - a un'imposta che s'apre, - nato con un guizzo - come la quercella - che al vento - si scuote dalla neve - e vibra nell'aria, - mentre nel mio cielo, - alle cuspidi fredde, - Venere congiunta ad Urano - in un quadrato di gelo - nefasta illuminava - il mio destino d'amore ». Ad un riecheggiamento ritmico estetizzante, ove è impossibile non avvertire l'ascendenza dannunziana, si unisce qui un compiacimento popolare, di favolistica minuta, da vite dei santi, da Barbanera. Ma su questo timbro si innesta, e cresce via via nelle pagine del libro sino a farsi esplicito nelle ultime composizioni, un diverso sentimento: cade in sostanza l'illusione che tutto ciò sia « gratuito », che l'immediata felicità della memoria e dell'immagine sia salvezza. Nella poesia del Volponi non c'è « ideologia », ma basta l'ombra dell'ideologia a darle una prospettiva nuova, una dimensione attuale: al di sotto dell'immagine, la realtà si scopre dolente, variegata, ròsa dalla storia, popolata di possibili scelte umane, di destini diversi. E allora il calendario non è più soltanto la ricorrenza dei santi, ma la misura di un tempo umano ove c'è sconfitta e riscatto, fedeltà e nuove speranze. Senza cadere nel programmatico, o nell'esortativo, o in che altro di apertamente « sociale », vibra in modo originale in questi versi una partecipazione sensibile ai destini collettivi, un'inquietudine nuova sopra un'antica felicità.

Inediti di Saba

Di Umberto Saba, *Il Saggiatore* pubblica, con una nota introduttiva sin troppo ingegnosa ma non certo avara di intuizioni dovuta a Giacomo Debenedetti, un breve fascicolo di poesie inedite, seguìte dalle ultime prose già apparse negli ultimi anni su un quotidiano torinese; e le « Edizioni dello Zibaldone » offrono un antico discorso sulla poesia (*Ciò che resta da fare ai poeti*) che risale al lontano 1911. Quasi un cinquantennio corre tra il gentile e fervido sermone della giovinezza, e le amare, spesso misteriose parole dell'estrema vecchiezza. Quasi un cinquantennio; e un'intera vita: canto, gioia, desolazione, memoria, e di nuovo felice canto miracolosamente fiorito come da un'arida sterpaglia; come se un'ultima, disperata sobillazione della memoria avesse invitato il poeta a tentare di estrarre un significato ulteriore dalla sua vita, un epitaffio che valesse per sempre, per « dopo », ma anche per il presente, per quel suo ultimo deserto scorcio dell'esistenza. Gli ultimi vent'anni, all'incirca, della vita di Saba, di questo poeta la cui grazia era il canto (e qui dice benissimo il Debenedetti che « uno dei doni di questa poesia è di scaturire da una quasi totale assenza di diaframmi, dall'abolizione di ogni visibile schermo trasfiguratore tra arte e vita ») furono di fatto un interminabile « finale », un'accanita ricerca di una nota « definitiva », di un accordo risolutivo, perenne (e l'orgoglio si mescola teneramente alla pena). Non è certo nell'*Epigrafe* (« Parlavo vivo a un popolo di morti - morto alloro rifiuto e chiedo oblìo ») tale nota; ché quei due versi, almeno al mio orecchio, suonano aduggiati da una solennità da manuale. (Si legga allora il bellissimo ritratto del poeta che si rivela con tenera violenza in una recente poesia di Vittorio Sereni pubblicata da *Paragone:* quant'è più viva, l'immagine del poeta, in quella testimonianza che non in questa sua epigrafe). Ma da tutto l'insieme di questo Saba postumo sorge una figura dolente di intensa poesia: e in ogni composizione trema, immediatamente incrinandosi, un simbolo di suggello, quasi un addio che sia ancora presenza, un soliloquio che magicamente si apra al dialogo e lo fissi, una fuggente immagine che vibri nella sua intensità e si perpetui. Questa di Saba non è mai « meditazione sulla morte »: la morte è qui, spietatamente, un limite, un èsito naturalistico anche se fatale, una conclusione che cade al di là della poesia. La meditazione di Saba è meditazione sull'estremo margine della vita, distacco e sopravvivenza di memoria, rancore verso ciò che della vita sarà sempre incompiuto e fuggevole, e dolcissima inquietudine del già vissuto, e rivissuto nel canto. Gli ultimi versi di Saba trovano il loro incanto in questa struggente bivalenza, in questa tentazione di sopravvivenza che di continuo si nega e si esaudisce rinnovandosi. L'acuta interpretazione di questi versi come « espiazione » che tenta il Debenedetti ci appare perciò forse psicologicamente esatta ma non del tutto necessaria. E d'altra parte, all'esigenza di una lettura sempre più ravvicinata e concreta dei suoi versi, quale appunto quella del critico prefatore, inviterebbe una penetrante osservazione che Saba ci ha lasciato nel suo antico discorso sulla poesia. Pur dopo aver contrapposto il contenutista Manzoni al formalista D'Annunzio, ed avere espresso tutta la sua simpatia per l'onesta serietà morale e la concentrazione di linguaggio del primo a paragone del fastoso ma logoro dilettantismo del secondo, Saba aggiungeva: « Di una poesia non resta solo, come di una prosa, lo spirito che l'animava, ma anche la materia in cui s'è incarnato; non è la commemorazione dei protestanti, ma l'ostia del rito cattolico; tutto il corpo e tutta l'anima del Signore ». È una paginetta, nel suo dettato sereno e un po' ingenuo, di grande bellezza. E riesce a darci in pochi tratti l'immagine di che cosa sia, in tutto il suo misterioso potere, in tutto il suo « nume », per un poeta, lo stile.

Narrativa

Una biografia di Pavese

Per riassumere subito in due parole il nostro giudizio sulla biografia che di Cesare Pavese ha scritto Davide Lajolo (*Il vizio assurdo,* edizione del « Saggiatore ») diremo che essa è assai utile dal punto di vista informativo, bene intenzionata nell'ami-

chevole spirito che la anima, criticamente non necessaria e, anzi, confusa.

Davide Lajolo è un noto giornalista comunista, che oggi è deputato al Parlamento, dopo aver diretto per dieci anni *L'Unità* di Milano. Efficace e robusto come giornalista (per chi apprezzi la sua spregiudicatezza ed il suo ostentato « sano » realismo), è approssimativo e rozzo come scrittore: altrettanto ostentatamente, un contenutista.

Queste due qualità si ritrovano anche in questa biografia: che è chiara, narrativamente ben ordinata e perspicua, mai noiosa; ma rivela continuamente, e nell'atteggiamento di fondo, di cui diremo, e nella stessa lettura e utilizzazione delle molte pagine edite ed inedite pavesiane di cui si serve, una sostanziale superficialità e *grossiereté*. Gli va dato atto pertanto, a nostro avviso, della diligenza con cui ripercorre la vita del suo amico scomparso, e ne raccoglie documenti e testimonianze; il che rende questo volume oramai indispensabile alla critica. Gli nuoce, al contrario, proprio ciò che lo ha messo in grado di scrivere questo volume: l'essere stato amico di Pavese, ed il pretendere di conseguenza di giudicarlo, portando nel giudizio, ben al di là della nota affettuosa e caritativa che suona in superficie, un criterio morale, e soprattutto un retroterra culturale non solo non congeniali ma addirittura fuori dai parametri reali su cui la figura di Pavese, e cioè la sua opera, chiede di essere giudicata. Dove si vede che talvolta in letteratura anche l'intenzione onesta, corretta, e per certi versi generosa può trasformarsi in tendenziosità. « Nessuno sa, aveva detto una volta Pavese all'amico Lajolo; io non mi confesso né ai preti, né agli amici, anzi, appena m'accorgo che un amico mi sta entrando dentro, lo abbandono ». È un avvertimento prezioso, di cui tuttavia Lajolo non ha tenuto abbastanza conto. E ripeto: proprio la partecipazione al destino dell'amico, il suo voler rimanere fedele al documento umano, lo ha portato a snaturare la sua encomiabile opera di biografo: lo ha portato a conclusioni le quali, giuste o discutibili esse siano di volta in volta, sono, per l'angolazione con cui Lajolo arriva sul testo dell'opera letteraria, allotrie, non pertinenti.

Uno dei bersagli preferiti dal biografo è, come si può immaginare, il diario di Pavese; è un'opinione condivisa da molti (io non sono tra costoro) e che può avere giustificazioni critiche. Ma Lajolo va più in là: sulla scorta delle testimonianze che raccoglie, si propone di continuo di distinguere in esso « le parti vere e quelle sostenute soltanto da pose letterarie ». Il vizio del libro sta dunque in questo: che per Lajolo esiste un Pavese buono e un Pavese cattivo, un Pavese del versante vita e un Pavese del versante suicidio; e che il suo compito di biografo è di discriminarcelo. Una simile operazione è assai rischiosa. Sul piano critico è una battaglia perduta in partenza. Tutta l'opera di Pavese vive di una tremenda lacerazione, di una drammatica compresenza di due verità: il suo valore, nel quadro del decadentismo europeo, sta in questa coerente, sofferta, profonda ambivalenza, che non si esprime nell'alternanza di tradimento e fedeltà, come semplicisticamente vuole Lajolo, ma nel contrasto, teso a morte, tra due diverse fedeltà. Quando si dice di lui che egli « esprimeva, in modo esasperante, *l'involuzione* della sua generazione », si dà un giudizio discutibile, e soprattutto, di natura moralistica, o politica, non spirituale. Lajolo documenta assai bene gli aspetti più evidenti della estraneità dello scrittore alla cronaca del suo tempo, e anche ai grandi temi della lotta ideologica; raccoglie, senza sottolinearla a sufficienza, una lettera di Pavese diciassettenne che dà una notazione definitiva (« La poesia è dappertutto. La poesia è la regina del mondo, direi che è Dio »); fa un accenno stimolante, poi non svolto, ad una consonanza con la tematica di Baudelaire. Ma poi non tira le somme di queste sue osservazioni, e cerca le ragioni di Pavese nel cerchio della cultura torinese, che furono per lo scrittore piuttosto un reattivo, che vera sostanza; essendo il suo dramma di timbro e di dimensioni del tutto diverse, affini a quelle della tradizione decadente, ivi compreso il d'Annunzio, pure così lontano da lui. Il filo rosso che lega ogni istante della tormentata vita di Cesare Pavese è la passione letteraria: totale, assoluta, abnorme nel senso che convogliava in sè tutta la materia irrisolta e patologica di cui si alimenta la biografia dello scrittore.

All'amico Sturani scriveva nel '26, a diciotto anni: « Lavora tu che sai; io, per me, me ne scappa tutti i giorni di più la voglia, ma quando starò per perderla del tutto mi ammazzerò ». E all'amico Lajolo, vent'anni dopo: « Non sono uomo da biografia. L'unica cosa che lascerò sono pochi libri, nei quali c'è detto tutto o quasi tutto di me. Certamente il meglio, perchè io sono una vigna, ma troppo concimata. Forse è per questo che sento ogni giorno marcire in me anche le parti che ritenevo più sane. Tu, che vieni come me dalle colline, sai che il troppo letame moltiplica i vermi e distrugge il raccolto ». A nostro parere è in questa costante il destino letterario ed umano di Pavese. Gli psicologi potranno trovare nella sua biografia motivazioni assai complesse di come questa assoluta vocazione letteraria si sia nutrita di componenti morbose. E gli uomini sani, « decisi e battaglieri a vivere» come il Lajolo, rimpiangeranno che tale vocazione non abbia sortito una destinazione diversa. Quelle analisi e questi rimpianti sono certo legittimi. Ma non toccano il fondo del problema.

Detto tutto questo, e confessata una certa uggia che dà talora la prosa giornalistica del Lajolo a confronto con una materia così poco giornalistica, occorre per obiettività tornare a ripetere che il contributo di documentazione raccolto in questo volume è di grandissimo interesse; molti gli inediti, soprattutto lettere, e molti di essi illuminanti. Vorrei citare soprattutto alcune lunghe lettere a Fernanda Pivano, di straordinaria bellezza, limpide senza crudeltà: un'acquisizione alla migliore letteratura pavesiana. La sua tendenza fondamentale, dice di sè Pavese, è di dare ai suoi atti un significato che ne trascenda l'effettiva portata: di fare dei suoi giorni una galleria di momenti inconfondibili e assoluti. Nasce qua che, qualunque cosa dica o faccia, Pavese si sdoppia e mentre pare prendere parte al dramma umano, altro intende nel suo intimo e già si muove in una diversa atmosfera che traspare nelle azioni come intenzione simbolica. Questa, che parrebbe doppiezza, è invece un inevitabile riflesso della sua capacità di essere — davanti ad un foglio di carta — poeta ». Anche quando si innamora (è ancora Pavese che scrive) « occorre tener presente che in Pavese una passione s'intrica con la sua poesia, diventa *carne di poesia,* e come tale gli si identifica col linguaggio, con lo sguardo, col respiro della fantasia ». È una pagina bellissima, e cristallina: in certo senso definitiva per comprendere l'atteggiamento di Pavese verso la vita, e l'inevitabile scacco che avrebbe sofferto. Altra lettere, pure fondamentali, sono quelle, meno perfette, più cariche di polemica e di umore, che lo scrittore inviò ad Augusto Monti, antico maestro ed amico, che gli rimproverava « filosofia disumana e superomismo ». O a Rino dal Sasso, altro critico, di parte marxista: « Se nel senso della mia poetica c'è il rischio (lo so bene) di scrivere un'opera diabolica, nel senso della tua c'è il rischio di scrivere *Giannettino* o *Cuore*. Non dico che tu miri a questo, ma ci si arriva, ci si arriva. L'arte deve scoprire nuove verità umane, non nuove istituzioni ». Anche qui, la chiarezza critica di Pavese verso se stesso e il suo posto nel mondo è mirabile e non dà luogo ad equivoci. Peccato che Lajolo non abbia meditato a sufficienza questi testi nel compiere il suo lavoro. Lavoro certo meritorio, come si è detto. Ma il biografo si è innamorato un po' troppo del suo mestiere di biografo. E nel suo libro c'è più biografia che verità.

Il lungo quaderno di Vittorio Sermonti

Per anticipare anche qui senza esitazioni il nostro giudizio su questa lunga fatica del giovane Sermonti (*Giorni travestiti da giorni,* ed. Feltrinelli), sinora, ci sembra, troppo trascurata dalla critica, diremo che siamo usciti dalla lettura delle sue fitte 500 pagine con grande simpatia e partecipazione, se non sempre con convinto consenso.

Se l'impudicizia, e talora l'esibizionismo, costituissero in letteratura peccati senza riscatto, è probabile che il Sermonti non scamperebbe tanto facilmente all'inferno: questo è concesso. E tuttavia, fatte le nostre debite riserve sulla identificazione, nella quale il Sermonti volentieri si rifugia,

tra disinvoltura e realismo, tra irresponsabilità ed accettazione della « vita », occorre dire che, arrivati al punto in cui il protagonista del racconto si appresta a rivivere in un tentativo letterario la sua esperienza, e verga le prime righe del suo romanzo che già abbiamo letto a pagina uno; arrivati cioè all'ultimo artificio letterario che precede la parola fine, il libro *c'è*, ha una sua giustificazione, un suo significato, e per il lettore costituisce validamente un incontro. A questo punto è difficile dire se l'autore sarebbe soddisfatto di un giudizio simile: le sue ambizioni sono molto alte, la schedina editoriale parla di Proust, di Joyce, di realismo « onnicomprensivo di tutto ciò che riguarda la vita »; su questo terreno è difficile andare molto in là, e dovremmo allora parlare di esercizi, di solfeggi; con Sermonti siamo sempre sul piano della sincerità intelligente, che è un approccio verso la verità, non è la verità. Ma il merito di Sermonti è che, si sente, il suo raccontare non si esaurisce nel giuoco del gusto, non tende a raffinare soltanto la tecnica dell'ammiccare, del linguaggio privilegiato, dell'adescamento letterario. La poesia (si legge a pagina 90: « Rifletti: non è così, tu che cerchi parole per tutta la vita, poeta, la poesia? Quando mio padre chiama mia madre certe volte per le scale, e io sento il suo nome di donna, e il mio cuore sbigottisce come d'un dolcissimo sacrilegio, non è successa una poesia? ») la poesia, dicevamo, lo appassiona realmente, lo insegue, lo tormenta... Nonostante tutti i suoi atteggiamenti ed i vezzi del *self-control*, non siamo qui di fronte ad un caso come quello di Arbasino, amministratore interessato di un talento operativo. La « restituzione » della realtà, il diario assoluto, lasciano qui alla fine la traccia di un diagramma di insicurezza, di angoscia, di incompiutezza. La velleità di Cesare U., il suo protagonista, che « si narrasse dei tempi in cui aveva pensato di essere un personaggio, fino al momento in cui s'era accorto, non senza gioia, di essere semplicemente un uomo », è ancora un atto di adolescenza, ha la seria ingenuità degli infantili atti di fede. Questo giovane intellettuale che adora Goethe e piange ascoltando il *Flauto Magico* di Mozart, è toccato soltanto, in tutta la cronaca letteraria che attraversa, dalla morte di Pavese. In sostanza la sua intelligenza, che è acuta, episodica, esistenziale, è sollecitata soprattutto nel confronto con la *côté* sentimentale, più morbida e smussata della vita, e direi addirittura con i residui crepuscolari; il suo modo di partecipare la realtà, e, nell'intimo, il suo metro segreto di raggiungimento, è teso verso l'intimità, la radice affettuosa dei fatti, l'ombra dell'ineffabile, e non verso l'identificazione solenne e in certo senso fatale, com'è in Proust, di tempo e memoria. Detto in altre parole: anche Sermonti tenta, è chiaro, una sua *recherche*; ma ciò che ne appare è il lato impressionistico, emozionale, il tintinnìo spezzato e rapido delle immagini e delle apparizioni, come chi tesaurizzasse il suo capitale a forza di spiccioli. Questo è, secondo noi, il limite, il limite di statura, del Sermonti, che abbiamo cercato di definire per evitare di portare il giudizio sul suo romanzo su di un terreno che non è il suo (come ha già fatto qualche critico, con esito francamente negativo).

Perché, in questi termini, *Giorni travestiti da giorni* è un libro felice, e di rilievo. L'autobiografia del giovane Cesare U., che vi è trascritta, vuol essere davvero esemplare di una difficoltà « storica », per la generazione maturata nel dopoguerra, di raggiungere con semplicità la sua maturità ed il suo posto nel mondo, di trovare virilmente la sua misura umana? È davvero esemplare di una borghesia invertebrata? Siamo di nuovo, a mio giudizio, sul terreno sbagliato. Nella vicenda appassionante di ogni uomo che si affacci alla vita c'è una parte di giovinezza (di natura, di istinti, di indisciplinabile forza vitale) e c'è una parte di « storia », di determinazione operata dalla società, di « educazione », imposta dal modo di porre i problemi collettivi che ha una certa collettività. Mi pare che Sermonti abbia colto bene questa ambiguità, e l'abbia resa con i mezzi che sono suoi: una fantasia attenta, sensibile, un'inventività ricca, e soprattutto duttile, e una straordinaria libertà fantastica. Queste doti native, ed un'autentica capacità ed ansia di poesia, reggono per tutto il lungo diario, e ce lo presentano come il prodotto di una naturale eleganza, al tempo stesso compiaciuta e insofferente di sè.

Il mondo che ci descrive, è, per la prima volta raffigurato nelle sue vere ragioni, il mondo della borghesia umanistica, che è fascista per inclinazione sociologica (per un equivoco sociologico) ma non per scelta morale, giacchè è, anzi, mite, riservata, non-violenta (« Lo sapevamo tutti, che mio fratello Stefano non aveva mai sparato a nessuno »), che in fondo è fascista per una curiosa insofferenza della demagogia. È un mondo di ombre? Ma la storia che interessa ai poeti si fa negli affetti e nelle coscienze, e non sulle piazze. A conti fatti, Sermonti ci dà proprio questo: il vivere umbratile, sui rami morti della storia, e perciò *anche* frivolo, riecheggiato, non primario, di una famiglia borghese mentre il mondo correndo si dirige altrove; eppure questa misura di esistere è appassionata, calda di affetti, pronta alla vita nel trasmutare delle generazioni, libera, vera.

Il valore di questo romanzo, di questo quaderno, sta nell'aver reso, attraverso il ritratto di una lunga adolescenza, questa ambivalenza, e la poesia del comprenderla e del soffrirla.

La ragazza di Bube

Carlo Cassola rappresenta, nel panorama della nostra cultura militante, un « tipo » di letterato abbastanza raro, e, ai nostri occhi, ammirevole. Cassola ha passato da poco i quarant'anni, ed appartiene quindi a quella generazione per la quale la maturazione culturale e spirituale ha coinciso con la crisi del fascismo e la speranza di libertà dischiusa dalla Resistenza: entrata cioè nel dopoguerra con sufficiente consapevolezza per comprenderne il significato cruciale; e con sufficiente riserva di giovinezza e di futuro per non essere determinata da rancori o nostalgie, per affrontare la nuova epoca con intatta energia, e con spregiudicata chiarezza. È chiaro che questa generazione, alla quale appartengo, non ha vinto: e la delusione, lo smarrimento, la rassegnazione, nuove corruzioni, nuovi rancori e nuove solitudini, hanno disperso quella carica ideale che sembrava esserle stata assegnata dalla storia: nuove mode e nuovi conformismi l'hanno adattata all'affannoso gioco di insincerità di questi anni, e nuovi temi posti in essere dal volgere dei tempi hanno accantonato quelli che le erano congeniali. Cassola è riuscito a rimanere fedele al nucleo essenziale del compito, del destino, della sua generazione, con intransigenza e al tempo stesso con semplicità, pur attraversando e dichiarando, nei fatti del vivere e del sentire, le crisi, i ripensamenti, i ripudi che sono propri e fatali di chi profondamente crede in un proprio ideale. Ma finalmente si trova in lui un uomo che riconosce, e coltiva, una vocazione al di là degli appannaggi della cronaca, che ama la poesia in cui riconosce se stesso e un'immagine umana, al di là degli interessati e affannosi suggerimenti del tempo. Cassola non ha abbandonato la provincia toscana ove è nato e cresciuto, e ove sono nati e cresciuti tutti i suoi personaggi (il triangolo Volterra-Siena-Grosseto): nè ha abbandonato il mestiere più « antiquato », più povero e pur luminoso, l'insegnamento. È rimasto un uomo schivo, sobrio, rigoroso, indipendente, non conformista, vivo di un orgoglio pugnace. Non si può certo dire di lui che non sia un uomo e uno scrittore impegnato e addirittura militante, pronto alla polemica, alla collera, alla denuncia: ma di tutto questo non ha mai fatto un mestiere, non ha mai «adoperato» le proprie convinzioni, non ha mai concesso che fossero confuse e distorte a fini diversi dai suoi, che avessero un prezzo nel nostro mercato della propaganda. Ha anche egli partecipato al mondo delle « inchieste », ed un suo libro, scritto in collaborazione con un altro giovane grossetano, sulla vita dei minatori in Maremma, è esemplare per misura di verità e partecipazione umana; e certi suoi ritratti di ambienti culturali (« la cultura in provincia »), appartengono ad un genere di giornalismo concreto e interessato ai propri contenuti che vorremmo più diffuso: ma, esauriti i temi perfettamente a lui congeniali, arrivato cioè ai confini della sua responsabile zona d'impegno, non ha insistito. Nell'immediato dopoguerra, si avvicinò con convinzione al mondo comunista, e ne partecipò il *pathos* popolare; ma quando un nuovo conformismo autoritario gli parve minacciare la genuina speranza di un domani più giusto, non esitò a dichiararlo con decisa violenza: l'articolo che egli scrisse su

Comunità alla fine del '56, dopo i fatti d'Ungheria, costituisce ancor oggi uno degli episodi più schietti che la cultura italiana abbia espresso, come riaffermazione di fede e nel tempo stesso dissociazione di responsabilità. E tuttavia Cassola si è sempre rifiutato di farsi uomo di punta o bandiera di un gruppo o di una tendenza: di diminuire in qualche misura l'intensità pura della sua testimonianza poetica. Lo stile asciutto della sua prosa sembra rispecchiarsi nel suo tratto riservato, nei suoi modi taciturni, nello sguardo degli occhi, che è mite ma non indulgente. Ricordo, della sua amicizia, certe lunghe passeggiate accompagnate da lunghi silenzi, da consensi o dissensi rapidi, pacati ma categorici. E del resto tutto il suo lavoro letterario rischia la povertà per timore della facile abbondanza, corre sul limite dello scarno per individuare l'essenziale.

Queste brevi linee di ritratto sono necessarie per comprendere il suo ultimo romanzo (*La ragazza di Bube,* ed. Einaudi) e le polemiche che si sono accompagnate alla sua pubblicazione. In esso Cassola riprende ancora una volta i suoi temi, dei quali ogni nuova opera è quasi una variazione: e tuttavia ogni volta con un impegno più ravvicinato, con un meno di letterario e di programmatico nel suo realismo.

Anche *La ragazza di Bube* si ambienta in Toscana, in Val d'Elsa, ed i suoi protagonisti vivono nel mondo sentimentale della Resistenza. Bube è stato valoroso partigiano, e ha trovato nella lotta partigiana un'immagine di se stesso che lo soddisfa ma che in realtà lo chiude come in un *cliché:* giovane timido, elementare e in sostanza impreparato alla vita, la rudezza spicciativa della sua determinazione nella lotta gli hanno guadagnato il titolo di « Vendicatore »: e quando scende dalle montagne e torna alla vita di pace (una vita ambigua e deserta di funzionario di partito), sentirsi ancora « Vendicatore » è per lui insieme un povero orgoglio e anche un oscuro, ma toccante (e in fondo, generoso) sentimento di fedeltà. C'è un episodio assai significativo a questo proposito. Una sera Bube incontra il prete Ciolfi, vecchio fascista, che, come tale, aveva dovuto scappare dal suo paese: insieme al rancore politico e allo sdegno c'è nell'animo di Bube un sentimento di pietà e di indifferenza per questo vecchio conosciuto sin dall'infanzia: e fa finta di non vederlo, cerca di proteggerlo dalla furia di qualche donna più aggressiva. Ma, infine, quando sente che l'accanimento popolare contro l'avversario è più tenace della sua pietà, si trasforma di colpo da difensore in aggressore: ed è a lui, al vendicatore, che tocca il compito e l'onore di picchiare. Con questo spirito incorre in un incidente più grave: nato un alterco tra comunisti e un maresciallo dei carabinieri (decorato della Resistenza, come si saprà poi, ma nel '45 e, agli occhi di un comunista e toscano, fascista per definizione), si accende una sparatoria in cui il maresciallo uccide un « compagno », un altro compagno uccide il maresciallo, e Bube, ripreso nel vortice della sua irresponsabilità di combattente vissuto tanto tempo alla macchia, insegue e uccide il figlio del maresciallo. Non è, certo, una figura di partigiano rappresentata come « eroe positivo »: eppure non è soltanto la schiettezza severa, intransigente del narratore che ce lo fa apprezzare come personaggio: è che dal suo squallore, dal suo povero gigionismo paesano trasferito nella violenza ma anche in un indocile e quasi fatale sentimento di rivincita, si sprigiona una luce di verità (la patetica, anche se crudele, luce che ha talvolta la verità).

Bube s'innamora di Mara quando la guerra è finita da poco, prima degli incidenti cui abbiamo accennato. E, anzi, l'assassinio si mescola proprio al fiorire più trepido e appassionato dell'amore, allo sbocciare tenerissimo della giovinezza. L'incontro d'amore nel capanno, ove i due giovani si nascondono in attesa degli uomini del partito che devono organizzare la fuga di Bube dopo l'uccisione del figlio del maresciallo, raccoglie pagine tra le più belle e delicate che annoveri la nostra letteratura contemporanea.

La parte alta, felice del libro finisce forse qui. In seguito vediamo Bube in prigione, Mara andare a Colle Val d'Elsa a servizio, l'incontro con un giovane operaio, la casta tentazione di un nuovo amore, il processo e la pesante condanna di Bube e la decisione di Mara di essere per sempre la sua ragazza, di aspettarlo per i molti anni che a

lui restano da passare in carcere, per ricostituire un affetto che è anche un dovere verso un uomo che ha sbagliato la propria vita: errore, dovere e amore le hanno dato la consapevolezza di se stessa e del suo essere donna, il fiore della giovinezza e la forma del suo destino, al quale rimane fedele.

La ragazza di Bube, come tutti i libri vitali, pone problemi in folla. Noi abbiamo preso le mosse dalla figura di Bube, ma altrettanto legittimamente si potrebbe porre l'accento su quella di Mara, che è un personaggio di straordinario rilievo: il limite di secchezza, di monotonia, che insidia molte pagine del Cassola, si tempera nel suo amore adolescente, nella sua inesauribile ambiguità femminile. Altri (e Montale lo ha accennato) potrebbero legittimamente portare in primo piano il valore del paesaggio, reso qui con una compatta evidenza da quattrocentista. Noi vorremmo ricondurci a due osservazioni, che si richiamano da vicino piuttosto alla poetica di Cassola, da cui abbiamo preso le mosse. La critica comunista ha definito questo romanzo « reazionario », perchè: *a*) non solo la rappresentazione del mondo morale della Resistenza è vista in una luce cruda, senza orpelli e senza concessioni; *b*) di fatto la violenza, l'omertà (quando Bube uccide, sa che il partito lo difenderà, e insieme con i suoi compagni ritiene il partito più forte e più « giusto » della legge) e l'infantile aspettazione della rivoluzione comunista sotto la specie della violenza e dell'omertà compongono di quel mondo un'immagine povera e negativa. Queste osservazioni non sono prive di fondamento, ma, nella vicenda poetica del romanzo, assumono tutt'altro significato. Anzitutto, Cassola parte dall'esigenza di escludere ogni sfumatura mitica ai fatti della storia, e di ricondurli nel cerchio preciso dei sentimenti che è dato vivere: la Resistenza, nella sua Toscana, è più che un episodio, un mondo morale che investe in pieno alcune generazioni, e crea, come usa la vita, fede e lutti, generosità ed errore; ed è questo, in sostanza, che si chiede ai poeti. In secondo luogo, è vero che Bube e Mara concludono di essere stati ingannati nel misurare la realtà con il metro del partito (il romanzo è, se mai, antipartitico, e vivamente anticonformista, rivelando ciò che era conformismo e non verità di passione nel 1945): ma è anche vero, e qui sta la struggente bellezza delle pagine belle del libro, il suo nodo poetico, è anche vero che quell'errore, quell'inconsapevolezza, quell'inganno sono inestricabilmente avvinti alla giovinezza dei due protagonisti, al momento magico della loro vita: ed essi, ripiegando su una diversa, e più giusta, visione morale, ne escono diminuiti, scaricati, sconfitti. Se un significato politico questo libro contiene, esso è il paradigma poetico di una generazione sconfitta. La storia della Resistenza non è tutta qui, ma è anche questa.

L'altra postilla da apporre brevemente è questa. Qualcuno ha letto (Pasolini stesso?) il romanzo di Cassola in chiave anti-Pasolini: i suoi personaggi popolari, che parlano in purissima lingua, sono mossi da una problematica morale universale, alla luce della quale essi sono misurabili nella loro aridità e miseria morale come nei loro slanci e raggiungimenti; l'amore vibra di straordinaria passione anche nella più inesperta timidezza, e la castità del linguaggio e dei sentimenti esprime di più che la compiaciuta evidenza delle rappresentazioni erotiche. Eccetera. Il sospetto di un'affermazione in qualche modo polemica di questo tipo esiste. Ma non è certo per questo che il libro ci interessa. A ogni poesia la sua misura, a ogni poeta la sua poesia.

GENO PAMPALONI

Critica e filologia

Il Caffè

L'editore Feltrinelli ha dato coraggiosamente vita ad una iniziativa utilissima e che da tempo era sollecitata dagli studiosi. Ha infatti cominciato a ristampare per intero o largamente antologizzate le più importanti riviste culturali italiane e alcune straniere (come *Athenaeum, Le Globe* e *Die Neue Zeit*) dal Settecento illuminista sino agli inizi del nostro secolo. Sono già apparsi tre volumi dedicati alla *Critica sociale* e due volumi che accolgono

una ricchissima scelta dei *Periodici popolari del Risorgimento*. Sono in preparazione i *Giornali della Repubblica veneta,* tra cui i fogli di Gasparo Gozzi avranno larga parte, le *Riviste di Piero Gobetti,* i *Giornali giacobini,* il *Politecnico,* il *Crepuscolo,* l'*Antologia* e molte altre riviste, ancora, e periodici. Ma oggi ci corre l'obbligo di presentare l'opera più recente di questa preziosa collana, e precisamente *Il Caffè* dei fratelli Verri e dei loro amici lombardi che Sergio Romagnoli, uno dei nostri studiosi meglio preparati sulla cultura settecentesca, ha ripubblicato per la prima volta integralmente, ha commentato sobriamente e soprattutto ha illustrato con competenza nel suo programma e nelle sue più vivaci implicazioni politiche, economiche, morali e letterarie. Può sembrare incredibile che una rivista come *Il Caffè,* in cui si riassume tanta parte della nostra più viva cultura del Settecento, abbia dovuto attendere due secoli per rivedere la luce nella sua compiutezza. Eppure questo è accaduto, e soltanto ora ci è consentita la lettura completa e agevole di questo glorioso *Caffè,* esempio conseguente di cultura militante e nello stesso tempo di intelligenza vivace, umorosa, spregiudicata.

Il *Caffè,* che uscì a Milano in settantaquattro numeri, dal giugno 1764 al maggio 1766, per iniziativa soprattutto di Pietro Verri e di suo fratello Alessandro, con la collaborazione del gruppo della Società dei Pugni (Cesare Beccaria, il Secchi, il Frisi e pochi altri), può infatti essere considerato il primo esempio italiano di giornalismo moderno. Gli articoli eruditi e tecnici vi si alternarono a notizie peregrine, divertimenti, scherzi e sottili fantasie. Nella sua parte più seriamente impegnata il *Caffè* si fece divulgatore animoso delle idee illuministiche in Lombardia, ma soprattutto impostò problemi di fondo che riguardavano direttamente la vita economica, morale e letteraria italiana: dal problema del commercio e della sua legislazione al problema della riforma del Codice, dal problema del costume della società milanese al problema più complesso della stessa convivenza civile e del benessere comune, dal problema della lingua al problema più vasto della cultura considerato come fondamentale per un rinnovamento non solo del gusto, in direzione antipedantesca e antierudita, ma anche delle coscienze in una dimensione non più provinciale ma addirittura europea.

La battaglia del *Caffè* fu battaglia breve e sfortunata. Essa racchiude in sé molte generose illusioni, favorite dalle speranze suscitate dal riformismo illuminato del governo austriaco, e prospettò un atteggiamento morale e politico che gli eventi rivoluzionari dimostrarono poi insufficiente o almeno troppo limitato, ma espresse anche ferme convinzioni e propositi generosi che costituiscono senza dubbio un titolo di nobiltà per quell'esigua schiera di intellettuali italiani alla vigilia inquieta e contraddittoria della rivoluzione.

Ritorno del Manzoni

Nell'annata letteraria in corso l'avvenimento che più ha colpito l'attenzione del pubblico è costituito senza dubbio dal rinnovato interesse per l'opera del Manzoni da parte della critica militante e degli scrittori. Ristampe, spettacoli, interventi ortodossi ed eterodossi, polemiche: insomma un fervore così acceso e un appassionamento quasi di riscoperta che hanno stupito quanti erano soliti pensare al Manzoni come ad un classico ormai fissato entro schemi di giudizio canonici, incapace di esercitare un'azione ancora stimolante, o tanto meno conturbante, sullo spirito contemporaneo. La verità è che, sino a pochi anni or sono, gravò sul Manzoni, nonostante alcune generose eccezioni, il severo giudizio di Croce, revocato da ultimo ma non surrogato, tuttavia, da un nuovo giudizio veramente ragionato. E pensare che se c'è uno scrittore da cui convenga, a noi italiani, muovere per intendere a fondo, anche in termini moderni, il problema del romanzo, il difficile rapporto tra storia e invenzione, cioè tra vita e arte, la questione della lingua parlata, e via dicendo, questo scrittore è proprio il Manzoni e il libro da tenere sempre presente è *I promessi sposi,* uno dei libri più innovatori e rivoluzionari della nostra cultura sotto apparenze pacifiche ed esternamente incruente. Fu certo gran danno, e prova mediocrissima di intelligenza critica, l'anti-

manzonismo del nostro secondo ottocento, così provinciale nel suo ostentato laicismo anticlericale; così come non giovò affatto al Manzoni lo zelo tutorio dei manzonisti di maniera né il consenso euforico e sentimentale degli apologeti di professione. Tra le facili e spesso grossolane ironie dei nostri giacobini di fine secolo e l'unzione rugiadosa dei devoti candidi e sprovveduti, il Manzoni ha conosciuto così una stagione tristissima di prevaricazioni e di fraintendimenti.

Eppure c'era, alle spalle di questo manzonismo deteriore, il grande esempio del De Sanctis che aveva dedicato al Manzoni un saggio che è tuttora quanto di più acuto e di storicamente valido si sia scritto sul grande lombardo! S'è detto poi della novecentesca negazione crociana, rivolta a esaurire l'opera manzoniana nella angusta categoria dell'oratoria, e si deve ora aggiungere il problematico giudizio di Antonio Gramsci che solo Natalino Sapegno ha sinora saputo illustrare con equanime spirito, e non distorcere dal suo effettivo significato, mostrando che dall'intervento, non sistematico, di Gramsci non era da dedursi un risoluto giudizio estetico quanto piuttosto l'invito critico a considerare il romanzo manzoniano nel quadro della società e della cultura europea dell'Ottocento anche a costo, ove occorresse, di concludere per questa via ad una sensibile riduzione del suo valore assoluto. Lo stesso Sapegno è ora uno dei protagonisti del nuovo corso manzoniano con un bellissimo studio che sembra riprendere e approfondire tutte le migliori esigenze implicite nel saggio desanctisiano ed è premesso ad una ristampa dei *Promessi sposi* che l'editore Feltrinelli ha incluso nella sua « Biblioteca Universale ». E accanto a Sapegno sarà da collocare Alberto Moravia che ha ripresentato il romanzo per l'editore Einaudi in una edizione che si avvale anche delle efficaci illustrazioni di Guttuso. L'intervento di Moravia rivela la spregiudicatezza vivace e stimolante, e anche provocatoria, di un ingegno libero e anticonformista. Questo Manzoni moraviano ha suscitato discussioni molto fervide e ha sortito senza dubbio il salutare effetto di richiamare clamorosamente sul Manzoni l'attenzione e la curiosità anche dei più ciechi e dei più sordi. La tesi di Moravia, cioè che il Manzoni fallisca proprio là dove si sforza di tradurre nel romanzo la propria ideologia cattolica e che l'intervento propagandistico manzoniano si apparenterebbe a ciò che oggi è il programma del realismo socialista, è più peregrina che persuasiva, ma noi dobbiamo essere egualmente grati a Moravia perchè il suo intervento ha dato uno scossone a molti giudizi correnti, pigri e inservibili.

Sarà infine da rammentare il rilancio del Manzoni autore drammatico. L'*Adelchi*, infatti, è stato rappresentato da Gassman e illustrato ampiamente, sotto i vari aspetti della letteratura e dello spettacolo, nel primo dei « Quaderni del Teatro popolare italiano » pubblicati da Einaudi, mentre anche il *Conte di Carmagnola* è uscito finalmente dagli scaffali delle biblioteche e ha respirato l'aria libera e perigliosa del palcoscenico.

Tra l'indifferenza o il conformismo del passato, anche recente, e l'accensione attuale nei riguardi del Manzoni, con tutte le improvvisazioni che le riscoperte stagionali non possono non provocare, noi naturalmente preferiamo senz'altro la novella eccitazione, augurandoci tuttavia che essa non debba esaurirsi in un effimero falò di esibizioni provvisorie, di umori casuali, e segni invece l'inizio d'una lettura e di una rimeditazione, serie e organiche, dell'intera opera manzoniana nel quadro complesso e vitale della tradizione lombarda, tra Sette e Ottocento, e della cultura moderna europea.

Pasolini critico

Il libro critico del giorno, su cui già si discute vivacemente e su cui si continuerà a discutere ancora per molto, è la raccolta dei saggi e degli articoli letterari di Pier Paolo Pasolini pubblicati or ora dall'editore Garzanti col titolo emblematico *Passione e ideologia*. Si tratta di saggi e di articoli che già erano noti per essere apparsi in riviste varie o giornali, oppure come introduzioni alle antologie della *Poesia popolare* e della *Poesia dialettale* curate per Guanda dallo stesso Pasolini.

È il lavoro critico di circa un decennio di polemica culturale militante e giova certo rileggere queste pagine, opportunamente raccolte, per cogliere da vicino l'*iter* mentale e ideologico di Pasolini lungo tutto l'arco della sua maturazione intellettuale. Senza dire che questo è un libro che dovrà essere tenuto sempre presente da quanti vorranno studiare Pasolini scrittore e quindi cogliere nel vivo le implicazioni morali, persino le scelte politiche, che sono sottese alle sue poesie e ai suoi romanzi.

Questo *Passione e ideologia* già nel titolo adombra, senza reticenze, l'inclinazione verso una partecipazione alla vita della cultura che trova il suo stimolo primario in un fervido appassionamento umano, calato entro le strutture non rigide di una ideologia aperta, con fondamento sostanzialmente gramsciano. Foggiatosi uno strumento di interpretazione, deliberatamente tendenziale e tuttavia duttile nel suo sperimentale esercizio, Pasolini si è dedicato a rintracciare, nell'ambito della cultura e della letteratura della fine dell'Ottocento e del Novecento, le ragioni sociali e culturali della nostra storia di italiani contemporanei, i motivi di certi mancati sviluppi, di certe involuzioni, accanto alle conquiste episodiche ma durature, alle iniziative parziali ma feconde: il negativo e il positivo, l'ombra e la luce, insomma, della nostra moderna vicenda di uomini di lettere innestati in un tessuto fortemente discontinuo e accidentato di drammatici eventi. Come s'è detto l'esempio che guida Pasolini è quello di Gramsci, quale è deducibile soprattutto dagli appunti di *Letteratura e vita nazionale,* e perciò la storia della poesia italiana dal Carducci e dal Pascoli ad oggi è veduta in stretta connessione con la vita sociale e politica della nazione e scandisce, nelle pagine pasoliniane, le velleità e gli scacchi, le arditezze autentiche e le falsificazioni calcolate, che illustrano nelle parole dei poeti le speranze popolari o il tradimento dei « chierici », la protesta dell'intelligenza e del cuore o le mistificazioni dei conformisti e dei conservatori. L'opera di demistificazione della storia ufficiale che opera vistosamente e polemicamente nell'opera creativa di Pasolini e lo incoraggia a violente regressioni sociali e linguistiche nella scelta dei personaggi e dell'ambiente come del mezzo espressivo, ricostituito dal dialetto, quest'opera di demistificazione, dicevo, aggressiva e radicale, si esercita anche nei saggi critici pasoliniani a sovvertire la tavola dei valori canonici fissati dalla cronaca letteraria tradizionale, per estorcere, qualche volta persino con arbitrio, frammenti attivi e documenti vitali rimasti sottaciuti o volutamente obliati dalla critica corrente e conformista. In questo scandaglio del passato recente e del momento attuale, Pasolini sa mettere in opera tutta una serie di accorgimenti tecnici, linguistici e stilistici, persino con una punta di vezzo esibitorio, di alta accademia filologica, da far pensare che egli si preoccupi talora di ipercorreggere gli impulsi immediati della sua ricca e generosa natura, del suo ingegno nativo, ricorrendo al sostegno di una ideologia strutturata in sottili e aggiornatissimi strumenti di sperimentazione empirica. Donde l'impressione che nella pagina critica di Pasolini convivano, ora collaborando ed ora colluttando tra loro, due diverse disposizioni: quella che egli trae da Gramsci, come impulso alla « lotta per una nuova cultura », proprio secondo le parole gramsciane, e quella che egli, tanto per fare un nome, sembra derivare da Gianfranco Contini, e che tende ad una razionalizzazione rigorosa dell'attività intellettuale. Sia pure in modi ancora dissonanti, o almeno non del tutto fusi, Pasolini sembra dunque mirare ad una critica letteraria quale Gramsci auspicava quando scriveva: « la critica letteraria deve fondere la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo, con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nelle forme del sarcasmo ». Se Pasolini riuscirà, un giorno, a realizzare compiutamente questa fusione, che per ora soltanto s'intravede ed è costantemente minacciata, in lui critico e in lui scrittore, da un fervore che sfiora l'irrazionale e può toccare persino il senti-

mentale o il patetico, allora veramente egli avrà compiuto per intero la parabola che si è proposta e avrà raggiunto un'adulta e matura compenetrazione di « passione » e « ideologia », ovvero, come egli preferisce, una gradualità e coerenza di passaggi dalla « passione » all'« ideologia » (proprio un *prima* e un *poi*) tali da permettergli di padroneggiare con sicurezza questi due fondamentali registri dell'esperienza, umana e intellettuale, del letterato non alienato.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Avevamo appena finito di dare la notizia della morte di Supervielle che dalla Francia ci arrivava quella altrettanto triste della scomparsa di Pierre Reverdy.

Non è questo il momento per tentare di dare dell'opera rinnovatrice di questo poeta un primo e rapidissimo quadro, avremo l'occasione di riprendere l'esame con più calma e probabilmente col soccorso di altre notizie. Ci basti dire che Reverdy si staccava dal resto della famiglia degli scrittori per la sua autenticità e per la qualità segreta e riservata della sua educazione. Trovatosi, sin dai primi momenti, al centro delle molte revoluzioni che hanno caratterizzato la storia della poesia del Novecento, Reverdy non ha mai giuocato di astuzia, non ha mai cercato di sostituire il calcolo della fama alle ragioni della verità. Probabilmente qui sta la spiegazione del suo modo di vivere, la consacrazione della esistenza alla poesia: e di tante altre posizioni che lo mettevano di colpo sull'altra riva, a una grande distanza dagli abili propagandisti del proprio lavoro. Per avere una idea — legata naturalmente alle luci dell'attualità — della sua diversa natura, si pensi al chiasso fatto da Cocteau per la sua elezione alla carica di « principe dei poeti » in sostituzione di Paul Fort e del povero Supervielle o meglio alla lunga cronaca dei suoi interventi e subito dopo al silenzio con cui Reverdy ha portato avanti i suoi esperimenti che spesso sono stati « capitali » per l'evoluzione della nuova lirica.

L'estate è passata senza vere novità, si direbbe che gli editori riservino tutti gli sforzi per la ripresa autunnale e la battaglia dei premi. Vale la pena di registrare il settimo numero della nuova serie della rivista di Maurice Nadeau, *Les lettres nouvelles*, dedicato — finalmente — ai giovani scrittori francesi. Si dice finalmente, perché fino ad oggi i redattori avevano preferito puntare tutto sulla carta degli inglesi e degli americani.

Nella nota introduttiva troviamo un invito alla prudenza, dico « troviamo » perché Nadeau si rivolge sopratutto ai critici e agli osservatori stranieri della nuova letteratura francese. Per Nadeau, tutte le categorie sono pericolose e tradiscono un bisogno irreale di sistemare, senza andare in profondità, alla radice stessa delle cose.

Sarebbe così improprio parlare di residui di surrealismo, di scuola esistenzialista, di romanzo nero, di neo-classicismo o di antiromanzo. Mettendo invece l'accento sui termini della definizione anodina di « giovani scrittori francesi », singolarmente, si resterebbe più vicino al vero e non si commetterebbero errori di gusto, abusi d'interpretazione. Nadeau spera di eliminare in tal modo un equivoco che l'abitudine degli ultimi anni dava per scontato.

Dimenticare le categorie, le schede, le classificazioni e inseguire invece il gusto libero della lettura: cedendo sopratutto al senso della scoperta per quegli scrittori che non si conoscono e a quello

dell'incontro per le vecchie conoscenze. Non è un panorama, non è neppure un'antologia, è — caso mai — un libero incontro di spiriti diversi, qualche volta a dirittura incompatibili fra di loro. Per ordine alfabetico, troviamo Robert André, Robert Bréchon, Charles Duits, Duprez, Hémery, Laporte, Marteau, Mascolo, Claude Ollier, Robert Paris, Pinget, Piroué. Per ordine d'importanza, è naturale che la lettura segua una diversa disposizione e si passi dai più noti come Mascolo, Ollier, Pinget agli scrittori meno presenti o del tutto sconosciuti.

Impossibile una classificazione ma anche impossibile stabilire un quadro comune delle impressioni: non c'è dubbio che Nadeau tendeva proprio a questo, limitandosi a fare la parte del presentatore con la speranza che certi fermenti trovino per conto loro la strada della simpatia, il terreno adatto per trasformarsi in suggestioni di maggior impegno. Ciò nonostante, il lettore esce da quest'incontro con una sua idea e alla fine ha la sensazione che, bene o male, l'immagine della letteratura ufficiale abbia tutto da guadagnare dal confronto con queste prove segrete. Si dà, cioè, alla nuova letteratura francese la possibilità di muoversi su diversi piani, articolandosi con maggior agilità verso ricerche più impegnate e più ricche.

Non so se ci sono anche oggi dei testimoni scrupolosi, attenti a registrare tutto quello che accade sul fondo della vita letteraria. Non dico un Léautaud, che resta un caso ben particolare e in fondo irrepetibile, ma un Maurice Martin du Gard, di cui proprio in questi incerti giorni di preparazione è uscito il secondo volume de *Les Mémorables* (ediz. Flammarion), per gli anni 1924-30.

Sembra difficile che oggi viva uno spettatore dotato di tanto agio, di tanta disponibilità di spirito per fare delle proprie notazioni quotidiane dei ritratti o a dirittura dei quadri d'ambiente. I tempi sono molto cambiati dagli anni « venti », dove c'erano, sì, dei forti stimoli rivoluzionari ma dove però resistevano delle condizioni normali di vita letteraria. Il gusto del fatto, dell'aneddoto non è certo morto nella cronaca letteraria francese ma si ha l'impressione che non sia più così naturale il passaggio dalla notizia gustosa all'invenzione psicologica.

Trent'anni, quarant'anni fa c'era un rapporto diretto fra il fondo del lavoro letterario e una tavola di rapporto comuni: cosa che oggi non esiste più, senza voler stabilire se si tratta di un bene o no. Al contrario, hanno preso un altro vigore le manifestazioni collettive di natura politica. Nei giorni di fine settembre si è avuto lo spettacolo del processo Jeanson: uso « spettacolo » in senso buono per sottolineare subito l'importanza della prova che ha dato l'intelligenza francese. Una prova di responsabilità che non va limitata nei suoi riflessi alla stretta famiglia degli scrittori francesi ma, al contrario, allargata e riportata a tutti gli uomini di buona volontà degli altri paesi. L'occasione è stata data dal processo intentato dal tribunale militare contro Jeanson (ex-redattore della rivista di Sartre, *Les Temps Modernes*) e i suoi amici che avevano stabilito in patria una rete d'aiuti per gli algerini del F.L.N. Può darsi che dal punto di vista della legge e in partenza avessero ragione i giudici militari ma non bisognava fermarsi alle apparenze. Jeanson e i suoi amici si ribellavano non già alla guerra ma a quella data guerra, sopratutto a quel modo di fare la guerra che si confonde troppo facilmente con le operazioni di polizia, fino alle conseguenze, più aberranti, della tortura, ecc. Il principio nazionalistico veniva in tal modo scavalcato da una preoccupazione di ordine morale, assai più importante e necessaria. Il particolare veniva riscattato dal generale, l'interesse dall'amore per l'uomo. In questo senso va intesa la lezione dei firmatari del manifesto dei 121, la lettera che Sartre ha scritto dal Brasile, insomma tutta la fiammata di quelle coscienze verso la libertà e i diritti dell'uomo.

Se la letteratura ha taciuto sul piano dei rapporti normali, ha saputo però intervenire — e in modo efficacissimo — sul piano dei rapporti assoluti, dando un bell'esempio di responsabilità e di coscienza.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Lettere di Thomas Mann

C'è da credere che il filologo della fine di questo secolo si troverà negli impicci quando dovrà pensare a una edizione dell'epistolario dei cosiddetti classici moderni. Le occasioni, per cui un uomo del nostro tempo, uno qualsiasi, scrive delle lettere, si sono moltiplicate in maniera incredibile. Se per caso le testimonianze di una data persona, giunta a celebrità abbastanza presto, sono state conservate, il povero filologo si troverà dinanzi a una marea, da cui non saprà più come salvarsi. Nel passato la corrispondenza era necessariamente limitata, spesso assumeva anche inconsueta ampiezza nelle singole lettere, ma nel complesso non era così ingombrante da spingere un lettore un po' impaziente a buttar via ogni cosa, perché la scoperta della bella pagina o del particolare interessante si faceva troppo attendere. Ci sono state delle eccezioni anche in passato, per esempio Voltaire, Wagner e ancor più Goethe, il cui carteggio comprende, nella edizione critica di Weimar (che oggi va già completata), più di 60 volumi. Ma gli scrittori del nostro tempo scrivono in media almeno una lettera al giorno (e sia pure d'ufficio o di ordinaria amministrazione); si faccia rapidamente il calcolo di quel che avverrebbe se si dovessero pubblicare tutte le lettere che uno ha scritto durante una vita piuttosto lunga, mettiamo che sia giunto sulla soglia degli ottanta anni. Ci sarebbe da mettersi le mani nei capelli — e probabilmente i volumi delle lettere supererebbero quelli delle opere. Non rimarrà al filologo che una via di uscita: procedere a una scelta, in cui, necessariamente, interverranno la sua acutezza, ma anche il suo punto di vista, le sue simpatie. Non c'è assolutamente altro da fare.

Queste considerazioni ci sono venute spontanee leggendo il carteggio scambiato tra Thomas Mann e Paul Amann *Briefe an Paul Amann 1915-52* (a cura di H. Wegener, Casa Editrice Max Schmidt-Römhild, Lubecca 1959; presto ne uscirà una traduzione italiana) che comprende solo una cinquantina di lettere, che, oltre tutto, riguardano quasi unicamente un solo argomento. Già quando era ancora in vita l'autore dei *Buddenbrooks* aveva stampato un gruppo di lettere scambiate con uno studioso di origine ungherese, Karl Kerényi, noto anche da noi, che avevano per argomento *Romanzo e Mitologia* (ne esiste una traduzione italiana di E. Pocar presso il *Saggiatore*, Milano 1960). Oggi per la solerzia della Biblioteca della città di Lubecca, ove la famiglia Mann visse a lungo e dove nacquero sia Thomas che Heinrich, sono state prima raccolte e poi pubblicate queste interessantissime lettere scambiate, come s'è detto, prevalentemente durante la prima guerra mondiale, tra l'autore dei *Buddenbrooks* e Paul Amann, completamente sconosciuto da noi, ma abbastanza noto nel mondo tedesco tra le due guerre, perché era un appassionato studioso di storia delle civiltà e insieme di letteratura francese; mentre alla prima dedicava tutte le sue forze, alla seconda pensò di giovare colle sue traduzioni, specie di autori moderni come J. R. Bloch, M. Maeterlinck, H. De Montherlant e soprattutto Romain Rolland, con cui strinse una duratura amicizia, di cui sono testimonianza ben 80 lettere dell'autore di *Jean Christophe*, che ancora non sono state pubblicate, ma furono miracolosamente salvate dalla distruzione, a Vienna, durante tutti questi anni.

Di lontana origine ebraica, Amann era nato a Praga nel 1884, in quella città periferica che aveva dato però alla letteratura tedesca alcuni tra i nomi più belli da Rilke e Kafka a Werfel; egli si era però sentito perfettamente « assimilato », tanto che partecipò alla guerra del 1914-1918 come ufficiale, passando sui diversi fronti e riportando anche alcune ferite. Fu proprio negli intervalli di quiete passati in convalescenza che Amann scrisse la prima volta a Thomas Mann, sollecitato da alcuni articoli, che questi aveva pubblicato

nella rivista *Die Neue Rundschau*. Occorre ricordare che Mann si era sentito punto sul vivo dall'atteggiamento ostile, quasi unanime, di tutti gli intellettuali del mondo contro la Germania. Giunto alla celebrità come romanziere e novellista, egli si credé in dovere di difendere la sua patria dalle accuse, che le venivano giustamente del resto mosse; interruppe addirittura la sua attività creativa per dedicarsi ai « problemi del giorno », cioè alle discussioni sulla giustificazione morale della guerra e particolarmente di « quella » guerra. Si devono a questo primo impeto patriottico alcuni scritti come *Pensieri durante la guerra* e poi *Lettera al giornale Svenska Dagbladet di Stoccolma* e soprattutto il saggio *Federico e la grande coalizione*, che si può leggere con interesse ancor oggi. Passato il primo fervore, Mann tornò in parte almeno alla sua attività di narratore, non senza rimuginare tra di sé quanto veniva leggendo sui giornali stranieri, nonché le obbiezioni che gli venivano pubblicamente rivolte, anche da parte di alte personalità come per esempio Romain Rolland, che rispose allo scrittore tedesco sul *Journal de Genève*, raccogliendo poi tutti i suoi articoli nel noto volume *Au dessus de la melée* (Al di sopra della mischia).

La situazione che vien presentata dalle prime 30 lettere è in certo senso paradossale. Amann, intimamente sfiduciato sul destino del prussianesimo, ma combattente al fronte, muoveva delle obbiezioni a Thomas Mann che, nella tranquillità del suo soggiorno monacense, proclamava il diritto della Germania a procurarsi *con qualunque mezzo*, quindi anche colla forza, il suo *spazio vitale*. L'interesse del carteggio è, secondo me, accentrato in questa prima parte. Perché, nonostante alcune notazioni interessanti che si possono cogliere nella ventina di lettere che furono scritte da Mann dal 1936 al 1952 (per esempio queste: « Zeitblom [nel *Doktor Faustus*] è una parodia di me stesso », pag. 69 e « *L'Eletto* [*Der Erwählte*] è un esperimento, come tale ben riuscito, ma naturalmente irripetibile » pag. 71), l'importanza delle prime trenta epistole, scritte dal 1915 al 1918, è infinitamente superiore, anche dal punto di vista strettamente filologico. L'autore dei *Buddenbrooks* si sentì infatti sollecitato dalle argomentazioni di Amann a rispondere non solo direttamente all'interessato, ma anche a raccogliere in uno scritto a sé, che pubblicò poco prima della fine della guerra, col titolo *Considerazioni di un uomo non politico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*) l'essenza di quei pensieri. Dopo molti anni Mann stesso definì questo pamphlet « una difesa donchisciottesca del nazionalismo e della guerra tedesca » ma, profondamente in buona fede quando le scrisse, si sentì colpito dalle critiche che lo stesso Amann gli mosse sopra una rivista nel 1919 e da quel momento il carteggio fu bruscamente interrotto. Dopo molti anni fu ancora Amann a riprendere le relazioni con Mann nel 1935. Molte cose erano cambiate nel mondo e anche nel pensiero di quest'ultimo. E i rapporti si fecero ancor più cordiali quando Amann, sentitosi in pericolo a Vienna, emigrò in America. L'interesse maggiore delle lettere del primo periodo è costituito dal fatto che interi passi sono stati trasportati dalle missive amichevoli alle *Considerazioni*. Mann aveva intuito che le obbiezioni di Amann non erano personali, ma evidentemente condivise da molti. Quel che valeva come una risposta a lui, poteva servire per far tacere coloro che la pensavano come Amann. D'altra parte si comprende bene che questi si sentisse il diritto di continuare la discussione in pubblico, una volta che Mann l'aveva aperta per primo, senza dargli la possibilità di ribattere, come avveniva invece nel carteggio. Herbert Wegener, che ha curato l'edizione di queste *Lettere a Paul Amann*, ha compiuto con grande attenzione questo confronto, segnalando i passi trasportati di peso dalle epistole al saggio e anche le eventuali piccole differenze.

L'interesse del carteggio (anche se questa parola può apparire inesatta, in quanto di Amann ci sono solo poche lettere) resta dunque fuori discussione. Rimane piuttosto da vedere se si sia molto giovato alla fama di Thomas Mann rievocando con tanta precisione un periodo in cui egli era convinto della superiorità tedesca, del diritto dei germanici a dominare il mondo, disprezzava il liberalismo, non credeva alla libertà. È un problema molto complesso che vale non solo

per Mann, ma per tutti i grandi artisti, di ogni tempo e nazione, tanto è vero che Verdi protestò quando Florimo stampò per la prima volta le lettere di Bellini (solo una parte, beninteso). Che Thomas Mann avesse assunto una precisa posizione durante la guerra del 1914-18, era noto. C'era proprio bisogno di andarla a rivangare ancora? Certo la verità va sempre detta e d'altra parte Mann anche in questo periodo, lo si sente, è profondamente sincero, anche verso se stesso, e questo ce lo rende simpatico in qualsiasi atteggiamento. Ma non potrà questo carteggio rinfocolare polemiche fuori luogo, che si sono avute in passato, anche tra di noi? La risposta a questa domanda la darà solo il futuro e noi non ci arrischiamo a far da profeti.

C'è infine un'altro particolare, su cui, per quanto trascurabile possa apparire, e proprio in rapporto a quello che si diceva da principio, mi par che valga la pena di soffermarsi. Amann, come comunica Wegener nella Prefazione, ha, attraverso una libreria antiquaria, venduto, alla Biblioteca di Lubecca, queste lettere di Thomas Mann «a un prezzo molto inferiore al loro valore» (pag. 8), e per questo viene ringraziato (ma egli morì nel 1958). Ora, sinceramente, trattandosi di una persona come Mann, per cui lo studioso praghese aveva dimostrato tanta ammirazione, questa vendita non acquista ai nostri occhi il valore di un gesto molto simpatico. Se fosse stata la vedova, gli eredi, si sarebbe potuto capire. È purtroppo un caso che capita spesso. Anche le persone di famiglia, dinanzi alla possibilità di far quattrini, mancano a volte della minima discrezione. Ma qui si tratta di Amann stesso, e allora i casi sono due: o era in condizioni finanziarie tali da dover vender tutto quel che aveva di prezioso (e non ci risulta che così fosse), e allora non poteva permettersi di ceder quelle lettere a poco prezzo; o non ne aveva la necessità e allora poteva fare, sull'esempio di molti generosi collezionisti, un bel dono. C'è, in questo particolare, un sintomo di un costume molto antipatico che sta prendendo piede nei nostri tempi. Chi ha avuto la fortuna di avvicinare un grand'uomo, o almeno una persona divenuta celebre, colleziona con cura tutte le testimonianze possibili, perché, non si sa mai, un giorno possono divenir preziose, non sotto l'aspetto della storia, ma del guadagno. Le lettere degli scrittori sono tra le prime a incorrere in questa mania di raccolta. Confidiamo nel filologo che, fra molti anni, sceglierà le lettere veramente importanti e scarterà quelle che sono rimaste in vita solo per l'egoismo di speculatori che si facevano passare per amici.

* * *

L'ultimo libro di Ernst Jünger

Se c'è una figura lievemente ambigua e discussa nella letteratura tedesca moderna questi è senza dubbio Ernst Jünger. Nato nel 1895 a Heidelberg, cercò ancora adolescente di entrare nella Legione straniera, e dal padre, farmacista, prese forse interesse alle piante, per cui da giovane abbinò lo studio della filosofia con quello della zoologia e botanica alle Università di Lipsia e di Napoli. Questi precedenti andavano ricordati anche a coloro che conoscono direttamente le opere dell'autore perché aiutano a comprendere meglio il suo ultimo libro che ha suscitato un'onda generale di consensi. Il titolo è suggestivo: *An der Zeitmauer* (*Al muro del tempo*, E. Klett editore, Stoccarda, 1959). Jünger è uno scrittore che ha qualcosa da dire; lo si sente subito ad apertura di pagina. Ma il suo «messaggio» non è mai molto chiaro. E questo non perché sia una natura ermetica, ma piuttosto perché esattamente non sa neanche lui quel che può consigliare a questa moderna umanità, per avviarla sopra una via più sicura. Le forme letterarie che egli predilige sono generalmente due: il diario e il romanzo a chiave. Sembrano in contrasto, ma il temperamento di Jünger ha dimostrato di saper conciliare queste due espressioni; così ugualmente riusciti sono le sue testimonianze sulla prima guerra mondiale, specie *In Stahlgewittern* (*In tempeste di acciaio*, 1920) e i suoi romanzi a chiave, quali *Auf den Marmorklippen* (*Sulle scogliere di marmo*, 1939) e recentemente *Gläserne Bienen* (*Api di vetro*, 1958) e infine una serie ininterrotta

di diari, dai titoli più diversi, in cui la descrizione quasi lirica si trova accanto a considerazioni filosofiche e morali. Così in questo ultimo libro di Jünger ci sono spunti felici sia per il sociologo, come per il letterato, lo storico, l'etnologo, lo studioso di religioni, il filosofo. Il punto su cui lo scrittore tedesco batte e ribatte è quella barriera insuperabile per la vita umana che è il tempo. E con felice espressione egli ha rappresentato questa entità, misurata ai mortali in una quota molto modesta, come un muro insuperabile materialmente, ma che col pensiero, colla fede, si può oltrepassare. Il nostro consenso va a Jünger tutte le volte che egli denuncia la nostra civiltà « fatta di orologi », ove ogni istante viene controllato, calcolato, fissato in un ritmo troppo stretto, che non regge a quello più vasto, incalcolabile dell'Universo. Nell'ambito della sua ribellione verso questa civiltà troppo meccanicamente organizzata, c'è anche la sua difesa dell'astrologia, benché sia stato giustamente osservato che il riapparire di oroscopi nelle riviste a rotocalco non può costituire, come egli afferma, un sintomo di ritorno all'antica scienza e implicitamente di superamento del « muro del tempo ». In questo ultimo volume si sente, anche se Jünger non lo dicesse quasi apertamente, che le sue idee derivano in parte da Spengler e più direttamente da Nietzsche; ma non lo si può considerare un loro discepolo in senso assoluto, in quanto egli procede per vie proprie. Di solito — e questa è l'ambiguità cui si alludeva da principio — egli presenta una situazione senza indicarne il rimedio. Ma c'è in questo libro qualcosa di più positivo che negli altri. Nella chiusa del volume si leggono queste parole: « L'ottimismo in sé è già una gran cosa. È un segno immediato di salute ed è tanto più prezioso, quanto più acutamente guarda in viso il pericolo. In ogni caso la speranza conduce più lontano che la paura. C'è una serie di punti di vista spirituali e pratici, a cui questo ottimismo è comune. Anche se non si partecipa a nessuno di questi punti di vista, questa comunanza è consolante, perché fa pensare che sia diretta verso uno scopo comune. In lei noi ci sentiamo fratelli; e se noi non abbandoniamo noi stessi anche la nostra madre, la Terra, non ci lascerà nelle peste ». Questo tono non si incontra spesso in Jünger e, diffuso un poco in tutto il volume, fa pensare che sia stato uno degli elementi determinanti nel giudizio positivo che la critica, anche più prevenuta contro di lui, ha pronunciato.

RODOLFO PAOLI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Antica prosa spagnola

La poesia ha attratto i primi filologi, e continua ad attrarre quelli contemporanei, più della prosa: per mille ragioni, prima delle quali il fatto che ad una *Chanson de Roland* o all'imponente produzione trovadorica la prosa delle origini non può contrapporre prodotti di pari valore. Inoltre, la poesia s'inserì subito nel solco di tradizioni tecniche le cui radici predocumentarie e le cui estensioni sopranazionali esercitavano sullo spirito dei comparatisti un'attrazione invincibile.

E tuttavia la prosa, proprio perchè più indifesa, proprio perchè nata da occasioni più modeste e utilitarie, è ricca di rivelazioni sulla cultura delle origini nelle varie regioni. Lo hanno capito da tempo i filologi italiani; ma alla storia della nostra prima prosa, che è ormai abbozzata in modo soddisfacente, non se ne può affiancare una della prosa francese o della prosa spagnola. Per quest'ul-

tima si può solo citare un tentativo, provvisorio, di G. Hilty, nell'introduzione al *Libro conplido en los iudizios de las estrellas,* Madrid, 1954, che però permette di bene sperare, dato che esso s'inserisce in una serie di ricerche sulla prosa spagnola in corso presso l'Università di Zurigo. A questa serie appartiene anche un recente volume di A. Hottinger: *Kalila und Dimna. Ein Versuch zur Darstellung der arabisch-altspanischen Uebersetzungskunst,* Bern, Francke, 1958 (Romanica Helvetica, 65).

Il volume del Hottinger studia, con metodo diverso da quello di G. Dietrich: *Syntaktisches zu Kalila wa Dimna. Beiträge zur arabisch-spanischen Uebersetzungskunst im 13 Jh.,* Berlin, 1937 (utilizzato da Galmés de Fuentes: *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana,* Madrid, 1956), la traduzione spagnola trecentesca di un'opera, più nota come *Pañcatantra,* la cui complessa storia (originale sanscrito del secolo IV circa; traduzione pehlevica del secolo VI; traduzione araba del secolo VIII, dalla quale il testo si diramò, attraverso traduzioni greche, siriache, ebraiche, latine, in tutto il mondo cristiano, e attraverso altri rimaneggiamenti e versioni, in tutto il mondo islamico) segue uno schema abbastanza uniforme per tutti i testi narrativi giunti dall'Oriente, per tramite arabo, in Europa. La Spagna fu, appunto, il principale centro di irradiazione di questa letteratura, in secoli di fulgore culturale arabo-ispanico che anche per la filosofia e le scienze, e forse per la poesia, diedero un apporto determinante al progresso intellettuale europeo.

L'occupazione araba di gran parte della Spagna svolse pure, sia attraverso queste situazioni culturali, sia attraverso la stessa convivenza — e lo strato arabo aveva allora, insieme, autorità di dominatore e prestigio di più evoluto (come appare anche dall'influsso della moda e del costume) — un influsso linguistico che è assai facile a misurare nel campo del lessico, più sfuggente in quello della grammatica, e specie della sintassi.

A prendere le cose molto dall'alto, diremmo che nello svolgimento della prosa spagnola l'arabo ebbe una sua prima e determinante funzione nello spezzare la polarità binaria (latino-volgare) nel cui fuoco variamente maturarono le nuove strutture delle altre lingue romanze. L'arabo, lingua viva e contemporaneamente lingua letteraria (il latino letterario era lingua, se non morta, moribonda, e il volgare, lingua viva, cercava di procurarsi, ma ancora non aveva, dignità letteraria), si poneva come un terzo polo nel sistema latino-volgare, attenuando l'imponenza del mito formale latino, ed incoraggiando il volgare a rendersene indipendente.

Questa situazione immanente può essere con facilità riprovata sullo scacchiere della storia: dove ad una latinità di carattere meno dotto e classicheggiante si affiancò prepotente la cultura islamica con la sua lingua. Di qui una serie di conseguenze vistose: dagli abbondanti volgarismi dei primi diplomi latini al carattere « impuro » e medievaleggiante dei riecheggiamenti umanistici spagnoli. Di qui ancora la minore impellenza, in Spagna, del problema stilistico di tradizione retorica (basti confrontare la prosa di Juan Manuel con quella del contemporaneo Boccaccio), che s'imporrà semmai, con formulazioni e intenti diversissimi, in seguito ai contatti rinascimentali con Italia e Francia.

Come avvertire dunque l'eventuale influsso delle forme mentali e grammaticali arabe sullo spagnolo? In una strategia di massa, si potrebbero raggruppare i fenomeni che differenziano lo spagnolo dalle altre lingue romanze, controllandone l'eventuale corrispondenza con fenomeni dell'arabo. Un'analisi più raffinata e concreta richiede invece uno studio sistematico delle traduzioni dall'arabo: ed è questo appunto che ha intrapreso il Hottinger nel volume citato. Studiando un solo testo, e per di più un testo che mostra una discreta indipendenza dal suo modello (pagg. 164 sgg.), le conclusioni non possono essere decisive, nè a conclusioni decisive mirava lo studioso. Si noterà anzi che quando l'autore parla di spagnolo, si riferisce per lo più a quello del traduttore (pagg. 36, 66, 71 ecc.), e se parla di arabismi, si tratta di coincidenze tra l'originale arabo e la versione, indipendentemente dall'esistenza o meno di costruzioni analoghe in spagnolo (pag. 59). Innegabile

è comunque la mancanza nel volume di uno sfondo di indagini sullo spagnolo trecentesco; che avrebbe permesso, se non di concludere, almeno di intravvedere. Ma l'impresa di confrontare diligentemente una traduzione dall'arabo è già lodevole di per sè; quando essa venga ripetuta per altri testi, e possibilmente edificata su un sottofondo di grammatica storica spagnola, si potrà incominciare a veder chiaro su questo importante argomento.

Linguistica

Che il nostro tempo sia travagliato da una crisi linguistica, nessuno ignora: non lo ignora l'uomo della strada, che assiste alla diffusione, tutt'altro che lineare e pacifica, della lingua nazionale, e ai vari fenomeni di resistenza o di infiltrazione dei dialetti, o di certi dialetti rispetto ad altri; non lo ignora l'uomo di cultura, che trova romanzieri e novellieri, e persino poeti, impegnati con applicazione davvero eccezionale in esperimenti non solo stilistici, ma linguistici, che, se non si avvertisse la loro profonda serietà, potrebbero sembrare l'annuncio di una nuova Babele. E a meditare su problemi di lingua sono obbligati i critici, ora che la stilistica ha suscitato consensi e dissensi ugualmente accaniti; e i filosofi, dopo l'affermazione dei metodi di analisi di tipo neopositivistico.

Non tutti hanno la preparazione sufficiente per considerare nei giusti termini questi problemi, ricondotti spesso a forme approssimative o erronee. Giunge perciò utilissimo un volume di Carla Schick: *Il linguaggio. Natura, struttura, storicità del fatto linguistico,* Torino, Einaudi, 1960, secondo di una « Piccola Biblioteca Einaudi » che ha appena iniziato le sue pubblicazioni; utilissimo perchè espone in forma chiara ma non astratta, gradevole ma rigorosa, i problemi principali del linguaggio; e soprattutto perchè, con una trattazione solidamente unitaria, esorta ed avvia a una considerazione non episodica, bensì coerente e armoniosa. Il piano del volume è stato ispirato all'autrice dai tre aspetti fondamentali nei quali si presenta il linguaggio: come libertà, come norma e come storicità, quasi una triade hegeliana di tesi, antitesi e sintesi. La tripartizione finisce per essere una specie di storia ideale del linguaggio: i cui elementi costitutivi piccoli e grandi appaiono nella prima parte del volume nel momento aurorale in cui essi ingemmano la spinta creativa che li ha portati a vita; nella seconda sono ormai inquadrati nella efficiente gerarchia grammaticale che, accettata dai parlanti, rende la lingua strumento per eccellenza di comunicazione del pensiero; nella terza svelano il complesso sistema di equilibri entro il quale, rispecchiando i mutamenti della comunità dei parlanti, essi vivono e si sviluppano.

L'esposizione analitica è completata da trattazioni sintetiche, a conclusione della prima e della terza parte del volume, nelle quali vengono successivamente descritte l'attività linguistica dell'individuo e gli aspetti del linguaggio nella sua realtà storica: nella prima sono enunciate le varie posizioni in cui si trova il parlante nei riguardi della lingua, dal momento dell'apprendimento alla manifestazione degli sforzi espressivi alla creazione dello stile; nella seconda si passano acutamente in rassegna gli aspetti che assume il linguaggio in rapporto ai vari raggruppamenti sociali, culturali, nazionali: dai gerghi alle lingue tecniche ai dialetti alle lingue di cultura.

Questa nostra scarna rassegna del contenuto del volume basta forse a mostrare la solidità della costruzione, ma non dà un'idea del tono serenamente elevato dell'esposizione, nella quale i problemi vengono illustrati attraverso una discussione intelligente dei principali metodi e tentativi d'indagine, e attualizzati col riferimento alla lingua parlata o ai testi più prestigiosi della nostra letteratura. Possiamo citare come esempio quasi tutti i capitoli della seconda parte. La Schick, nello studiare le norme che governano l'uso del linguaggio, saggia le possibilità di categorizzazione delle varie « grammatiche filosofiche » e « grammatiche generali »; ma ecco che, nello scontro con l'immensa elasticità dei fatti linguistici, controllata all'interno d'una stessa lingua o mediante il confronto di lingue diverse, al rigore categoriale della grammatica (nome, verbo, ecc.) risulta necessario sostituire definizioni potenziali, ai contorni netti una serie di passaggi sfumati; nè questo atteggia-

mento conduce ad una resa della logica, perchè poi nella realtà viva della frase la potenza si svolge sino all'atto, le opposizioni ritornano nette: si ripropone insomma, partendo dal pieno dell'analisi oggettiva (un'analisi che è, in molti punti e nella sua completezza, nuova), la dialettica di attivo e passivo, di creazione e tradizione dimostrata in principio da un punto di vista teorico.

Il volume della Schick è pertanto la più ampia trattazione dei problemi del linguaggio svolta secondo lo spirito della linguistica storica italiana, che dalle gloriose origini ascoliane agli insegnamenti recenti di Terracini, Bertoldi, Devoto (dalla scuola del Terracini proviene la Schick) ha continuato con coerenza l'approfondimento dei suoi temi.

C. SEGRE

LETTERATURA SPAGNOLA

Un nuovo Romancero

L'evento più recente e più notevole dell'ispanistica italiana è il *Romancero della Resistenza spagnola* di Dario Puccini, nelle edizioni Feltrinelli. Lavoro molto curato nella scelta dei testi (alcuni rarissimi), versione, note e apparato biobibliografico. Ma quel che vale è, soprattutto, la commovente partecipazione al tema, la trepidazione critica, con le quali Puccini ricerca nel saggio introduttivo il significato storico-estetico della letteratura spagnola novecentesca nel nucleo vivo e ardente della Resistenza repubblicana, elevata a simbolo storiografico del sacrificio e martirio per l'avvento del nuovo ordine sociale di giustizia e libertà. È un punto di vista ovviamente parziale riguardo ai segni letterari difficilmente risolvibili e convogliabili in un momento, sia pure vitale e importantissimo, della prassi storico-sociale dell'Occidente e della Spagna. La quantità e qualità dei dati probanti, e anche delle eccezioni e deviazioni, che Puccini reca a conforto della sua tesi del finalismo delle generazioni del '98 e del '25, della rivolta del '36 e della ripresa di questi ultimi anni; tutto questo complesso di testimonianze ridonda a nostra ammirazione per l'umanissima fede e passione del critico e antologista, ma non elimina nè riduce il polimorfismo estetico del Novecento europeo e quindi spagnolo, la pluralità irrelata e asistematica delle fonti, dei mezzi e dei fini della ispirazione artistica. Qui sta la sua mostruosità e bellezza; e qui anche la ragione dei comportamenti contraddittori, involuzioni e pentimenti, tradimenti e ritorni, infermità e intimidazioni, nel mondo della prassi e degli stessi contenuti poetici. Ad esempio, inesplicabili o, almeno, distinti rispetto alla nozione di Resistenza sono la metafisica esistenzialista del *Mairena* di Machado, l'eresia religiosa di Unamuno, il senso di Lorca, le creature felici della foresta di Aleixandre, certo barocchismo di Alberti e di Hernández, l'indolenza levantina del lirismo di Altolaguirre, il nuovo unamunismo di Alfonso maestro di Blas de Otero. Si può dire, anzi, che la poesia della Resistenza anche in Spagna è un'eccezione nel vasto e complesso quadro dei contenuti e toni ritmici del Novecento.

Tuttavia, l'opera di Puccini resta parimenti meritoria, in quanto consegue degnamente al *Romanzero generale della guerra spagnola* nelle due edizioni di Prados-Moñino e Alberti, approfondendone il carattere tradizionale e popolare, nel solco secolare del canto anonimo e corale; e si poteva ricordare il grande esempio epico-lirico del romanzero di frontiera al tempo dei Re Cattolici! L'antologia di Puccini è eccellente nelle sue tre parti della Guerra civile, dell'esilio e resistenza e dell'omaggio del mondo. Eccellente anche per l'accennata eccezione, che è poi una posizione di privilegio della Spagna in questo genere di poesia. Triste e felice privilegio, per lo strazio e l'impeto

della protesta e della rivolta, per l'ira madre delle metafore, per la partecipazione dei grandi poeti del '25, impareggiabili artefici dell'ottosillabo.

Tra questi poeti è presente Vicente Aleixandre, del quale ci piace segnalare il tomo delle *Poesie complete,* uscito in questi giorni da Aguilar. Guida alla lettura è la prefazione dell'esegeta ufficiale di Aleixandre, Carlos Bousoño. L'opera aleixandrina s'inquadra nella duplice prospettiva postromantica dell'irrazionalismo e dell'individualismo, dei quali segna il culmine tra il '25 e il '40. Bousoño è appunto della generazione del '40, tra i pochi che hanno preveduto, sia pure in maniera astratta e involuta, il cambio umano di questi anni. È naturale che egli cerchi di interpretare l'itinerario del suo maestro, assegnando all'individualismo irrazionalistico una funzione progressivamente catartica di mediazione dell'Io postromantico verso l'umanità dell'uomo moderno e il passaggio a una nuova società. Tale programma pragmatico è criticamente plausibile e anzi esemplare della tentata umanizzazione dell'ermetismo, per dirla in breve. Nella prima fase di Aleixandre, che va da *Ambito* a *Ultima nascita,* è messo in luce il carattere sistematico nella visione del mondo e il nucleo affettivo di solidarietà amorosa del poeta, dell'uomo, con tutto il creato. Quindi, la *Storia del cuore* rappresenta l'epoca di integrazione nella collettività. Questa è la parte critica più interessante e patetica; quella che ci tocca da vicino, in quanto anche noi abbiamo provato altrettanto per i nostri Ungaretti e Montale. Nella *Storia del cuore* Bousoño ricerca e reperisce il vivere umano, la tecnica del romanzesco quotidiano, la pupilla totalizzatrice e analitica nel folto mondo evidente e segreto dei sentimenti più vivi della vita, l'accettazione e la pietà, la vita come impegno di durata e istantaneità, la speranza che disegna l'avvento della fraternità umana con quei versi finali:

...alzerò i miei ultimi occhi
quando con questi stessi occhi che sono i tuoi, con i
quali la mia anima teco tutto guarda,
contemplerò con le tue pupille, con le sole pupille che
sento sotto le palpebre,
finalmente il cielo pietosamente brillare.

Dall'altro mondo ispanico ci è giunto un centratissimo libretto del famoso letterato-ideologo Guillermo de Torre. Titolo significativo: *Chiavi della letteratura ispano-americana.* Sono chiavi che non aprono segreti, e anzi esacerbano le ambigue e abnormi antinomie di essa letteratura: asincronismo e discontinuità, porosità e incomunicabilità, indigenismo ed europeismo, ecc. Interessante è l'ultimo capitolo che allude al segreto dell'espressione ispano-americana con la citazione di alcune frasi definitive del massimo scrittore argentino Luis Borges. Gli ispano-americani, dice Borges, agiscono come gli ebrei e gli irlandesi dentro la universalità della cultura occidentale e, nello stesso tempo, sono immuni da devozioni e superstizioni particolari; anzi possono trattare i temi europei con propizia e felice irriverenza. Borges evidentemente parla di se stesso, della sua straordinaria esperienza planetaria di cultura e magìa. E valga la lettura dei racconti di genere fantastico-filosofico, sotto il titolo *L'Aleph,* tradotti da Tentori per Feltrinelli, un libro esilarante e cabalistico nella sua lucida disperazione novecentesca, tipicamente « internazionale ». Ha avuto grande esito tra noi; forse ha provocato segrete invidie, speriamo, fruttuose.

Itinerario per libri e riviste

Scrivo questa rassegna dalla Spagna. L'avvertenza è importante, perchè le mie impressioni questa volta scaturiscono da un contatto diretto con un vivo ambiente di idee e di persone. Si tratta della grande disputa che sta agitando il secondo Novecento: quella sul realismo e sui suoi rapporti col simbolismo e lo spiritualismo del primo Novecento. Il gruppo, che in Spagna ha la coscienza e la certezza di avere compiuto una vera rottura e di rappresentare la voce nuova del realismo, è quello catalano intorno alla casa editrice Seix y Barral: i narratori Juan e Luis Goytisolo; i poeti José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Biedma; il critico Castellet. Di là si irradia il verbo realista comprendendo una nutrita schiera di romanzieri e poeti: Sáuchez Ferlosio, Fernández Santos, López Pacheco, Blas de Otero, Carmen

Laforet (anch'essa catalana), Manuel Arce, Costafreda, López Pacheco, Suávez Carreño, Ana María Matate, Valente, ecc. L'atteggiamento del nucleo catalano è più risentito e violento nei riguardi della tradizione spagnola; il rispetto verso l'ormai anziano Camilo José Cela si dirige soprattutto alla generosa persona dell'agitatore letterario, organizzatore di memorabili convegni, direttore nella sua isola maiorchina dell'eccellente rivista *Papeles de Son Armadans*. Determinante, invece, l'influsso della grande narrativa iberoamericana. Sembra ripetersi in qualche modo la vicenda del modernismo ai primi del secolo: la Catalogna mediatrice tra le letterature ispanoamericana ed europea. Per la generazione di Goytisolo Europa significa Francia e Italia: i nostri Vittorini, Pavese, Calvino, Pratolini e i francesi Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Margarite Duras. Queste fonti italo-francesi sono state elaborate e originalmente riespresse nella ormai famosa poetica di Juan Goytisolo *Problemi del romanzo*. « Realismo oggettivo » ne è la concentratissima formula. Idee poche, taglienti, inesorabili. Cioè, non si va per il sottile e la giustificazione interamente probante sta nella situazione reale, storico-politica, sociale, ambientale del paese. Goytisolo reca i citati narratori francesi come esempio lampante del fenomeno odierno: l'abbandono graduale del metodo psicologico ottocentesco della narrazione fondata sulla presunta esistenza di realtà di ordine psichico, chiamate Amore, Invidia, Gelosia, ecc. La tradizione ottocentesca, insiste l'autore, è dura a morire, giacchè si difende nell'interno di una determinata struttura politico-sociale, che deve essere smantellata senza la minima debolezza di dialettica o compromesso. I fautori accampano i vieti argomenti contro la eliminazione dell'analisi dell'anima dei personaggi: impoverimento del genere narrativo, spiritualizzazione progressiva, carenza e trivialità della vita d'oggi meccanica, materialistica e uniforme, l'io interiore unica arca di tesori degni della parola poetica. Nel loro straordinario candore gli spiritualisti del mito animico — incalza Goytisolo — mescolano malafede, egoismo e astuzia: essi, infatti, cercano di gabbare per eterni ed universali alcuni valori legati a sistemi modificabili e già modificati; i « filoni segreti dell'anima » giustificano l'evasione; le precedenti realtà psichiche, non manifestandosi necessariamente nel comportamento sociale dell'individuo, riducono, ingannano il raggio della critica o la seducono all'omertà. Oggi assistiamo a una liquidazione di tali valori. Il metodo descrittivo, deterministico, memoriale, psicologico non serve ad esprimere la vita attuale dell'uomo nel mondo. L'unico mezzo efficace del racconto contemporaneo è quello oggettivo, basato su un apprezzamento sintetico e reale della condotta umana: la tecnica è accessoria; quel che conta è l'uomo.

Altri lumi non ci è dato ricevere sulla struttura propriamente artistica di questa poesia narrativa, la cui realtà si proietta nel futuro, giacchè gli stessi romanzi di Goytisolo — *Le nuove amicizie, I sobborghi,* ecc. — riaccettano, pur su altro piano, un difficile e amaro psicologismo analogizzato su oggetti e scene di asciutta semplificazione, ma di « astuzia » lirica non inferiore a quella rimproverata negli avversari.

Sul fronte della poesia in versi la poetica di Goytisolo è affiancata da altro giovane barcellonese, José María Castellet, autore di un libro di critica, *L'ora del lettore,* e di un'antologia, *Venti anni di poesia spagnola (1939-1959)*. L'intelligenza di Castellet non è meno decisa, rigorosa e pragmatica. Nel prologo dell'antologia la storia della poesia dal 1870 a oggi si divide manicheisticamente in due periodi: il primo simbolista, il secondo realista. In mezzo vi sono i precursori del realismo: ad es., alcuni poeti del '25 e del '40 — cattolici come Alonso e Valverde, laici come Aleixandre e Guillén — che hanno fatto qualche passo verso il realismo e debbono essere tenuti in qualche considerazione. Jiménez no, impenitente simbolista: e infatti non compare nell'antologia. Gerardo Diego è appena nominato. Padre del verbo realista appare Antonio Machado; le sue poesie della guerra, per noi di scarso rilievo rispetto alle *Poesie complete* del 1936, diventano frutto e significato finale dell'intera opera machadiana.

Quando Castellet deve venire agli esempi concreti di questa sua poesia realista, ci accorgiamo che i pochissimi nomi e liriche di giovani costituiscono

una flebile speranza nell'avvenire: è curioso che anche un Juan Agustín Goytisolo è tutt'altro che un realista col suo idillismo familiare di una schietta e pura semplicità. A maggior ragione un Claudio Rodríguez, nel quale la tradizione simbolista continua tranquillamente il suo complesso e umanissimo itinerario verso il vero futuro. Naturalmente, le reazioni ai catalani non sono mancate. Tralasciamo quelle interessate, anche in senso politico. Le riserve più positive sono partite dai legittimi continuatori dello stesso realismo spagnolo, sì che si è formata una strana situazione di lotta tra due poetiche di realismo. Giova leggere, ad es., le note di Ignacio Agustí in *Nuestro Tiempo* e di José Luis Perlado in *La estafeta literaria* in risposta alla rivista *Acento,* custode della moda oggettiva. Alcuni appunti di Perlado li abbiamo allusi nella nostra esposizione: l'arte personale di Goytisolo narratore contraddice la teoria del medesimo; la strada maestra del romanzo spagnolo è quella realista, ma non nel realismo oggettivo, che rischia il contrario delle sue intenzioni, lo sperimentalismo di minoranze. Criticabili sono, invece, le riserve di esterofilia e di moda. Torno a ricordare l'ambiente spagnolo attuale e la necessità di un'arte pragmatica. Infine, l'appello di Perlado ai « problemi dello spirito » è generico. Qualcosa deve pur cambiare nello spirito e quindi nella tecnica rispetto a un nuovo coro umano. Esemplare è la crisi di Camilo José Cela che sta in mezzo tra i due realismi; dopo la *Colmena* si è dato a scrivere libri di viaggi e vari incontri; è un materiale preparatorio, ma aspettiamo l'opera, il romanzo che concili le tesi opposte e ci renda la autentica fisionomia della ragione umana e poetica di questa Spagna d'oggi.

ORESTE MACRÌ

LETTERATURA NEOGRECA

I recenti consensi conseguiti in Europa e negli Stati Uniti dalle opere narrative e poetiche di N. Kasanzakis hanno autorizzato nuove speranze di sbocco all'estero ai narratori greci. Mentre numerosi scrittori vedono nella prospettiva di un mercato internazionale una buona occasione commerciale ed una più vasta notorietà, certamente non consentite nelle dimensioni della Grecia, altri scrittori vorrebbero stabilire gli esatti requisiti che consentirebbero la nascita di opere narrative che, pur rispondendo alle condizioni interne e morali del paese, fossero concomitanti con la problematica attuale di tutto il mondo della civiltà.

Fino a qualche tempo fa si credeva di poter rispondere a tale problema col proporre al pubblico internazionale opere di ambiente greco, fortemente colorate. Ma tali opere entravano in gara con romanzi analoghi di autori stranieri, di lingua anglosassone soprattutto, che ricorrevano alla Grecia per rinnovare la loro tematica vieta, e che dal punto di vista tecnico si dimostravano di consumata elaborazione. Il preconcetto del colore è stato volentieri abbandonato da alcuni più giovani scrittori greci, che sono passati addirittura al lato opposto del realismo documentario e hanno creato libri di ambiente esotico e immaginario. Essi certamente sono indotti a questa evasione dalla realtà per ritirarsi in una zona che, non trovando riscontro né nel paesaggio della Grecia né di alcun'altra contrada reale e nota, si trova equidistante fantasticamente dai Greci come da qualsiasi altro popolo.

Di fronte a queste due opposte uscite, alcuni scrittori hanno scelto la strada più spedita di redigere direttamente in una lingua di vasta diffusione le loro opere. D'altronde, col trasferire in altra lingua il loro mondo, lo assoggettavano e lo adattavano meglio al pensamento e alla

sensibilità del pubblico a cui esso era destinato. Anche in questo campo, nel nostro secolo (dopo la conversione ottocentesca di J. Moréas e di J. Psichari) l'esempio è stato dato da Kasanzakis, che, subito dopo la prima guerra mondiale, scriveva romanzi e saggi in lingue straniere, che tuttavia non ebbero nessuna risonanza.

* * *

I narratori greci, per quel che riguarda la loro posizione pratica e morale di fronte ad una tale apertura di confini, sono perplessi. La lodevole iniziativa della rivista « Nea poría » (Nuovo corso) di promuovere una vasta inchiesta tra gli scrittori greci sulla narrativa del loro paese, ha chiarito indubbiamente alcuni angoli della questione, ma ha anche mostrato quanto complicata è la soluzione sul piano della discussione. Tra le domande non c'era nessuna che esplicitamente interrogasse gli intervistati sulla possibilità di sfogo nei mercati internazionali; ma le risposte tutte lasciavano trapelare le preoccupazioni degli interrogati a questo proposito.

L'insoddisfazione dei narratori greci, che oggi assume i connotati di un'angosciosa attesa, forse condurrà ad un esito positivo quando essi rinunceranno al sillogisma: « in tutto il mondo sono tradotti e venduti libri scadenti; perché non dovremmo aspirare anche noi a tale diffusione? ». Le probabilità di un vero consumo internazionale aumenteranno quando le preoccupazioni che nascono dal confronto saranno impostate in un rapporto di qualità, riconducendo nuovamente il problema alle sue fondamenta morali ed artistiche.

Le premesse critiche, a dire il vero, non mancano. Se i narratori greci lamentano l'assenza d'una critica militante attendibile e responsabile (preoccupazione non sentita meno negli altri paesi d'Europa...), i più impegnati e seri sanno che lo studio personale e l'esame della tradizione letteraria nella quale si inseriscono possono procurare forse un profitto più durevole ed efficace. La lettura attenta del libro di Apostolos Sachinis *To neoelinikò mithistórima* (Il romanzo greco moderno, Atene 1958), un saggio critico che traccia una precisa storia del romanzo greco moderno dalla metà dell'Ottocento all'inizio del secolo, offre molti insegnamenti sulle difficoltà superate e sulle energie iniziali deviate o assorbite da imprese oggi imponderabili. Dal primo dopoguerra ad oggi la situazione è andata sempre più chiarificandosi, soprattutto grazie alle impostazioni narrative stabilite da quattro o cinque narratori dotati e consapevoli dei loro mezzi e delle loro ambizioni.

Molto clamore s'è fatto intorno alla terza generazione, un gruppo di scrittori che parallelamente al risanamento della poesia, operato precipuamente da Seferis e Elitis, si proponeva di svincolarsi dalla gratuità tematica ed espressiva, abbattendo la tradizione ormai scaduta che nel realismo urbano e regionale aveva esaurito ogni slancio vitale. Le polemiche sulla terza generazione continuano fino ad oggi, riproposte periodicamente da esponenti delle ultime leve. I rimproveri rivolti alla generazione del 1930 è che essa è rimasta indifferente ai problemi veri dell'uomo, rimprovero spiegato dalle circostanze; questa generazione, dicono i giovani, è maturata in un periodo postbellico nel quale i problemi che sarebbero riaffiorati più urgenti che mai nella seconda guerra mondiale, erano quasi assopiti, e comunque assai lontani.

In realtà una terza generazione non esiste, come non esiste un gruppo unitario, una scuola. Mirivilis, Politis, Venezis, Terzakis, Theotokàs, Karagatsis sono assai diversi l'uno dall'altro. Tra essi il più noto all'estero è Ilias Venezis, di cui in Italia sono stati tradotti due romanzi (*La grande pietà*, Roma 1957, *Terra d'Eolia*, Roma 1952). Il primo è la cronaca in prima persona dell'esodo dei Greci dall'Anatolia nel 1922. In un'epoca nella quale la narrativa greca si ostinava per inerzia a ripetere vicende e idee ormai del tutto scontate, Venezis proponeva l'aderenza alla vita, dando peraltro l'esempio di una sincera vicenda dolorosa. Alla rude descrizione di fatti troppo atroci per non urtare il sentimentalismo comune, si alternano momenti nei quali l'adolescente anima dello scrittore abbandona la crudeltà documentaria e scopre pieghe ed episodi estre-

mamente suscettibili di bontà e intenerimenti. Una attenta economia d'espressione caratterizzata da una lingua priva di elaboratezza, intenzionalmente semplice, è rimasta da allora alla radice dello stile narrativo di Venezis. Tuttavia nella produzione successiva, e sentitamente nei racconti, lo scrittore cede sempre più alla pronta emozione compassionevole, allontanandosi dalla virile pietà. La semplicità ispirativa ed espressiva, imparata negli anni formativi da un altro narratore greco, suo conterraneo, Fotis Kóndoglu, la parallela passività volitiva, la rassegnazione al fatalismo, imparata ugualmente dallo stesso scrittore e di intonazione indubbiamente orientale, finivano per soverchiare. La gente antica dell'Asia Minore, solenne e onesta, puntuale esecutrice dei disegni divini in un mondo severamente preordinato e inviolabile nella sua gerarchia, sta al centro di *Terra d'Eolia.* In questo romanzo Venezis torna ad evocare come in un ampio pannello descrittivo la sua adolescenza trascorsa in un mondo leggendario e biblico. *Terra d'Eolia* conferma la sete del suo autore per l'ingenuità, movente costitutivo nella sua ispirazione e insieme confine insormontabile delle sue capacità. Ogni volta che esso viene violato, l'ingenuità forzosa si converte in quel sentimentalismo che i più giovani scrittori greci sono meno propensi a perdonargli; mentre d'altra parte tale confine vieta ogni speculazione creativa che esula dal mondo della semplicità e della ingenuità.

La semplicità stilistica e la sobrietà di mezzi ha condotto a risultati assai meno semplificatori Kosmàs Politis. Questo scrittore appartiene alla schiatta dei narratori classici, integrali, che non sopportano minorazioni da preferenze restrittive, stilistiche o morali, e che dipingono il mondo nella sua reale complessità. Questa integralità rappresentativa è più concretamente visibile in *Ekati*, una vicenda di coscienza ambientata nella Atene borghese. Ma anche in *Eroika*, un romanzo situato in una città di provincia durante la *belle époque*, e che segue il risveglio alla vita di un gruppo di adolescenti, sebbene volontariamente limitato ad un mondo di minore copertura, dà la misura della completezza narrativa di Politis. In questa ultima opera la maschia semplicità di Politis, che non perde mai di mira l'obbiettivo ultimo, e che tutto coordina con estrema economia strumentale, si risolve in una poesia narrativa che appaga in tutto il lettore, in ogni momento del suo corso.

Del Politis abbiamo una recentissima raccolta di racconti, in parte inediti, *Koromilià* (Il susino), accolta con entusiasmo dalla critica. Il racconto più considerevole ivi compreso, anche per le dimensioni, e che dà il titolo al volume, narra di un ragazzo non ancora adolescente che è mandato a trascorrere l'estate in campagna perché in famiglia si aspetta un bambino. Nella tenuta rustica c'è una ragazza alla quale il fanciullo è sempre più attaccato e che un giorno subisce violenza dal fattore. L'episodio resta incompreso dal fanciullo ancora innocente, ma lo colpisce per tutta la vita.

Per ragioni ideologiche e di tradizione è stata accolta ostilmente un'opera teatrale del Politis, che ha per centro Costantino imperatore d'Oriente: Politis ha voluto smascherare questo personaggio popolarissimo per i Greci, che lo hanno santificato, offendendo il culto tributatogli. Il procedimento di sconsacrazione di Politis, di rilevante valore artistico, avrebbe avuto un incontrastato consenso se ispirato da un personaggio diverso.

Uno scrittore che è riuscito a mantenere la continuità creativa senza cadute durante un quarantennio, grazie alla sua vena narrativa, è Stratis Mirivilis. Anche nell'ultima raccolta di racconti, pubblicata pochi mesi fa, come nella sua prima, i pretesti ispirativi sono polarizzati tra i grandi temi della guerra e della pace, temi apparentemente scontati ma che offrono in realtà, nel contrasto stesso della loro antinomia, una ricca gamma di situazioni. Nel libro che ha reso famoso questo scrittore, all'uscire dalla prima guerra mondiale, *Zoì en tafo*, i due aspetti antitetici della vita, l'assurdità della guerra al fronte e la vita tragica dei contadini e dei pescatori, si alternano in una sintesi avvincente. L'indole di Mirivilis appare già in questo libro ad episodi ben definita: gli uomini, che sono spiati nelle loro azioni e nelle

loro intenzioni, nella loro vita intima gelosamente custodita durante la vita umiliante della trincea, sono uguali a quegli stessi protagonisti della vita angustiata da passioni represse e da tragici eventi nella vita di pace in paese.

Mirivilis non è perciò soltanto uno scrittore dotato di inventiva che può agevolmente passare da un tema all'altro, dalla *guerra* alla *pace*, dall'episodio grottesco irresistibilmente comico all'elemento drammatico che sorpassa l'intelligenza umana; i pensamenti impliciti, la poesia emanata dagli avvenimenti, tutti i temi che escono dalla sua penna si distinguono per il linguaggio costantemente sorvegliato e preciso quanto in nessun altro narratore greco di oggi.

Il romanzo più finito di Mirivilis, dato nella piena maturità, *Panaghià i Gorgona* (La Madonna sirena), evoca un mondo che, pur esistendo effettivamente nelle isole greche, è prima di tutto mondo di Mirivilis. La pubblicazione di questo romanzo è imminente presso Mondadori.

La terza generazione vera e propria è degnamente rappresentata dai romanzieri Anghelos Terzakis, Jorgos Theotokàs, M. Karagatsis.

Theotokàs, dopo il romanzo *Argò* imperniato su problemi sociali e psicologici dell'adolescenza alle prese con la vera vita, ha sempre più coltivato la narrazione di vicende che, pur essendo individuali e personali, rispecchiano in modo rappresentativo il momento storico nel quale sono inquadrate. Leonis, il giovanissimo protagonista dell'omonimo romanzo, è un adolescente che ha il preciso sentimento del momento universale politico nel quale agisce. Anche mentre sta per avventurarsi in una esperienza erotica viene investito dalla storia: dopo l'incontro nello studio deserto della lezione di pittura, nel quale egli ha conosciuto l'offerta dell'amore, si lancia nelle strade affollate dove i concitati abitanti della sua città stanno urlando per la gioia che portava l'armistizio. Theotokàs ha tentato di rendere narrativamente in episodi distaccati l'uno dall'altro, ma spesso simultanei e comunque interdipendenti e reciprocamente integrativi, l'ultima invasione tedesca in Grecia (*Ierà odhòs*, Via sacra). Il suo sforzo di utilizzare personaggi disparati come pedine del tragico giuoco della guerra ha raffreddato un po' la narrazione, forse un po' troppo meditata per sembrare spontanea. La censura intellettiva di Theotokàs, che ha costituito la caratteristica e salda virtù di alcuni suoi scritti (e che ha trovato una esemplare espressione nei saggi critico-sociali), ha qui sopraffatto lo slancio creativo.

Problemi sociali criticamente impostati e sviluppati senza intralci intellettuali allentatori stanno al centro della sollecitazione narrativa di Anghelos Terzakis, un romanziere che sempre più puntualizza i suoi problemi e le sue ansie. Tra i suoi ultimi romanzi *Dhichos Theò* (Senza Dio) racconta la vita di un ex comunista che non ha saputo prendere nella sua vita di scapolo nessuna decisione definitiva: da una parte non ha potuto diventare un attivista militante, mentre dall'altra non ha trovato il coraggio di rinunciare alla morale socialista di rettitudine nell'educare i nipoti che ha avuto in tutela. La nipote diventa una sgualdrina mentre il fratello, da fanatico attivista comunista, tenta di ucciderlo perché traditore.

Il narratore che maggiormente si distacca dalla esperienza personale e dai ricordi e affida la sorte dei suoi personaggi all'immaginazione, preoccupandosi poco dei problemi veri e propri, è M. Karagatsis. Il suo vivace ingegno, sollecitato da intenzioni anticonformiste moralmente e dal vivo desiderio di realtà, è stato col tempo travolto dalla facilità immaginativa e respinto alla gratuita creazione di personaggi e situazioni che oggi paiono inadeguate (vedi la critica a *Serghios ke Vakchos* in « Kritikì », II, 1960, pag. 107).

Tali sono gli apporti attuali della *terza generazione* e di qualche suo ospite clandestino.

* * *

La guerra e il dopoguerra hanno prodotto numerosi narratori nuovi e giovani. Fino al 1950 A. Anghéloglu e A. Kovatzìs davano apporti positivi, caratterizzati da un ritorno alla tematica paesana, ma senza un segno concreto di superamento del regionalismo; e lasciavano quindi non avverate le speranze formulate al loro apparire.

I personaggi popolari di ambiente contadino, fortemente colorati e certamente più adatti a elaborazioni narrative liriche e fantasiose di quanto potevano promettere i personaggi borghesi, tornano con frequenza anche in altri narratori. M. Lazaridis, ad esempio, ha alternato tale tematica con soggetti tratti dall'Etiopia dove vive, con discreto esito come nella novella *I figli rossi di Anna*. Anche S. Plaskovitis è orientato nei suoi racconti verso la realtà contadina, mentre dimostra pari padronanza e sensibilità in quelli che ritraggono episodi della vita umile di Atene.

La tematica invitante degli ambienti piccolo-borghesi, che spesso si limita ad una tipologia priva di effettivi prolungamenti psicologici, conta numerosi cultori. Ma negli ultimi anni sono state osate anche impostazioni più complesse e impegnative, come *Chronikò miàs stavroforias* (Cronaca di una crociata), un romanzo in tre volumi sulla resistenza e sulla lotta civile in Grecia. Il suo autore, R. Rufos, ha edificato un'ampia narrazione, coerente e concreta, ricca in particolari avvincenti, ma considerati non sempre indispensabili dalla critica.

Accanto a questa produzione incanalata nello alveo abituale della narrativa neogreca, sono andate aumentando opere di fantasia di ambiente esotico: soggetti irreali, narrazioni mitologiche, comunque scritti che si rifiutano di rappresentare la vita circostante quale la incontrano quotidianamente gli scrittori greci.

Nei casi più caratteristici e positivi, i narratori che si sono cimentati in questo genere poco consueto, pur respingendo la descrizione oggettiva, restano comunque nell'ambito del reale, fedeli rappresentatori del mondo attuale sebbene in maniera cifrata.

In questa direzione una posizione intermedia si può riconoscere nel breve romanzo *O Messias* (Il Messia) di N. Matsas, un giovanissimo scrittore. Il « Messia », un uomo macilento e silenzioso, mette a soqquadro un quartiere periferico di Atene con i suoi piccoli miracoli e con le sue parole di bontà consolatrice. Mentre il lettore sta per credere che l'uomo è un benigno lestofante e che il racconto è una favola, si rende conto che il « Messia » è un uomo che, in seguito ad una crisi mentale provocata dagli orrori dei campi di concentramento germanici dove era stato internato, ha perduto la sua vera personalità e cercando la consolazione nella bontà e nella involontaria impostura s'è creduto Messia.

Altri scrittori invece sono andati in fondo nella creazione di vicende immaginarie. Ne porto due esempi, forse i più rilevanti e soddisfacenti.

M. Liberaki nel suo *Alos Alexandros* (L'altro Alessandro) ha creato una storia assurda, poeticamente attendibile grazie ad un linguaggio ribelle, come l'argomento d'altronde, alla sintassi comune: in una sorta di scrittura libera di derivazione surrealista, allucinata, che si lascia condurre dalla corrente psichica, con frequenti deviazioni, la Liberaki è riuscita a creare una coerente storia piena di fascino. Il proprietario di una miniera ha due mogli e due famiglie con numerosi figli in ambedue. Ad ogni figlio dell'una corrisponde un altro, dallo stesso nome, nell'altra, senza che gli uni possano effettivamente conoscere gli altri: Alessandro è sempre in cerca dell'*altro* Alessandro, Fokìon odia a morte l'*altro* Fokìon senza sapere ch'è suo fratello, e, via di questo passo, l'intreccio diventa sempre più intricato, dando la possibilità alla scrittrice di creare, pur in questo ambiente assurdo, situazioni estremamente concrete e vere.

Un altro romanzo di vicende immaginarie irreali, ma di respiro molto più resistente, è *Pera apò to anthrópino* (Al di là dell'umano) di N. Athanasiadis. Il giovane scrittore ha creato un'ampia narrazione immaginando la vita d'un onesto e libero per istinto uomo in un regime assolutamente totalitario. Stefan, attraverso le sue penose esperienze nei campi, poi nell'officina e per il resto della vita in un cunicolo di miniera dal quale non potrà mai più uscire, non abbandona la convinzione che da qualche parte esiste la libertà e riesce a mantenersi incontaminato senza mai lasciarsi abbattere. Egli ci ispira l'emozione partecipe che solo i martiri d'una fede emanano.

M. Anagnostakis è riuscito a rendere attendibile la sua narrazione grazie alla innata forza ch'egli ha di dar corpo e attendibilità, con mezzi descrittivi semplici, agli episodi, con effetti assai

penetranti nella sensibilità del lettore. In una rapidità di scrittura (che allevia la fatica di leggere il voluminoso romanzo) costruisce un mondo mostruoso e insistente nel quale l'angoscia kafkiana (dalla quale deriva) è risolta e appianata in episodi estremamente lineari.

I libri ricordati da ultimo sono un indice esemplificativo dell'urgenza che i più giovani romanzieri greci avvertono di tentare nuove fonti ispirative al fine di non cadere nella ripetizione di quanto essi stessi condannano nelle generazioni precedenti. Prima ancora che in Grecia si fosse assicurata una salda tradizione che garantisse, se non altro per inerzia, la continuità di produzione, come avviene nelle maggiori letterature d'Europa, la profonda crisi che ha investito il romanzo nel dopoguerra ha paralizzato in maniera drammatica i giovani narratori greci, oggi perplessi di fronte alle dimensioni dei problemi e delle esigenze loro, e d'altra parte insoddisfatti nei riguardi della tradizione consegnata dalle generazioni precedenti.

MARIO VITTI

ARTI FIGURATIVE

La XXX Biennale internazionale d'Arte di Venezia

Sebbene la presente edizione della Biennale internazionale d'Arte di Venezia sia stata qualitativamente tra le migliori di questo dopoguerra e abbia inaugurato, per quanto riguarda il padiglione italiano, il metodo di una partecipazione numerica assai ridotta degli artisti, ma con complessi di opere finalmente esaurienti e tali da permettere un giudizio sul recente lavoro di ciascuno, provvedimento questo di indubbia portata e che non è passato senza forti polemiche, si è tentato da più parti di minimizzare ogni considerazione positiva per farne la Biennale del caso Fautrier. Caso vero e non presunto consistente in una (denunciata dall'*Espresso*) pressione mercantilistica perché, a porte chiuse, venissero poste tutte le garanzie dell'assegnazione a Jean Fautrier del massimo premio dell'esposizione. Scorrettezza evidente e dunque riprovevole, nessuno lo contesta, ma che tuttavia ha suscitato *anche* indignazioni non del tutto disinteressate con le quali non mi sento di convenire. In effetti al pittore francese sessantaduenne, riconosciuto ormai dalla critica come uno dei Maestri dell'informale (anche se non il Maestro, come si è detto forzando il senso di una cronologia peraltro provocante: si pensi a opere come *Le maquis*, 1928), il premio poteva spettare di diritto, e questo non avere altri competitori che Hans Hartung, come è apparso dalle votazioni della Giuria (composta da Vicente Aguilera Cerni, Giulio Carlo Argan, Werner Haftmann, Zdzislaw Kepinsky, Jean Leymarie, Giuseppe Marchiori, Sir Herbert Read), è un elemento che, se non sminuisce l'indignazione « di principio », sminuisce certo quella « di fatto ». Insomma, l'operazione Fautrier è stata compiuta a favore (soprattutto nelle intenzioni) di un pittore certamente tra i maggiori degli ultimi trent'anni, candidato al massimo premio della Biennale e, « motu proprio », meritevole di vincerlo. L'eccesso di zelo da parte dei suoi sostenitori ha comunque rischiato di provocare un insuccesso, che sarebbe stato anche sommamente ingiusto, e in definitiva ha scatenato un'ondata di sdegno come se al posto di Fautrier ci fosse stato un qualsiasi Buffet.

Questo mi pare doveroso dire perché nel celebrato articolo di Manlio Cancogni, comparso su *L'Espresso* qualche tempo prima dell'apertura della Biennale, l'accusa di fondo — a proposito dell'operazione Fautrier — batteva proprio questo tasto im-

perniandosi sul sillogismo del buon senso comune: battage pubblicitario-pressioni di mercato, « dunque » artista immeritevole (che a sua volta si sarebbe imperniato sulla ben nota sfiducia del borghese benpensante come dell'intellettuale di sinistra sul corretto flusso degli sviluppi artistici, entrambi finalmente lieti di pescare con le mani nel sacco i responsabili dell'« imbroglio »). In tal modo il Cancogni, nel suo articolo a successo, creava i precedenti di una grave confusione nel mischiare, con la stessa pretesa di obiettività, alcuni dati di cronaca ai propri personali giudizi sull'arte contemporanea che, confermando così la sua appartenenza alla categoria dei letterati, categoria in Italia estranea e all'occorrenza ostile, anche perché scarsamente informata, agli avvenimenti dell'arte più recente, risultano passibili di nutrite obiezioni in sede critica. Tra i pochissimi scrittori che hanno dato prova di orientarsi e di poter formulare un giudizio in merito all'arte del dopoguerra (né mancherebbe di interesse la compilazione di un elenco delle più eccentriche stroncature o interpretazioni o graduatorie di valori ad opera di tali personalità della cultura non esclusi i critici letterari, che tacciono volentieri di musica ma non altrettanto volentieri di arti figurative, creando un vero disagio nel pubblico e un'assurda quanto deleteria dicotomia nella cultura), è proprio Giuseppe Ungaretti incriminato dal Cancogni quale appassionato sostenitore di Fautrier. Dei tanti possibili incontri e scambi di idee ritengo che uno dei più proficui, specialmente per i giovani, potrebbe essere quello che veda rappresentanti della letteratura e della critica d'arte alla ricerca di un piano comune d'intesa e, comunque, di una chiarificazione ideologica.

Quanto all'opera di Jean Fautrier, che con Hartung si è aggiudicato il massimo premio per la produzione straniera (essendo stato devoluto alla pittura anche il premio stabilito per la scultura, a mio avviso giustamente in quanto nessuno degli scultori era all'altezza, oltre che qualitativa, storica dei due pittori suddetti, fermo restando che questa può essere una considerazione non decisiva alla derogazione dallo statuto mentre decisiva ad una sua totale revisione può essere quella del grave imbarazzo nel quale si sono venuti a trovare i critici, imbarazzo insolubile all'interno del rispetto del regolamento), era ampiamente documentata in due sale con 109 pitture dal '28 al '60, vari disegni a inchiostro e 8 delle litografie per *L'Inferno* di Dante del '29. Selezionata in senso non-figurativo, anche questo per un controproducente scrupolo degli organizzatori se non di Fautrier medesimo, la mostra ha perso l'occasione di offrire un panorama completo del pittore: non con questo che siano state saltate tappe fondamentali alla comprensione del suo sviluppo artistico, ma è certo che, accanto agli stupendi nudi come *La toute jeune fille*, '43, *Les seins nus*, '45, *La femme douce*, '46 e tutti i vari corpi di ostaggi intorno agli stessi anni, la serie di nudi femminili dal '26 al '28 avrebbe fornito un utile punto di passaggio sia da un punto di vista tecnico che formale rivelando anche alcuni pezzi eccezionali e per niente destinati, con il passare degli anni, a stare nascosti dietro le quinte. In effetti (si pensi ancora alle nature morte figurative fino al '40), il modo di procedere mentale e affettivo di Fautrier, l'invenzione del suo linguaggio di materia ad « alta pasta » situabile intorno al '40, è impensabile fuori da uno scontro continuo, da una percezione ambigua e struggente della realtà in quanto « chose vue » (come lui stesso ebbe a dire in un'intervista su *XXème Siècle* e come sottolineai su questa rivista nel n. 5, 1959). Persino da credere che certa aridità degli ultimi quadri (ma ancora del '54 è un'opera ricca e niente affatto riduttiva di realtà come *Les herbes*) derivi da una specie di partito preso non-figurativo: quella polpa densa, aperta, che gravita sul fondo desertico dei suoi quadri migliori, inafferrabile eppure così materialmente perorante, sta diventando preziosa e secca come una madreperla.

Il momento più alto di Fautrier la mostra lo riconferma intorno al '40-'48, e di tale periodo merita un particolare discorso il gruppo degli *Otages*, opere estremamente cariche di significato ma anche estremamente discrete. Restano una delle testimonianze più alte relative agli anni della guerra; dopo i mostri di Picasso e di Klee, nei quali inorridiva la figurazione tradizionale al pre-

sentimento di una immane sciagura europea, gli *Otages* di Fautrier sono la sciagura in atto registrata dalla coscienza indifesa del singolo: nel silenzio e con un impensabile recupero di dignità e di dolcezza l'uomo testimonia la sua sorte. Solo certi documenti fotografici già sbiaditi dove gli ostaggi appaiono nel subire, in una mestizia impressionante, inconcepibili soprusi fisici e morali, ci ricordano la verità storica degli *Otages* di Fautrier. L'altra pasta, materia analogicamente inequivocabile, si organizza in larghe spatolate, tende all'ordine, ne tenta un'incarnazione mentre il disegno fluttua su di essa circoscrivendola senza poterla chiudere: erede di una tradizione di eleganza come supremazia e dominio della realtà da parte di una civiltà consapevole del proprio fine umanistico, da Ingres a Chardin, da Cézanne a Braque, Fautrier nel momento della pressione esistenziale segna un limite al dilagare dell'oggettività sfrenata sul soggetto in un'invenzione di linguaggio che è insieme di caos e di architettura, di disfacimento e di impronta indelebile di razionalità, di degradazione e di eco civile.

Rispetto alle straripanti sale allestite per Fautrier, quella di Hartung non era davvero pari all'importanza del cinquantaseienne pittore tedesco di origine, naturalizzato francese: bastava tuttavia a dare un'idea del suo percorso e della sua padronanza plastica dello spazio che ha forse un confronto, nella pittura contemporanea, con quella di Picasso. Partito dalle esperienze del Kandinskij drammatico e tachiste fin dal '22, come appariva da alcuni disegni esposti, astratto e antigeometrico anche quando questo, in piena divulgazione neoplastica, significava ostracismo da parte dell'avanguardia « ufficiale », Hartung è anch'esso, come Fautrier, uno dei pittori all'origine dell'informale o, più propriamente in questo caso, dell'astrazione lirica. Maestro del segno rigorosamente intellettuale dove, come avviene negli ideogrammi orientali, tutta la realtà può essere intensamente sottesa e insieme dispiegata, Hartung è giunto alla definizione assoluta della sua elaborazione grafica. Di un nitore abbagliante è lo spazio che accoglie i suoi segni sempre più acuminati mentre la tensione castigata che li regge sembra, nelle ultime opere, spostarsi da una lucida drammaticità a una spiritualità dinamica, ma priva di passioni. Un mondo, questo di Hartung, dove il segno più faticato è offerto con la freschezza dell'improvvisazione, con gesto immediatamente comunicativo. Una lezione di autocontrollo e di coerenza che provoca rispetto anche in coloro che restano più insensibili al suo arduo messaggio di civiltà radicato nel Bauhaus.

Massimi premi per l'Italia Emilio Vedova e Pietro Consagra. Al primo il premio è scattato quasi d'ufficio: un pittore che aveva dato luogo a molte speranze per una intelligente pratica astratta di dichiarato engagement ideologico, ma che oggi accusa un certo logoramento e velleità che appaiono insormontabili: non si dice cosa nuova affermando che un atto di coraggio e una reale indicazione di valore avrebbe dato la giuria assegnando il premio ad Alberto Burri, il pittore italiano fino a ieri più accusato di mistificazione. Pittore della juta, dei legni combusti e dei ferri, Burri rivela con il passare degli anni una precisione di stile che qualcuno agli inizi non ha inteso, sviato da un accademico pregiudizio nei confronti dei materiali peribili e di scarto usati per i quadri. Una tecnica tradizionale implica uno stato di coscienza in cui la consapevolezza del passato e un notevole margine di sicurezza della propria situazione nel mondo costituiscono come un bene, un possesso da cui la personalità prende costituzione. Niente di ciò in Burri: in lui è un vuoto, per cui lo stato di coscienza ritrova un'autenticità drammatica al di fuori di qualsiasi rendita che venga trasmessa; un'edizione, forse più integrale, dello spirito dada. La retrospettiva di Kurt Schwitters era lì per asserire, con opere che, seppure formate da massicci collages di oggetti oltre che di carta, accrescono con gli anni il loro rigoroso trapasso in forme, quanto tali polemiche siano assurde. Un artista di prima grandezza (si vedano gli stupendi *Circoli universali* e *Costruzione per donne elette*, 1919) che, come Boccioni, unisce a un saldo impianto plastico la forza operante di un'idea rivoluzionaria. Dopo quella di Burri, la sala più perentoria si presentava quella di Mattia Moreni, un artista che ha fatto « rottura » in Italia inserendo nelle alternative che avevano messo radici nel dopoguerra

(astratto-concreti, figurativi picassiani, ecc.) una propria particolare versione dell'espressionismo astratto di origine americana non estraneo alla violenza e velocità di dettato di Mathieu, e del quale veniva confermata alla Biennale la complessità di linguaggio.

Tra i momenti salienti dell'esposizione italiana le retrospettive di luigi Spazzapan e di Renato Birolli. Il primo un grande pittore che con la liberazione, a lungo dibattuta ed esperita, dal figurativo per un personalissimo e smagliante tachisme, ha finito con il riscattare tutta la sua opera alla considerazione di un'attualità europea. Quanto a Birolli, ha lasciato un'opera che, per essere di prim'ordine, risente troppo del tempo e della fase « di passaggio », per così dire, entro la quale è stata compiuta. Essa si presenta come un compendio ambizioso di tutto il post-cubismo francese. Ciò che fa della sua vicenda artistica e umana una testimonianza commovente di un delicatissimo nodo della nostra storia culturale, è il respiro affaticato che la regge, la volontà e l'orgoglio con cui sono stati affrontati i limiti di una situazione. Il limite della personalità, magari, si potrebbe individuare in un atteggiamento per cui i valori che hanno definito il corso degli ultimi due decenni d'arte europea, filtrano nell'opera senza che però l'artista compia un gesto risolutivo: picassismo, astratto-concreto, informale, finiscono con il confondersi uno nell'altro e con il disciogliere le proprie ragioni essenziali. Sembra che questo pericolo un pittore come Renato Guttuso lo abbia avuto presente. E bisogna dire che la difesa che egli conduce da parecchi anni, dei suoi modi e del suo mondo, finisce con il determinare come una presenza dell'immagine. È un tentativo ardentemente condotto di inserire sul piano delle conquiste formali europee, la problematica del realismo socialista. La soluzione è fragile, perché le ragioni non sembrano vivere nella risonanza profonda e indubitabile della coscienza, ma sincerità, puntiglio, passione politica e estrema determinazione di pervenire alla realizzazione artistica, qua e là creano come delle accensioni formali, il senso di un'intelligenza, se non limpida, certo impegnata. Un pittore che riesce a prolungare oltre i limiti della propria funzione di rinnovamento nei confronti del '900, la risonanza di un'idea sociale e pittorica. E di fronte alle conversioni di superficie (ma solo di fronte a quelle), e indipendentemente dal carattere di freno e di travisamento culturale che la sua posizione nei confronti soprattutto dell'arte del dopoguerra ha operato in Italia, la coerenza che Guttuso ha saputo reggere, sempre più solitaria, merita considerazione.

Dove manca una tensione di sempre maggior contatto tra la coscienza e il mondo, la forma si spegne in bellezza: è il caso di Afro, pittore di alto livello professionale, ma ormai pittore di gusto. Non è invece il caso di Alberto Magnelli le cui scansioni geometriche e luminose, in una specie di accanita ricerca di perfezione, pervengono talvolta alla consistenza di cose reali. Mancando la vita dell'immagine e anche la sua bellezza ogni problema viene a cadere: è il caso di Antonio Corpora, presente per la seconda volta con una sala alla Biennale (insieme ad altri, comunque: il criterio di rotazione è ben lontano dall'essere applicato con correttezza), la qual cosa costituirebbe un vero abuso se non si rendesse giustizia da se stessa. Dotato, sensibilissimo, Alfredo-Chighine rasenta a volte effetti un po' esteriori e sembra ora, sotto l'influenza di De Staël, imbattersi in un'impasse.

Un pittore retto da un'autentica vocazione all'immagine Cesare Peverelli che, proveniendo essenzialmente dalle esperienze di Matta e di Giacometti, propone una figurazione metafisico-surreale vibrante di significati non tanto simbolici quanto apertamente affettivi e psicologici. Di una cultura analoga Emilio Scanavino, sull'opera del quale peraltro non posso non avanzare riserve sebbene egli sia, dei giovani, quello che riscuote più consensi (tra l'altro ha ottenuto il Premio del Comune di Roma all'ultima Quadriennale). Eccezion fatta per la trasposizione non figurativa suggerita da Wolf, il nucleo centrale degli elementi formali è stato tratto dai dipinti di Giacometti e riportato con un irrigidimento grafico che rivela piuttosto riduzione che arricchimento del linguaggio del pittore svizzero. Così come l'impiego dei grigi, alla cui gamma è ristretta la tavolozza di entrambi,

nel primo si presenta sempre mobile, fluido, estremo senza appesantimenti, privo di fissità e cadenze monotone come di troppo insistite esplicitazioni, cosa che accade sovente in Scanavino. Un pittore che, avviato prematuramente al successo, può diventare il contrario di quell'istanza problematica che, nonostante i limiti suddetti, è il succo dell'interesse che sta destando.

Se nella pittura di estroversione appare implicitamente scontato un certo margine di approssimazione formale, la pittura psicologica, tesa alla scoperta di verità interiori, non può che fidare nell'infallibilità del segno. Infallibilità che, al momento in cui la ricerca cede il posto all'idealizzazione, si trova a far ricorso a quei surrogati di eleganza e di formalismo che peraltro vanno tenuti distinti da analoghi catatteri che si presentino all'origine dell'atteggiamento stesso del pittore nei confronti del suo lavoro. Così nella prima categoria vedrei la produzione attuale di Sergio Romiti, la cui espressione appare appunto mediata da un eccessivo atteggiamento idealizzante, nella seconda le opere di Piero Dorazio che hanno fondamentalmente sistematizzato, in senso decorativo, la scrittura di Tobey. Ancora confusa la recente attività di Franco Francese, ma aperta a sviluppi in un'elaborazione della lezione di Bacon e di alcuni americani mentre notevoli obiezioni per il persistere di pesanti abitudini di origine espressionista suscita il tentato rinnovamento di Giuseppe Zigaina. Assai disorientato Bruno Cassinari: di lui si può dire che il meglio di se stesso non è adesso che viene offerto. Completavano la partecipazione italiana Piero Sadun, Giustino Vaglieri, Antonio Music, Domenico Spinosa per la pittura, per il bianco e nero Mino Maccari con una sala di un centinaio di opere e per l'incisione Luciano De Vita, Renato Volpini, Giuseppe Guerreschi e Giovanni Korompay, quest'ultimo un poco noto esponente del secondo futurismo. Quanto alla « Mostra storica del futurismo », che doveva esserne la commemorazione nel cinquantenario della pubblicazione del manifesto, si è rivelata piuttosto insoddisfacente. Farne un resoconto, sia pure stringato, richiederebbe uno spazio che mi manca: accennerò solo al fatto che ha offerto l'occasione di vedere qualche ottimo Boccioni, Severini, Balla (anche pre-futuristi), discreti Carrà, ma una scelta scadente di futuristi minori, neppure al completo. In fondo la vera mostra del futurismo, quest'anno, è stata quella presentata in « Arte Italiana del xx secolo da collezioni americane », prima a Milano poi a Roma.

Per la scultura, come ho detto, premiato Consagra che ha così ottenuto il riconoscimento che gli spettava di diritto per essere stato tra i primi, nel dopoguerra, a lavorare secondo un moderno criterio non-figurativo e con opere di serrata dialettica formale che escludevano ogni dilettantismo sia di tecnica che di cultura e puntavano direttamente sull'invenzione di un linguaggio personale. Anche se i pezzi esposti in questa Biennale segnano una fase di impreziosimento, non sono dimenticati la sostanza di tematica di molti precedenti *Colloqui*. Un'ottima sala quella di Francesco Somaini, uno scultore che, dei giovani, rappresenta la vera e piena affermazione alla Biennale. Le ceramiche di Leoncillo lasciavano perplessi anche a causa di una scelta delle opere tutt'altro che oculata. Accanto a pezzi interessanti come *San Sebastiano bianco* e *Taglio bianco*, altri sembravano quasi essergli sfuggiti di mano secondo le suggestioni di un gusto decadente, quasi un barocchetto, dove l'intenzione « di una metafora tra naturale e surreale », come scrive nella penetrante presentazione il Calvesi, si perde nella gustosità della materia. Di pregevole fattura artigianale i bronzi di Agenore Fabbri; senza sorprese le sale di Berto Lardera, Luciano Minguzzi, Mirko, Quinto Ghermandi. Augusto Perez in fase di ricerca, ma assai segnato da procedimenti formalistici.

Un ottimo padiglione quello americano che presentava per la prima volta a Venezia un veterano dell'espressionismo astratto, Hans Hofmann ottantenne di origine bavarese, che si conferma (dopo una prima rapida selezione a Kassel) una delle personalità più importanti per la pittura nuova d'oltre oceano. Acceso colorista, prima di Pollock ('42-'43) usò la tecnica dello sgocciolare, ed è stato interessante vedere il diverso risultato da entrambi ottenuto con il medesimo procedimento: al suo confronto Pollock, del quale è stata messa

fondamentalmente in rilievo la violenza del gesto pittorico, assume una particolare sfumatura di grazia lirica e di asciuttezza nervosa nella libera effusione di una tecnica che ha invece in Hofmann il suo interprete nel senso di una esuberanza impressiva e primordiale. Un pittore senza implicazioni intellettuali, ma in pieno possesso dei suoi mezzi formali e di una vigorosa pienezza di vita. Un padiglione all'insegna del professionismo questo americano dove Philip Guston dava l'esempio di una moderna assimilazione della lezione costruttiva di Cézanne all'interno di una ricerca definita tempo fa dell'« impressionismo astratto » e che presenta affinità con quella di un pittore « ultimo naturalista » italiano come Morlotti. Una nobiltà morale, un impegno integrale quali in Europa risultano impensabili a quel grado di « spontaneità », nell'opera di Franz Kline condotta con estrema serietà di lavoro e sull'onda portante di una partecipazione alla vita davvero epica. Quadri anche di vastissime proporzioni in bianco, grigio e nero evocano un'America precisa, quella del ferro e dell'acciaio, grandiosa e popolare. Non giova allo scultore Theodore Roszak, che conoscevo già da Kassel, l'esposizione dei disegni abbinata a quella dei bronzi, veramente tutt'altra cosa da essi. Di origine costruttivista dal terzo decennio del secolo, poi superata, Roszak concepisce la sua opera come frutto di un'incursione nel mondo delle proprie intuizioni che poi l'esplorazione diretta della materia serve ad estrarre. Un mondo poetico e formale definito, dove la consuetudine con le proprie immagini interiori si risente nella freschezza insolita del rapporto struttura-materia. Di qui l'interesse per questo scultore, mentre una specie di saturazione delle analogie fantastiche non meno che formali si avvertiva nella produzione più recente dell'inglese Eduardo Paolozzi tutta appuntata sulla germinazione e sull'esecrescenza materica delle superfici: una crisi dell'informale più stretto, appunto, che metteva in risalto e conferiva particolare valore indicativo alle strutture dell'austriaco Rudolf Hoflehner e dello svizzero Robert Müller.

Per concludere questa rassegna, avendo appena accennato ad alcuni aspetti dell'esposizione: la retrospettiva di Constantin Brancusi, sia dure assai ristretta numericamente, conteneva pezzi stupendi di colui che è, insieme a Julio Gonzales, il padre della plastica moderna, inventore di un nòcciolo duro e essenziale dello spazio. Il padiglione francese, sfrondato di alcuni mediocri artisti e ridotto a una presentazione storicamente imperniata su autori come Hartung, Camille Bryen e Henri Michaux, questi ultimi due presentati con eccessiva disinvoltura attraverso momenti minori della loro attività, insieme a un « petit maître » come Pierre Courtin, avrebbe potuto essere annoverato tra i migliori e non tra i peggiori della Biennale. Il padiglione tedesco, al contrario, assai sostenuto su una retrospettiva di Willi Baumeister, che rappresenta un po' il parallelo tedesco del nostro Prampolini e al quale vanno riconosciute sparse anticipazioni sull'astrazione lirica (della mostra, particolarmente significativi i quadri del decennio del '30), e di Karl Schmidt-Rottluff, espressionista della *Brücke*, e che rimanda a quel periodo la sua attività d'avanguardia, oltre alle sale di Julius Bissier e dello scultore trentatreenne Emil Cimiotti. Il Belgio, tra alcuni artisti di terz'ordine, presenta un giovane, dotato pittore e poeta che partecipò al movimento « Cobra », Pierre Alechinsky, che alla Biennale ha registrato una stima che ancora non si sono pienamente acquistati i suoi Maestri, soprattutto Bram van Velde a cui il belga si è molto appoggiato negli elementi dell'elaborazione formale e nella stabilità e consistenza del mondo poetico. Un solo pittore per il padiglione danese, Richard Mortensen, con un'ottantina di opere dal '38 a oggi. Pittore che per appartenere all'astrazione geometrica (che in Danimarca tra il '30 e il '40 riunì un piccolo gruppo di artisti astratti), quasi non è stato notato alla Biennale: eppure la sua produzione si svolge a un livello che non era di molti espositori e quella sua inquietante maniera nordica di suggere il segreto mediterraneo di Matisse e di riproporselo cercando quasi la chiave di una magìa spaziale e luminosa, era piena di sottigliezza. Il padiglione giapponese, da alcuni critici molto lodato, si presentava a un grado qualitativo notevole anche se, persino in Imaï e in Saïto, le due personalità più

impegnate in formulazioni di apertura verso l'arte occidentale, pesava una disposizione decorativa.

Almeno una citazione per gli altri padiglioni che presentavano: Victor Pasmore (Gran Bretagna), Lubarda e Dzamonia (Jugoslavia), Alleyn e Coughtry (Canada), Spiropoulos e Condopoulos (Grecia), Potworowski e Spychalski, quest'ultimo un pittore primitiveggiante (1893-1946) singolarmente affine al nostro Rosai (Polonia), lo scultore Angel Ferrant (Spagna) e lo scultore Couzijn (Olanda). Chiudiamo ricordando un altro pregio di questa XXX Biennale: l'esposizione di un centinaio di « bozzetti immaginari » dell'architetto tedesco Erich Mendelsohn (1887-1953), uno dei fondatori del Movimento Moderno.

"Dalla natura all'arte" a Palazzo Grassi

Il merito principale delle mostre di pittura e scultura contemporanee organizzate la scorsa e la presente estate in Palazzo Grassi a Venezia ad opera del Centro internazionale delle Arti e del Costume con il concorso critico di Wilem Sandberg e Michel Tapié, è quello di aver mostrato *per la prima volta* in Italia opere del pittore olandese Bram van Velde e di aver riproposto all'attenzione dei critici lo scultore francese Etienne Martin. Entrambi erano presenti alla mostra dello scorso anno « Vitalità nell'Arte » insieme a vari altri artisti; allo scultore poi sono state riservate due sale nell'odierna « Dalla Natura all'Arte ». Per uno di quegli scherzi della sorte che danno lo scacco a quintali di carta stampata, in una Parigi che qualcuno avrebbe potuto pensare rastrellata centimetro per centimetro dagli scopritori di talenti artistici come la Lucchesia lo fu dagli antiquari, un pittore sessantacinquenne i cui primi risultati risalgono alla fine del terzo decennio del secolo, fino a ieri stimato solo da un ristretto gruppo di amici tra cui, fedelissimo, Beckett, di un'attualità evidente e di una qualità indubbiamente di prim'ordine, sta avvicinandosi solo ora alla vigilia di una consacrazione ufficiale. Pittore che è stato importante per diverse generazioni, soprattutto per Jorn e Alechinsky, poco o molto più noti di lui che, in Italia ad es., è totalmente sconosciuto, salvo appunto per i tre quadri presentati a Venezia nel '59. La cosa è tanto più interessante in quanto nè van Velde nè Etienne Martin figurarono nella grande esposizione internazionale dell'Arte del dopoguerra che si tenne a Kassel l'anno scorso con il titolo di *Documenta II* (anzi un van Velde c'era, Geer, fratello di Bram e senza paragone inferiore), rappresentando senza dubbio la più grave lacuna.

Se l'aver annoverato tra i partecipanti alle manifestazioni veneziane due protagonisti dell'arte post-bellica proprio quando, per una svista imperdonabile, venivano altrove dimenticati resta il fatto più fortunato delle esposizioni di Palazzo Grassi, non pochi appunti vanno mossi agli organizzatori delle medesime. Prendiamone l'ultima edizione: *Dalla Natura all'Arte:* l'intento era di mostrare un certo numero di artisti che testimoniassero come un nuovo sentimento della natura e del proprio rapporto con essa si fosse sviluppato potentemente negli ultimi anni a informare di sè le più svariate opere. Sentimento panico di integrazione dell'individuo nel ciclo generante di essa per un rapporto che non si fondi più su elementi di razionalità data quanto, invece, sulla volontà di partecipare alle sue leggi di creazione, al suo ininterrotto flusso vitale. Tecnicamente questo sentire si traduce in un moto di rinnovata libertà che si giova, nella definizione formale e nell'uso dei materiali, dei suggerimenti che la natura costantemente fornisce nella sua genesi. Un sasso, una radice, un'ala di farfalla, una spugna, un blocco di creta, sono tutti linguaggi della natura, modi con cui essa esprime la sua grandiosa immanenza e la sua fecondità. In essi l'artista avverte l'invito a partire — anzichè dall'astratta e tutta ideale tela bianca o dall'artigianale blocco di pietra e di marmo — alla volta di nuove elaborazioni formali e di profonde esperienze creative. Seppure non nuovo (e le citazioni di Klee nel catalogo e nei pannelli della mostra non bastavano davvero a indicare le molteplici origini), tale pretesto di raggruppamento in funzione di una mostra poteva benissimo andare anche per la rosa dei

nomi che si sarebbe meglio prestata allo scopo, uniti da una tendenza insieme surreale nell'analogia antropomorfa, espressionista nel bisogno dell'uomo civilizzato di risalire alle origini e dadaista per l'accentuazione dell'elemento gratuito e casuale, vedi antiartistico, del processo formale, tre linee che nell'organizzazione della mostra andavano chiaramente rilevate; ma dove tuttavia a mio avviso sono stati varcati con troppa disinvoltura i limiti di una corretta impostazione culturale e di una indispensabile sensibilità sociale è stato nella messa in scena che ha accompagnato, sovente con avanguardismo di seconda mano, l'esposizione delle opere.

Ma passiamo rapidamente agli artisti: le due sale di Etienne Martin (Loriol, 1913) comprendevano capolavori. Sculture sorte da radici grandiosamente contorte lavorate con una specie di dialogo con le forme naturali dalle quali è tratto, in tutta la sua violenza, ma senza violarlo, il pensiero implicito. Opera come *Le pince à linge*, *La nuit* e *Le dragon* (non datate in catalogo come anche le sculture di Heerup, fatto questo particolarmente indisponente per lo studioso) testimoniano di una maestria plastica eccezionale e di un esuberante registro fantastico. Quel carattere di espressione sigillata che hanno le forme allo stato naturale è, a mio avviso, l'elemento limitativo delle opere di Henri Heerup, scultore e poeta danese per la prima volta presentato in Italia. Al contrario delle opere di Etienne Martin così misteriose, ma anche così *svolte* plasticamente, quelle di Heerup restano facilmente idoli, blocchi scalfiti che sembrano ancora bisognosi dell'intelligenza umana. Un artista genuino tutto preso nel proprio mito sacrale. Ancora nel settore della scultura la francese Germaine Richier, da poco scomparsa, con opere corrose e severe anche se non sempre tra le sue migliori. Con invenzioni e soluzioni brillanti, al limite della genialità le tre sale dedicate a Lucio Fontana, scultore e pittore, una delle presenze più significative della mostra anche se, rispetto all'assunto della medesima, il più eccentrico in quanto in lui l'uso di materiali naturali non fa che accentuare l'artificialità del prodotto umano, il suo contrapporsi all'ambiente naturale. Un Jean Dubuffet minore, quello dei collages di foglie e delle sculture di spugna, troppo giocate e troppo eleganti anche se rette magistralmente e con un inesauribile senso del grottesco. La mostra presentava anche un pittore italiano quasi sconosciuto Pinot Gallizio (Alba, 1902) con ampie tele formanti un ambiente di fantascienza *La caverna dell'antimateria* dove è espresso con smisurata fede nel potere comunicativo del mezzo pittorico, in un espressionismo astratto di origine « Cobra », l'antica paura della natura e la nuova speranza nella scienza. Scenografiche e in un difficile punto di trapasso dalla tradizione a moderne espressioni formali, le sculture e il poema calligrafico del giapponese Sofû Teshigahara, maestro di Ikebana.

"La femme" alla Galleria Beyeler di Basilea

L'estate scorsa una rassegna di « Fauves » dove ricordo una splendida natura morta azzurra dell'11 di Matisse, vero esempio della « gioia di vivere » con cui si aprì un secolo di rivolgimenti, quest'estate una mostra intitolata « La femme » e comprendente una trentina di pittori da Degas a Dubuffet, 13 scultori da Gonzales a Giacometti, oltre a un settore di sculture greche, etrusche, precolombiane e negre, indica nella Galleria Beyeler di Basilea, un proposito nettamente qualitativo e un raggio culturale che dal primo impressionismo scende fino a noi. Il titolo della mostra è niente più che un pretesto per una serie di dipinti (in buona parte riprodotti anche a colori in un lussuoso catalogo), che rappresentano una scorsa nella storia dell'arte degli ultimi sessant'anni, con un tono di alto collezionismo e senza raggruppamenti di sorta.

Dei quattro Matisse esposti, di cui un *Nudo* cubista del '07, la *Ballerina in poltrona,* stupenda di colore e di arabesco, vivente di un'impavida luce di cose terrene, teneva il campo tra i pur notevolissimi Degas, *M.elle Cocyte nella Belle Hélène* del 1900, di inesauribile modernità, un *Ritratto di M.me Cézanne* del '72-'77 di Cézanne appartenente a una serie famosa, dalla chiara im-

pronta tizianesca, leggermente appesantita nel volto, forse da qualche ritocco o ripulitura, una *Donna e fiori* tra i più bei Odilon Redon, il pittore che probabilmente ha assunto con i più stupefacienti inserti di libertà pittorica non figurativa la lezione dei giapponesi. De *L'Arlesiana* del Rijksmuseum Kroller-Müller (datata 1890 e eseguita da un disegno di Gauguin) era esposta una replica press'a poco delle stesse dimensioni e di una qualità superiore, quando Van Gogh ricorda i ferraresi del '400 e troverebbe adatta collocazione nel Palazzo di Schifanoia a Ferrara, accanto al Cossa. Un Soutine giovanile quello del *Ritratto di donna* del quale il particolare stupendo della testa su un fondo più soffice e quasi materico, indica quanto questo pittore abbia avviato, con la sua opera, le ricerche di Fautrier. Di Modigliani due pezzi noti e dunque assodati, *Nudo coricato* del '18 e *Ragazza rossa*, che tenevano il confronto dove invece scendevano di livello un *Nudo coricato* di Vlaminck del '05, alcuni Dufy tra il '20 e il '30 veramente inconsistenti, un *Ritratto di ragazza* di Derain nella maniera « richiamo all'ordine », ben altro dal periodo fauvista, che non svecchiava, nel catalogo, la vicinanza di una poesia di Joyce.

Un'egregia serie quella di Picasso con una delle *Demoiselles* del '07, che tanto influenzeranno gli espressionisti tedeschi, un'austera e serrata *Donna seduta in poltrona* del '09 di un cubismo tra negro e cézanniane che agirà di lì a poco su Léger (vedi *La cucitrice*, ecc.), ancora un *Nudo* del '09, decisamente cézanniano, quasi paesistico e un'ironico divertimento in punta di tubetto *Donna con la blouse* del '44. Un Braque del '10 *Donna con mandolino*, ritmico, estremamente accordato, appariva pervaso da quel senso dell'infinito che, attraverso l'esplicitazione di Mondrian, sarebbe passato oltre Oceano, all'americano Tobey. Se di Rouault non convinceva eccessivamente un *Nudo* del '07, il *Pierrot* del '30, veramente lunare, era tra i suoi più ricchi, senza schematismi da vetrata che invece nuocevano al *Al torchio l'uva fu schiacciata* del '48.

A rappresentare l'espressionismo un Kandinsky dell'11 semi-astratto: non si può più guardare un Kandinsky del primo periodo senza pensare all'apertura che ha determinato nell'arte occidentale (e orientale perchè i giovani giapponesi guardano, non ai loro maestri calligrafi, ai quali invece si rivolgono gli occidentali, ma appunto a Kandinsky, Klee, Mirò, ecc.); qualche Klee non tra i massimi e due Jawlensky assai scelti. Di ottima qualità il pannello verticale di Giacometti *Nudo in piedi* del '53: una presenza umana appena percettibile in luminose vibrazioni grigio-argento. Il Dubuffet del '45, *Coquette*, nello stile del disegno infantile, spiritato e insistito con autentico cinismo.

Giacometti ben rappresentato anche nel settore della scultura: tra opere recenti, un *Torso* del '25 in bronzo sensibile alla lezione di Brancusi, due Chadwick eleganti, un drammatico e convincente Armitage, un Marini, *Danzatrice* del '52, del quale bisogna dire che talvolta ha una vena di volgarità nel suo preziosismo arcaico. *Il chicco* della Richier, 1955, tra i più intensi e commoventi del suo repertorio di personaggi, era accompagnato da un'opera giovanile *Il rospo* sulla linea di caratterizzazione plastico-psicologica, qui ancora nell'ambito della tradizione naturalistica, che più tardi darà appunto luogo alle metamorfosi (piuttosto che analogie). Tre Arp recenti di cui l'abilissima *Piccola Venere di Meudon* eccessivamente implicita e formalistica e *La testa di conchiglia* assai più inventata. Su tutti si levava idealmente un piccolo *Torso egiziano* di Gonzales di un rigore tutto alleggerito da dirette e limpide evidenze di materiale. Di Picasso una *Testa di donna* in bronzo del '05 decisamente relativa alle pitture del periodo blù-rosa, dunque rarissima, oltre a una testa del '09 molto vicina a Boccioni. Un *Torso* di Maillol teneramente classico, *L'acqua* di Renoir del '17, gran bronzo di ispirazione fidiaca, vari Laurens, sculture di livello e, nell'ambito del formalismo post-cubista, esemplari. Scendendo al piano di sotto, tra piccoli capolavori anonimi di lontanissime civiltà, un *Idolo femminile* in marmo del 1000 avanti Cristo, recuperato nelle isole Cicladi, purissimo, con straordinaria finezza di modellato, di profilature, di mobilità di luce.

CARLA LONZI

TEATRO

Capitaine Bada

Ad inaugurare il XIX festival internazionale del teatro di prosa, è stato scelto *Capitaine Bada* di Jean Vauthier, quasi per completare il quadro ideale di quella tendenza del teatro francese di oggi, detto di avanguardia, che sembra preferire il linguaggio confidenziale di un teatro dell'individuo a quello più ampio di un teatro di massa. Così, mentre la concezione stessa della vita amplifica il senso della partecipazione individuale ad un discorso più vasto, il teatro, che sperimenta forme nuove di linguaggio e di struttura, si chiude in una visione egocentrica dell'esistenza, in un ritorno alle follie sperimentali di un teatro di casi limiti, di simbologie disperate, di « parole in libertà ». Naturalmente, anche in questa contraddizione, è possibile rintracciare un aspetto particolare del nostro tempo, per molti versi incapace di definirsi e di proporre soluzioni positive, sia riguardo alla concezione sociale dell'uomo, sia riguardo alla sua disperata solitudine.

L'avanguardia di oggi, nel teatro francese, muove da piccole sale sperimentali di appena un centinaio di posti e, invece di tendere alla costruzione di un dialogo sempre più ampio, mira alla formazione di una ristretta cerchia di iniziati e articola un discorso parallelo a quello della pittura astratta, preferendo narrare casi limiti, muovendo dal particolare senza trarre conseguenze possibili, rinunciando a dare della realtà una visione in ogni caso concreta. I temi che più ricorrono sono perciò soprattutto i temi dell'angoscia e della incapacità stessa ad affrontare la realtà, i temi della disperazione e del fallimento dell'uomo che ricerca una sua libertà nella distruzione della ragione. È una conseguenza di una crisi morale o, più semplicemente, di un pensiero, testimonianza di un tempo in cui molte idee si infrangono senza che la società riesca a ritrovare il senso di una misura perduta.

Jean Vauthier, con *Capitaine Bada* (1952), ripropone il tema della solitudine e si inserisce in questo discorso particolare, diviene per molti il testimone più alto di un'amara riflessione sull'uomo, presentando, in un teatrino di Montparnasse, questa sorta di Ubu moderno, ironia dei sentimenti della vita contemplativa, del mondo della « follia poetica ». Bada ricorda anche foneticamente i balbettii iniziali di quella poesia di parola del dadaismo, e simbolicamente racconta, in tre atti, tre momenti della vita di un uomo, la giovinezza inquieta turbata da un misticismo ascetico e da uno sfrenato erotismo; il matrimonio prematuro, con la incapacità di avere rapporti normali, di capire e di farsi capire; e la morte grottesca, dopo ventisette anni di inutili fermenti poetici, di follie lucide e disperate, cadendo dall'alto di un armadio e urlando tutta la sua impotenza, il suo fallimento tra mucchi di carta scritta.

Teatro a due personaggi, *Capitaine Bada* è quasi un continuo monologare, il parlare esagitato del protagonista ad Alice, la Tentazione prima, poi la Moglie, compagna della sua disperata esistenza. La forma teatrale scelta dal Vauthier è diversa per ognuno dei tre atti: al rigore schematico dell'inizio, rigidamente stilizzato anche nella prosa, fa seguito un secondo tempo fuso con elementi di balletto moderno, e quindi un terzo più realistico, dove l'amara dissoluzione degli ideali poetici di Bada si trasferisce anche sulle nude pareti della povera stanza, ripiena di polvere, di ombra e di eroici gesti. Bada, ricoperto da un inutile tunica, vive ormai separato dal mondo con le finestre ben chiuse e urlando i suoi folli principi alla moglie, sua unica rassegnata testimone. La morte sopravviene durante una di queste crisi di follia, quando l'esaltazione spingerà Bada ad arrampicarsi su di un alto armadio: la perdita dell'equilibrio lo precipita sul pavimento: « Vite! Sauve-moi, mon cœur s'en va, vite rattrape-le! Je meurs ». Così Alice rimane sola in quella stanza che ha visto il vano trascorrere degli anni tra dolori e umiliazioni continue. Incapace di reagire e incapace anche di comprendere, resta come prigio-

niera di un rimpianto. E, guardando le carte sparse dovunque, sulle quali Bada aveva invano tentato di esprimersi, canta le lodi del suo eroe: « Mais si tu sus, Dédé, trouver le temps de me rendre justice, je trouverai aussi celui d'accomplir mon devoir suprême, et c'est le commencer dès ce soir que de dire qui tu fus, et te désigner à cette gloire que tu voulus, à la gloire qui te veut, et à la chaleureuse tendresse de tous ceux qui t'auraient convenu, Bada, et qui sauront te reconnaître; à tous ceux qui m'entourent et qui forment le monde des poètes!... ».

Sconcertante testo, farraginoso in alcuni punti, che la recitazione della compagnia del « Théâtre d'aujourd'hui » non sempre ha efficacemente reso, *Capitaine Bada* resta, nel disegno di questo personaggio grottesco ed ironico, testimonianza di un teatro legato alla disperazione di una impotenza dolorosamente umana.

The Playboy of the Western World

Riproporre oggi il capolavoro di John Millington Synge *The Playboy of the Western World* ha un preciso significato anche nella prospettiva della scena moderna, per l'impasto del linguaggio rinnovato su temi ed espressioni popolari dell'antico gaelico, parlato ancora nelle isole Aran, e per la contrapposizione tra apparenza e realtà, tra vita e leggenda.

Come Joyce, anche Synge si è mosso soprattutto sul piano di una ricerca di stile: il viaggio intrapreso per le isole Aran, su consiglio di W.B. Yeats, fu risolutivo a determinare in lui una nuova coscienza poetica. Dai suoi vari soggiorni nacquero i suoi drammi e i suoi libri, testimonianze di un sentire da poeta il grande paesaggio nordico, quel misterioso fiorire di fatti e leggende, quel parlare l'antico irlandese che condensa la poesia di un nuovo modo di espressione, di uno stile popolare e realistico. E in *The Playboy* par di risentire l'eco della narrativa fiamminga con le allegre fanfaronate di Till Eulenspiegel, dell'epica leggendaria, pur nella ironia di un narratore moderno. L'invenzione del personaggio del « furfantello » che si vanta di avere ucciso il padre e che da questa falsa impresa trae coraggio nell'affrontare la vita, riscuotendo quel successo sognato nel suo cuore di solitario poeta, ha riflessi umani anche nella forma paradossale. La cornice realistica, la gente rappresentata con la verità di una ambientazione precisa e studiata contrasta violentemente con questo eroe, « romantico » a suo modo.

La traduzione italiana di Carlo Linati (pubblicata nel 1917) ridà nel miglior modo lo stile e la poesia dell'opera e permette di afferrare, in ogni piega, la amara struttura e il soffrire incantato di questo strano dramma. Il finto parricida, giunto nella locanda di Pegeen Mike, trova ammirazione, amore e amicizia, quasi fosse l'eroe di una impresa leggendaria e, nell'ammirazione, quell'impegno a essere uomo che prima gli era mancato. Ma, quando il vecchio padre, nient'affatto ucciso ma solo ferito dal gran colpo di vanga in testa, tornerà a prenderselo e a provocarlo sin da rischiare davvero, in una accesa mischia, di venir assassinato dal figlio, tutta l'ammirazione, l'amore e l'amicizia di quella gente gli verrà meno. « Quando qualche straniero ci racconta una sua prodezza ci sembra un eroe; ma, se ci accade di assistere ad una zuffa, nel nostro cortile, o a qualche colpo di vanga, allora ci si accorge che differenza passa tra una bella storia narrata e la misera realtà della vita... »: così dirà Pegeen, la ragazza che voleva sposare il « furfantello »: e in questo scoprire una realtà è racchiuso l'altro aspetto moderno del dramma. Improvvisamente la leggenda si spegne. Forse il ritrovare se stesso, uscendo dalla tutela di un padre che lo voleva soffocare e umiliare, avrà fatto del giovane *un uomo* ma non il leggendario eroe che appariva. « Ho perduto per sempre il mio bel furfantello dell'ovest » dirà ancora Pegeen; ma non tanto per la partenza di Chris, quanto per la amara fine di un mito. La contrapposizione tra apparenza e realtà è proprio in questo scoprire la meschinità di un personaggio che fuori dalla cronaca appariva come *lo straniero*. (« Un ragazzo come questo, che ha ucciso suo padre, cred'io saprebbe affrontare anche il demonio nell'inferno, con la sua forca »).

Dalla avventura incredibile, come incredibili sono le storie dei marinai e dei pescatori, nasce il personaggio più sconcertante della letteratura teatrale inglese: nasce questo giovane tenero e

violento, simbolo di una poesia nuova. Il furfantello è la gioia di vivere (« ...quando ero laggiù ero più felice dell'estate di Sanmartino. Me ne stavo là un pezzo a guardare la luce che valicava verso il nord o i macchioni di nebbia sui campi, finché sentivo il coniglio che mandava il suo strillo »); è la gioia di amare (« ...quando l'aria si sarà fatta più tiepida, voi ed io andremo a passeggiare là fuori sulle coste del Neiflin, in mezzo alla rugiada della notte mentre profumi inebrianti s'esaleranno dalla terra e ci sarà una piccola luna che spierà dietro le colline »); è l'incredibile contrasto tra il personaggio spavaldo che si è costruito e la tenera natura intrisa d'amore e di malinconia.

La compagnia del Festival di Dublino ha allestito, sotto la regia di Shelah Richards, una edizione pregevole dell'opera, sottolineando tutti questi aspetti, la forza del linguaggio, la festosità popolare, il senso malinconico della narrazione. Donal Donnelly è stato un furfantello preciso, ha trovato nei gesti il sapore vivo del contrastante carattere di questo tenero e intrepido eroe. Accanto a lui, nella bella scena che mostra l'interno della locanda, Pegeen è stata interpretata da Siobhan McKenna con convinzione e sensibilità. Ma nell'insieme lo spettacolo, pur nel rigore critico con cui è stato realizzato, ha troppo puntato sull'aspetto esteriore del dramma. Il regista ha raccontato con maestria la favola strana di Synge ma non ne ha approfondito le ragioni moderne: quel contrasto tra apparenza e realtà, quella disperata incapacità di amare che esclude Pegeen dalla felicità solo perché il furfantello è un uomo e non più « l'eroe » e che sono, invece, la parte più affascinante dell'opera.

La grande speranza

La strada per un teatro di impegno realistico, che tenda ad un dialogo sempre più vasto, è naturalmente anche quella di carattere popolare che Marcello Rietmann ha tentato di percorrere con *La grande speranza*. Un teatro-inchiesta, che muova, come questo propostoci, da testimonianze raccolte tra la gente meridionale immigrata sulle coste liguri, che aiuti a capire la difficoltà di ambientarsi e comprendersi tra nord e sud, po eva essere l'indicazione di una concreta avanguardia, fuori dagli schemi di una filosofia aberrante. (Il caso riuscito di un teatro come questo, che nell'azione drammatica vede un'occasione di muovere letterariamente una precisa testimonianza, con senso maturo di rappresentazione, è *La giustizia* di Giuseppe Dessì).

L'opera di Rietmann, molto ambiziosa nelle premesse, è rimasta al di qua della indicazione proposta. L'azione si svolge in un piccolo villaggio dell'entroterra ligure, vicino alla frontiera francese, dove alcune famiglie calabresi vivono del duro e malpagato lavoro nelle serre di garofani e negli aridi campi. Per rendere questa realtà, spesso difficile, per spiegare i costumi chiusi degli immigrati e l'ostilità degli indigeni che minacciano rappresaglie, Rietmann fa ricorso, con la tecnica della graduale suspense ad una storia di vendetta accaduta anni addietro e alla cui scoperta dei moventi si dedica un giovane « straniero », guardato con diffidenza da tutti. Ben presto la trama, complicata da sospetti, minacce e colpi di scena, si dilata al punto da divenire l'unico motivo dominante. Le ragioni per le quali questa piccola comunità di immigrati si rinchiude con i suoi pregiudizi, respinta dalla ostilità e dalla diffidenza, sono spiegate superficialmente e gesti, azioni e parole sembrano impastare un cattivo linguaggio di cronaca e non un teatro impegnato. In questa mancanza di verità, nessuno dei personaggi raggiunge un rilievo preciso. Solo la giovane ragazza, innamorata dello « straniero », riesce a definirsi come personaggio concluso, riesce a delineare un carattere vivo, esprimendo quella segreta partecipazione al mistero dell'amore frammisto col senso di colpa che, per pregiudizi e ignoranza, alimenta una particolare sensibilità di « selvaggia ».

Luigi Squarzina, che ha diretto la commedia con impegno, ha avvertito le debolezze del testo e ha preferito seguire figurativamente l'intreccio e i personaggi, calcando i toni recitativi sino ad una resa melodrammatica. In questo senso il personaggio del vecchio — « sindaco » della colonia — interpretato da Aldo Silvani, retorico e falso, è riuscito persino credibile.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Commenti ad un festival

Sembra di essere nella caravella di Colombo: il grido « terra, terra » lo attendiamo da anni, ma nessuna delle vedette scrutanti i misteriosi mari del futuro lo ha lanciato. Qualche studioso delle correnti ha avanzato ipotesi; ha azzardato profezie; poi tutto è rientrato nell'aria astratta della attesa e siamo perciò, dopo tanti anni, al punto di prima. Il continente dove andranno a concludersi le esperienze, i tormenti, le speranze di oggi non è ancora in vista e navighiamo all'oscuro, fra tempeste che oramai ci lasciano indifferenti, *marcie indietro* verso lidi dai quali salpammo cinquant'anni or sono, deviazioni a destra e a sinistra, e proseguiamo trascinati dalle speranze tenaci che nessuna ondata può trascinare negli abissi della disperazione.

Questi pensieri nascono assai di frequente in quanti, costretti a correre da un festival all'altro, giungono all'autunno carichi di nuove esperienze che sono spesso un apporto sensibile alla delusione diffusa; ripartono ora verso le stagioni musicali che stanno per aprirsi e verso i festival che le coroneranno dalla primavera al prossimo autunno; il loro tascapane è pieno di fiducia, è la cintura di salvataggio che li assicurerà dal pericolo dei naufragi. Eppure a conclusione dei molti festival di musica contemporanea, che si sono succeduti dalla primavera fino a quello veneziano dell'autunno, pensiamo sia il caso di affermare che forse siamo giunti ad un approdo; non sappiamo ancora se definitivo, ma ad una sosta siamo giunti di certo. Una sosta riflessiva, una specie di riposo dopo tante agitazioni degli scorsi anni, e non è detto non capiti anche a noi come a Colombo che pensando aver raggiunto le Indie si trovò nelle mani l'imprevisto continente che sappiamo.

Qualche cosa si è definito, e lo stesso segnare il passo di alcuni dei più audaci esploratori conferma l'impressione della sosta. Diremo anzi che proprio il Festival veneziano che ha tenuto conto di molte tendenze, che ha presentato le significative prove di quanti sostengono l'indipendenza della propria personalità dai sistemi e dalle forme dominanti, che ha voluto avvicinare le musiche avveniristiche dei primi anni del secolo a quelle di oggi, è stata la dimostrazione di quanto dicevamo. Non intendiamo elogiare noi stessi che abbiamo organizzato il Festival, ma vogliamo rendere merito a quanti sono stati prodighi di consigli, suggerimenti e proposte, chè, grazie ad essi, il Festival è stato certamente chiaro e indicativo.

Cominciamo col constatare, dopo quanto abbiamo ascoltato, che il confine tra il lecito e l'illecito si va finalmente delineando e forse, proprio a Venezia, si è fissato con chiarezza nella coscienza estetica di molti critici e ascoltatori; a segnare la linea di demarcazione è stato lo spettacolo di danze su musiche di Cage, di Tudor e di altri della stessa famiglia che ha suscitato in molti una ribellione salutare, in tutti una noia profonda. Cotesto gusto di ficcare le dita negli occhi e negli orecchi degli spettatori, per suscitare attacchi epilettici e nevrastenie estemporanee, è troppo vecchio per impressionare; è il ritorno del Dadaismo che già oltre quarant'anni or sono, appoggiandosi alle spalle del già declinante Futurismo, tentò inutilmente di prendere quota. Poverissime cose: pugni sul pianoforte, pause interminabili, qualche corda pizzicata con cautela, altri lunghi silenzi e, sulla scena, esercitazioni inutili e fredde di due ballerini ossuti che sposavano la loro magrezza alla sterilità inesorabile dei suoni largamente intervallati. E pensiamo, con cotesto recentissimo saggio, che dei Cage, dei Tudor, ecc. non si parlerà per lungo tempo, a meno che anche essi non si decidano a fare qualche cosa che almeno diverta; certi clown sono infinitamente più musicali e spiritosi di loro. In altri festival, esposizioni, raduni, le correnti più estreme hanno intensificato quest'anno la rivoluzione grafica già in atto da qualche tempo; aboliti il pentagramma e le figurazioni

normali, gli esecutori si trovano già oggi di fronte a problemi di lettura che ignoriamo come saranno risolti: in alcuni casi sarà probabilmente il tecnico degli studi di fonologia che avrà cura di tradurre le equazioni in elementi sonori, in altri sarà il critico d'arte che darà una interpretazione assolutamente plastica a certe pagine che sono veri e propri disegni astratti. E pensiamo che, con questo, la partita «amusicale» si possa chiuderla almeno nella nostra rassegna. Restano le tirate di Stockhausen, tutte sgradevoli, fastidiose, oppressive, nelle quali chi avesse voglia di ascoltarle più volte troverebbe uno strano rispetto delle leggi formali: le sonorità elettroniche accentuate dai ritmi, svolgono le funzioni che altri musicisti affidano ad elementi tematici ben definiti; esse cioè seguono le regole della esposizione, dello sviluppo, della variazione; non si allontanano dalle regole della sintassi sonora, ed è forse cotesto connubio tra la forma convenzionale e la materia *informale* che, se rivela la musicalità dell'autore, rende più fastidioso l'ascolto.

In generale, nelle correnti più avanzate l'ombra di Webern guida e ammaestra; se si eccettua Luigi Nono che in « Canto sospeso » fa giungere il suo messaggio anche a quanti sono su sponde lontane, gli altri non sanno liberarsi del suo dominio; le sonorità si succedono come anelli che non riescono ad unirsi in catena: brevi rivelazioni sonore, sfumature timbriche, note colte a volo e subito svanite come bolle di sapone, armonici degli archi trepidanti nell'incertezza della intonazione. Partiture preziose e difficili, costose da realizzare, che lasciano spesso la bocca amara ma che accendono una speranza timida: che cotesti giovani pieni di conoscenze tecniche, di musicalità, di buone intenzioni arrivino finalmente dalla parola alla frase, dalla frase al discorso. Oggi i loro saggi sono soltanto « parole » legate le une alle altre da affinità o da contrasti fonici, mai da necessità narrative.

Alcune musiche vecchie oramai dai 30 ai 50 anni, di quelle che tanto scalpore suscitarono al loro apparire, hanno forse risolto qualche situazione delicata; hanno dimostrato che l'indipendenza completa e il superamento assoluto, il taglio dei ponti con il passato, tutte le frasi retoriche che accompagnano il nascere delle nuove musiche sono il frutto di propagandisti poco coscienti e certamente ignoranti; le vecchie opere di Schoenberg, Strawinsky, Malipiero, Bartok, Hindemith sono quanto mai vive ed operanti, espressioni di sempre come si conviene alle opere d'arte.

Il concerto di musiche di Petrassi è stato anche esso una riprova felice ed opportuna, così come le novità di Malipiero, Dallapiccola, Nielsen hanno confermato caratteri stilistici che bene conoscevamo. La novità di Strawinsky « Gesualdo Monumentum » è una nuova dimostrazione delle capacità assimilative e rielaborative del grande musicista; la vocalità del madrigalista famoso nella felice trasposizione strumentale ha assunto un aspetto nuovo; una nuova opera arricchisce la famiglia sinfonica, e si tratta di arricchimento effettivo. Il « Concerto per piano e orchestra » di Zafred ricco di idee e di vita ritmica si è inserito tra le opere più significative del Festival; il vasto « Requiem » di Mozart, dalla immediatezza tematica e dalla costruzione solida, ha raccolto approvazioni calorose; approvazioni che ha accolto anche il « Concerto per violino e orchestra » di Pannain, opera costruita con sapienza e animata da una tematica facile da assimilare.

Coteste annotazioni, che non hanno pretese critiche (lungi da noi la presunzione del giudizio) ma soltanto cronistiche, ci dànno la possibilità di fare il punto. Siamo ad una tappa: alcuni fanno i conti con le proprie forze, altri tentano di richiamare in vita un suono, una nota sola almeno, ma una nota viva, luminosa di speranza, un piccolo raggio di sole tra le nebbie leggere di armonie birichine e carezzevoli; altri infine preferiscono non uscire dalla casa del loro stile; le tempeste corrono ancora nell'aria e forse è prudente non affrontare l'oceano dell'avventura. E chi sa che dalla riflessione non prorompano la natura spregiudicata, la fantasia irresistibile, il discorso coraggioso ed espressivo dopo tante parole legate solo dal filo tenue delle affinità o dei contrasti timbrici.

MARIO LABROCA

CINEMA

Personaggi e persone

Malgrado il loro affetto notorio per gli attruppamenti a coda snodabile davanti ai botteghini dei cinema di prima visione (un modo come un altro per illudersi della validità di uno spettacolo) raramente i parigini possono, in questo inizio d'estate, concedersi questo meritorio esercizio: per quanto è lunga l'« avenue » dei Campi Elisi, solo il locale dove si proietta *Les mordus*, mediocre film di Huguet, può vantare, a tutta gloria del protagonista Sacha Distel, un modesto serpentone. Nulla di simile, lì accanto, per *La douceur de vivre* (traduzione balorda da *La dolce vita*) che, a quanto sembra, non ha ottenuto il fanatismo di *La strada*; e neanche per *La ballade d'un soldat* che pure è ai primi giorni di programmazione. La colpa di questa indifferenza sarà forse da attribuirsi ai troppi « drapeaux » multicolori che si avvicendano per il gran viale denunciando visite ufficiali di ospiti stranieri e immancabili cortei all'Arco di Trionfo, con relativi grattacapi politici. In questa stagione, del resto, i parigini vanno matti per le merende sull'erba e fanno le prove generali del « camping » estivo sul ciglio dei boschi di Fontainebleau e di Saint Cloud. Si direbbe che siano stanchi di novità, di spettacoli scandalosi, si annoiano coscienziosamente (e, perbacco, hanno ragione) a *Le balcon* di Génet che certi nostri cafoni gabellano per capolavoro, e detestano la letteratura di « avanguardia »: tanto vero che i loro giovani autori stanno ripiegando precipitosamente sulla tradizione e la bella pagina.

E, in effetti, in letargo la « nouvelle vague » (Chabrol più sciocco del solito ne *Les bonnes femmes*, Truffaut sbadigliante in un cortometraggio insipido) solo *Jamais le dimanche* di Jules Dassin si lascia guardare piacevolmente: un film parlato in greco e in americano che da noi probabilmente la censura proibirà ai minori di sessant'anni; notevole per le gambe stupende di Melina Mercouris e per una canzone greca che perde ogni sapore nella traduzione francese, incisa da Dalida, e si intitola *Les enfants du Pirée* (nell'originale, salvo errore, *Paidià Pireà*).

Se rammentiamo questo garbato filmetto di consumazione prima di parlare del film di Ciuhkrai (il regista di *Il quarantunesimo*), già noto in Italia, è perché l'elemento su cui esso punta e si appoggia, la bellezza cioè di una giovane donna libera, presentata come « naturale » al cento per cento, ha qualche attinenza con ciò che forma l'indimenticabile incanto di *La ballata*. Qualche attinenza: ma che differenza! Giacché a noi sembra che l'importanza del film di Ciuhkrai, anzi la sua originalità risieda nell'uso del tutto nuovo che egli fa di un ingrediente così cinematograficamente consunto come la giovanile bellezza umana. Tutti sanno, infatti, quale funzione abbia avuto ed abbia, nello spettacolo filmico, dacché il cinema esiste, la prestanza fisica degli attori: essa ha creato il fenomeno di quei divi e dive che ormai appartengono alla storia del costume e lo documentano, almeno dal 1920 in su, anno per anno. In ognuno di questi volti celebri una generazione si è specchiata, vagheggiandosi, affidandogli un'aspirazione, un bisogno di esprimersi in bellezza. Ancor oggi James Dean e Marlon Brando, Sophia Loren e Brigitte Bardot sono fra gli esemplari a cui la gioventù occidentale si conforma. Ora è dato chiedersi: possiamo immaginare inclusi nella serie di questi divi i due bellissimi adolescenti protagonisti della *Ballata di un soldato*? Evidentemente, no.

La risposta non ci pare arbitraria, essa coincide con l'impressione di quanti, pur diversi di età, di classe, di gusti, hanno veduto il film russo. Il fatto è che la fisionomia e i gesti di quei due splendidi ragazzi (il nome degli attori risulta, automaticamente, trascurabile) assumono nella curiosa forma di memoria che ognuno di noi conserva delle immagini cinematografiche, un valore simbolico e, direi, intensamente generico. Come si ricorda un paesaggio in cui si compendiano i sapori del bosco, della montagna, della pianura,

senza tener conto dei singoli accidenti, alberi, rocce, ruscelli, messi, solo sollecitati dalla complessa evocazione poetica che esso suggerisce: così i volti del soldato e della piccola fuggiasca sua casuale compagna diventano per noi essenza di giovinezza allo stato puro, esaltata fragranza di almeno un'ora della nostra vita in cui tutta l'umanità ci è apparsa bella e buona. Questo e null'altro (e tanto meno problemi esistenziali) esprimono i due ragazzi, sicché le loro doti d'innocenza e di generosità rientrano naturalmente nella maggiore, quella di essere così esemplarmente nuovi. A questo modo le loro personalità non contano, ai loro visi non è affidato altro messaggio. Vedendoli agire sullo schermo, nessun ragazzo è esposto alla tentazione d'imitarne i moti, le vesti, l'acconciatura, come gli può succedere ammirando qualunque « tricheuse » o un qualunque « beatnik ». Tanto varrebbe presumere di adeguarsi a un efebo o a una vergine di Fidia. Perché anche il loro intatto fiorire è impersonale, quasi astratto, lontano da ogni modulo.

S'è detto da alcuni, e non senza ironica efficacia, che in tutta la storia della *Ballata* aleggia un'aura di ottimismo deamicisiano. Senonché il rilievo è giusto soltanto se si rimane nel quadro della esperienza, diciamo, occidentale, troppo pimentata e maliziosa, che induce a scambiare il dolce col dolciastro. Si fa presto a capire che quei due figlioli dagli occhi chiari e dalle gote di pesca son segnati dagli dèi: e non vorremmo donar troppo al regista riconoscendogli il merito di aver scoperto nella ragazza il patos arcaico di una testa di scavo, sonnolenta di eternità. I due belli e buoni adolescenti castamente innamorati son destinati a una morte precoce, vittime della bestialità bellica: ciò è così fatalmente logico che, morto il soldato, anche la ragazza è per noi morta, sebbene il regista non ce ne assicuri.

La loro storia è semplice, priva di trovate e di « suspense ». Il giovane, eroe occasionale per eccesso di spavento – viva la faccia della verità – ottiene in premio qualche giorno di permesso per raggiungere il paese nativo e la madre: se Dio vuole se ne infischia delle croci di guerra e di simili gingilli (e questo tratto non è deamicisiano per niente). Ma non ha fortuna, le vicende del lungo viaggio e i moti del suo cuore gli creano tali imbarazzi che per puro miracolo riesce ad abbracciare la madre un solo minuto. Poi ritornerà al fronte, a morire senza aver ottenuto altro dalla vita che il fuggevole incontro con una sedicenne e qualche ora di timido amore. Tutto qui. A conti fatti, non si ha più voglia di ironizzare anche se i personaggi accessori della vicenda sono un po' troppo buoni e gentili, e il terribile capitano, mitizzato dal caporale scroccone, risulta un cuor d'oro.

Il film, che inizia con un magistrale episodio di guerra, è ovviamente ricco di quell'incanto paesistico che la terra e le penne russe non paion mai stanche di largire e celebrare: patrimonio di tutti, si direbbe, da Pusckin e Gogol in su. Ma non crederemmo giusto sottolinearne eccessivamente il valore, allo stesso modo che nel viaggio del *Dottor Zivago* verso gli Urali non pensiamo sia da scorgere che una nobile, ispirata aderenza alla migliore tradizione russa. Il nuovo, nella *Ballata di un soldato,* ci sembra stia nel tono antiretorico del racconto e nella tranquilla polemica del tema: che non ha nulla a vedere con l'ottimismo socialista. Non sarebbe male che anche i films di guerra occidentali – giacché se ne sforna ancora – avessero questo colore.

ANNA BANTI

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

collana *La Spiga*

Un panorama dell'evoluzione del teatro di ogni Paese e di ogni tempo. Volumi in edizioni di lusso con numerose tavole fuori testo

TEATRO TEDESCO DELL'ETÀ ROMANTICA
presentazione di
BONAVENTURA TECCHI
L. 7500

FIABE TEATRALI
presentazione di
DIEGO VALERI
L. 11.000

TEATRO SPAGNOLO DEL SECOLO D'ORO
presentazione di
ANGELO MONTEVERDI
L. 8000

TEATRO FRANCESE CONTEMPORANEO DI AUTORI CATTOLICI
presentazione di
MARIO APOLLONIO
L. 10.000

In stampa: **TEATRO FRANCESE DEL GRANDE SECOLO**
presentazione di
GIOVANNI MACCHIA

In vendita nelle principali librerie. Per richieste dirette rivolgersi alla

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

Via Arsenale, 21 - Torino

*l'*APPRODO MUSICALE

Rivista trimestrale di musica diretta da Alberto Mantelli

Ciascun fascicolo è dedicato a un musicista e di esso riporta studi monografici, cronologia della vita e delle opere, discografia

sono usciti:

n. 1	Alfredo Casella
n. 2	Maurice Ravel
n. 3	Paul Hindemith
n. 4	George Gershwin
n. 5	Richard Strauss
n. 6	Giacomo Puccini
n. 7-8	Claude Debussy
n. 9	Gian Francesco Malipiero
n. 10	Leos Janácek

Prezzo del fascicolo L. 750 (Estero L. 1100)
Abbonamento annuo: Italia L. 2500 (Estero L. 4000)

Abbonamento annuo cumulativo alle due Riviste:
L'APPRODO LETTERARIO - L'APPRODO MUSICALE - Italia L. 4500
Estero L. 7000

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

Prezzo lire 750