

# L'APPRODO LETTERARIO

14-15

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
*N. 14/15 (nuova serie), Anno VII, Aprile, Settembre 1961*

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

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. 14/15 (nuova serie) - Anno VII - aprile-settembre 1961

### RICORDO DI ANGIOLETTI

pag. 3

EMILIO CECCHI: *Una vita armoniosa* - GIANFRANCO CONTINI: *G. B. Angioletti o della grammatica sentimentale* - PIERO BIGONGIARI: *La notte di Atene* - ALESSANDRO BONSANTI: *La personalità umana e letteraria di G. B. Angioletti* - DIEGO VALERI: *Un condottiero di scrittori* - MARINO PARENTI: *Angioletti e la diffusione del libro* - CLOTILDE MARGHIERI: *Angioletti e l'Elzeviro* - ADRIANO SERONI: *G. B. Angioletti direttore de "L'Approdo"* - LEONE PICCIONI: *Lo scrittore Angioletti.*

GIUSEPPE UNGARETTI	Discorso per Valéry	»	39
FRANCO FORTINI	Poesie	»	56
DIEGO VALERI	La "Fleurs du mal" del 1861	»	59
MICHELE PIERRI	Poesie spirituali	»	65
FRANCESCO GABRIELI	Per Giani Stuparich	»	69
HÉCTOR MURENA	Poesie (traduz. di Cristina Campo)	»	75
LAUDOMIA BONANNI	Un uomo brutale (racconto)	»	79
ANGELO ROMANÒ	Poesie	»	83
PIERO BIGONGIARI	La riflessione di Reverdy	»	88
ENZO CETRANGOLO	Poesie	»	98
CARLO BETOCCHI	Giacomo Natta e la sua unica poesia	»	102
MARIA LUISA SPAZIANI	Poesia	»	110

### RITRATTO DELLE MARCHE

» 113

BRUNO MOLAJOLI: *L'arte nelle Marche* - CARLO BO: *Le Marche e la cultura* - LUIGI BARTOLINI: *I marchigiani* - GIAN-ANDREA GAVAZZENI: *Una visita di Rossini* - CESARE BRANDI: *Raffaello e Bramante* - FABIO TOMBARI: *Natura delle Marche* - ARTURO MASSOLO: *La cultura filosofica nelle Marche* - JORGE GUILLÉN: *Poesia* - VALERIO VOLTINI: *Fotoricordo degli scrittori marchigiani* - LEONARDO CASTELLANI: *Le scuole d'arte* - LIBERO BIGIARETTI: *Marchigiani a Roma - Il volto delle Marche*

SYLWESTER TATUCH	Poeti ucraini del Novecento	»	151
GIORGIO MORI	Le riviste nel Risorgimento Italiano e il programma dei moderati	»	168

### LE IDEE CONTEMPORANEE

PIERO BIGONGIARI	Intervista con Ponge	pag.	179
ALESSANDRO BONSANTI	Luciano agente provocatore	»	182
CARLO BO	In morte di Hemingway	»	185
LEONE PICCIONI	La "monaca" di moda	»	187

### RASSEGNE

ALDO ROSSI: *Letteratura italiana: Poesia*, pag. 191 - LANFRANCO CARETTI: *Letteratura italiana: Critica e filologia*, pag. 198 - CARLO BO: *Letteratura francese*, pag. 201 - RODOLFO PAOLI: *Letteratura tedesca*, pag. 203 - ORESTE MACRÌ: *Letteratura spagnola*, pag. 207 - CESARE SEGRE: *Lingue e letterature romanze*, pag. 209 - CLAUDIO GORLIER: *Letteratura americana*, pag. 213 - CARLA LONZI: *Arti figurative*, pag. 219 - EDOARDO BRUNO: *Teatro*, pag. 221 - MARIO LABROCA: *Musica*, pag. 224.

Illustrazioni dalla Mostra della collezione Thompson

# Ricordo di Angioletti

## UNA VITA ARMONIOSA

di

Emilio Cecchi

Ormai da anni gli amici sapevano che le condizioni di salute di Angioletti erano precarie. Le sue soste nelle cliniche si facevano più frequenti, e gli interventi chirurgici più crudeli. Ma superata una crisi, ogni volta Angioletti tornava al suo lavoro con impegno immutato. Riprendeva la propria fatica, che non era soltanto fatica di penna, ma di incarichi numerosi e gravosi, nel campo organizzativo della vita intellettuale e di quella sindacale. Così, in qualche modo, Angioletti finiva col dare l'impressione, che fu confermata dalla sua ultima, intensa ripresa, d'essersi acclimatato con la malattia. Quasi si dimenticavano i brutti prognostici. E la notizia della fine ci colpì, come se non fosse stata preceduta da tutta una lunga successione d'allarmi.

Col *Giorno del giudizio* (1927) e col *Buon veliero*, più di trenta anni fa, si ebbero le prime, sicure affermazioni d'Angioletti. Ad esse, insieme agli articoli che, a quel tempo, Angioletti andava pubblicando sul *Corriere della Sera*, toccarono subito, in un bellissimo saggio, la lode e il commento d'un critico d'eccezione come Gianfranco Contini. In cotesti racconti, fantasie e divertimenti, un'ariosa nobiltà letteraria (nella quale si sarebbe potuto anche riconoscere qualche lontano riflesso della *Ronda*) si trasfondeva in movimenti e invenzioni narrative d'una novità agevole e cordiale. Ad appena trent'anni Angioletti aveva trovato la strada su cui avrebbe fatto tutto il

suo cammino. Né gli mancarono, lungo la via, vistosi riconoscimenti. A parte il premio Viareggio, quasi alla vigilia della morte, basti ricordare il premio Bagutta, conferito al *Giorno del giudizio*; e il premio Strega che ratificò nel 1949 il successo de *La memoria*; sorta di racconto autobiografico, sullo sfondo d'una città: Milano, che nel primo decennio del secolo rapidamente veniva mutando costume ed industrializzandosi, e dalla quale sarebbe nata la Milano odierna.

In questo libro: *La memoria*, della piena maturità, ciò che vorrei chiamare, con grandissimo elogio, il « lombardismo » di Angioletti, ha spicco anche più marcato che in libri precedenti. La qualifica non sottintende minimamente un carattere « dialettale », o altrimenti limitativo. E per chi almeno un poco conosca Angioletti, è chiaro che non si vuole affatto alludere a modi ed eccentricità a lui pervenuti per il tramite decadentistico della cosiddetta « scapigliatura ». Il suo è un « lombardismo » più libero, robusto, sereno e sostanzioso. E si esprime in un'arte, come appunto la sua, soprattutto felice e feconda nel creare suggestive atmosfere, inaspettati chiaroscuri, trepidanti smorzature, misteriosi effetti corali. Senza scomodare Manzoni od altre ombre gigantesche e venerande, e rifacendoci alla fisionomia generale del romanticismo padano, non è difficile rilevare, in cotesto « lombardismo », certe fondamentali e costanti caratteristiche che, non occorre avvertirlo, poi si differenziano e variamente si screziano nei singoli scrittori ed artisti.

Ma alla stessa origine e tradizione, non è forse erroneo né inopportuno richiamare anche una assidua preoccupazione di Angioletti: quella di ricollegare il fatto culturale, letterario od artistico con l'ambiente sociale, e di non trascurare di rendersi conto delle vissute condizioni da cui è influenzata la stessa attività creativa. Sarebbe troppo lungo ricordare qui sue giovanili iniziative nel campo del giornalismo letterario e della editoria; o, più tardi, i molti anni della sua vita all'estero (Praga, Digione, Lugano, Parigi, ecc.), dove egli diresse istituti di cultura italiana. Fra le due guerre, nelle sue residenze in terre lontane, egli fece larga pratica di persone, ambienti e istituzioni. L'inventore dei fantasiosi racconti del *Giorno del giudizio* era diventato il sottile romanziere di *Donata* e il poeta de *La memoria*.

Ma accanto ad essi, ed in perfetta armonia, era cresciuto un Angioletti sempre più seriamente interessato a fatti e problemi di cultura e costume, un attento viaggiatore ed interprete di fenomeni letterari ed artistici, nostrani e forestieri.

È notevole che con la maturità, e con l'annuncio della vecchiaia, cotesta disposizione di Angioletti al viaggio e al vivo studio d'uomini e paesi, non andò affatto perdendo il suo mordente. Fra l'altro, insieme all'amico Piero Bigongiari, essa lo portò in Grecia e in Egitto. Così l'aveva portato più e più volte in Francia; e lo mostra uno dei suoi ultimi libri: *L'anatra alla normanna*, che appunto raccoglie sue esperienze francesi. Libro formatosi da se stesso, senza un premeditato disegno, e senza risparmio di tempo. La limpidezza del dettato proviene dall'accumulazione d'un materiale straordinariamente ricco, chiaritosi attraverso una lenta, naturale decantazione. Non si tratta d'uno schematico viaggio con una partenza e un ritorno. Si tratta d'una quantità di viaggi, con una quantità di false partenze, dubbiosi ritorni, partenze vere, pentimenti, nostalgie, riprese di curiosità e d'entusiasmo. La trama è venata di cose taciute che segretamente vivificano le cose dette.

L'esperienza di Angioletti in terre straniere non aveva tardato troppo a precisarsi ed organizzarsi nella ragionata convinzione che una unità culturale e morale, malgrado apparenze contraddittorie, e malgrado transitori e tuttavia pericolosissimi antagonismi, è fatale e indispensabile alla vita e alla prosperità dell'Europa. Di qui, dopo tentativi, prove, illusioni e delusioni, il più ambizioso progetto di Angioletti, e la recente realizzazione di tale progetto nella Comunità Europea degli Scrittori, che sicuramente fu la sua creatura più diletta, e che egli lascia già abbastanza cresciuta perché si possa con qualche speranza aspettarne il felice sviluppo. Siamo certi che a questa creatura andarono i suoi ultimi pensieri. Auguriamoci ch'essa riesca a vivere come egli l'ebbe sognata; e che insieme ai suoi libri essa tenga alto il suo nome e il suo ricordo.

# G.B. ANGIOLETTI

## O DELLA GRAMMATICA SENTIMENTALE

di

Gianfranco Contini

Per lettori d'attenzione estrema e quasi cavillosa, il « caso » di Angioletti comincia solo ora <sup>(1)</sup>. Comincia, vogliamo dire, per quanto è d'una perfetta coerenza tonale, col *Buon veliero* e con i pezzi del *Corriere*: lo stesso *Giorno del Giudizio* sembrando appartenere alla sua « preistoria ». È quanto dire che alla definizione di Angioletti intendiamo recare un contributo d'appunti in prevalenza storici; e che, già liminarmente, un orientamento dev'essere fornito dal carattere centrale delle ultime prose. Come testi preferiamo adottare, a caso criticamente vergine, appunto le due più recenti, *Giovane conferenziere* e *Scherzo di stagione*. E rileveremo anzitutto come il valore formale, nella sua purezza, viga in *toto*; come sia ottenuta, insomma, una perfetta risoluzione nei termini, ancor più che musicali o generalmente ritmici, sintattici, grammaticali. Non si potrebbe, neppure accettando l'arbitrarietà d'un'analisi astratta, separare il fatto espressivo; non rimarrebbe, letteralmente, più nulla; il contenuto, lo stesso patetico non avendo un'origine diversa. Si legga, a caso: « Quando mi spinsero nella sala, un malintenzionato si mise a battere le mani, e molti 'altri lo imitarono, lasciandomi

---

(1) Il presente scritto (1934), oltre che sul *Giorno del Giudizio* (riedito da ultimo nel 1942), su *Ritratto del mio Paese* e sul *Buon Veliero*, si fondava su articoli di giornale di lì a poco (1935) raccolti in volume (*Amici di strada*). [Si aggiungeranno più tardi le seguenti opere narrative: *Il generale in esilio* (1938), *Donata* (1941), *Eclissi di luna* (1943), senza dimenticare l'antologia *La fuga del leone* (1942) dov'è qualche racconto inedito in volume].

del tutto interdetto. Era il primo applauso della mia vita, e mi accorsi con piacere che non mi faceva molta impressione. Ero del resto tanto convinto che quella fosse una cortesia puramente convenzionale da dimenticare perfino di ringraziare con un inchino. Soltanto ebbi un sorriso, ma così ironico, di uno che la sa lunga su certe cose, che parte dell'uditorio mi divenne ostile ». Chi leggesse questo brano con disposizioni o preoccupazioni « umane », non riscontrerebbe, è chiaro, altro che un'estrema piattezza; mentre il suo « contenuto » (Platonicamente, il suo « bello ») non è una qualsiasi materia di discorso, ma il discorso stesso. S'aggiunga che quel brano, o quell'altro che comunque si sarebbe potuto scegliere, è eminentemente rappresentativo; in quanto il significato ritmico della sintassi di Angioletti si formula agevolmente: ogni frase, e perciò ogni fatto, ogni sezione della prosa, e perciò della storia, vive per sé, senza gettar ponti alle altre; quella sintassi ha, dunque, in proprio un'estrema discontinuità e un'estrema uguaglianza; il discorso fila, aderente a se stesso, in un perpetuo stupore. E in proposito dell'uguaglianza di tono: certe immagini in cui par fiorire casualmente una prosa così ignuda e ridotta (per esempio: « oratori molto decorosi, che parlando pareva cantassero come baritoni e tenori, con voce sì soave ») corrispondono a un affermarsi voluto della poeticità come valore esplicito ed urgente; quando il rigore interno tende piuttosto a una totale « distruzione »: « uno di quei famosi oratori dalla voce d'oro »; oppure a una separazione storica recisa, in una funzione pertanto tutt'altro che metaforica: « Ma la mattina dopo i blocchi rotondi galleggiavano già radi sull'acqua riapparsa fluente, bianchi come ninfee. Erano i primi fiori della primavera, anzi le prime immagini di fiori, che le anatre selvatiche seguivano nel loro lento cammino ».

Importa, peraltro, rilevare che non manca la possibilità d'una particolare lettura « contenutistica » di Angioletti; intendendo, appunto, la sua opera come il diario d'uno spettatore che si meraviglia. Sarà un diario di fatti « qualunque », o addirittura di fatti naturali, un variar d'ora, un « paese » tutt'altro che aulico; ma per lo stupore del diarista, per la sua attenzione minuziosa quanto frammentaria, il fatto preso in esame, comunque condizionato per sé, si privilegia; diventa eccezionale, degno di storia. E sarà

una storia dai legami presto identificabili: « poi », « intanto », « a un tratto »; « per smentirli », « mi misi a... », subitaneе risoluzioni; o l'energico « divenne » d'un esempio citato. Quanto dire: se la così detta malattia di Proust e di tant'altri contemporanei, come lui privi d'« *esprit d'observation* » consiste nel non poter estrarre una soddisfazione diretta dalle cose, senza evocarne altre, la deformazione di Angioletti si deve all'impossibilità di cogliere la naturale inserzione degli atti nel corso storico. Egli continua, manzonianamente, a pensarci su; la prosa che a noi giunge è la sezione d'un mondo già posteriore a quella disposizione. È una naturalezza, non s'illuda il contenutista più ingenuo, di seconda mano: già compromessa, pregiudicata. Perché la storia, non v'è dubbio, è assunta ingenuamente; ma non tutta quella che giunge alla memoria: è accolta con vigilanza alle decisioni, sotto la specie della decisione. Il fatto che il contenuto concreto sembri quasi un pretesto, in relazione alla purezza ritmica e sintattica della riflessione di Angioletti, riceve una dichiarazione più interna da tali constatazioni.

E si dovrà sottolineare il fatto più significativo e corposo: la descrizione vige in un'impostazione strettamente narrativa. Si notino in *Scherzo di stagione*, volta a volta, l'inizio favoloso e meteorico: « Dopo due giorni di scirocco il fiume, una mattina, si sgelò all'improvviso. Si udirono dapprima scricchiolii lunghi e tenaci, poi... *Corremmo ansiosi su un ponte* »; la durata tipicamente narrativa del fatto di stagione; « *Non osammo ancora sperare, ché il cielo restava grigio, e nebbioso l'orizzonte* »; la carica pateticità ancora narrativa: « *La gente corse fuori a salutarlo (il sole), qualche ingenuo sventolò il fazzoletto...* »; e finalmente questa singolare inserzione d'attività: « guardavamo con rancore gli alberi che non s'affrettavano a rivestirsi di foglie, le donne che non abbandonavano ancora le loro pellicce ». Si tratta d'una narratività pura, esclusivamente tonale; d'una storicità scevra, appunto, della materia storica. Né il suo significato espressivo sta in altro che nel suggerire l'ambiente d'un fatto nascosto avvenire: ansia di cose segrete (la presenza del ladro, in *Notti di pioggia*, dove la scrittura è già fortemente discontinua, asindetica); si vede già in qual senso potrebbe richiamarsi, da una parte, il clima d'un Loria, d'un Alvaro; d'altra parte, persino d'un Barilli. Ecco, pertanto, la presenza delle folle spettatrici: « Di tratto in tratto, ne arrivava un nuovo stormo (di gab-

biani), e tutti insieme si entusiasmarono in un'enorme gazzarra, *tra fitte ali di popolo*»; addirittura un segno sibillico: « Verso il tramonto un uomo uscì nudo sulla strada, ridendo e danzando ». Non si vede perché non potrebbe anche qui invocarsi il concetto d'ineffabilità; per questo ch'è un esempio unico di prosa essenziale, quando nella « *prosa* » s'identifichi il discorso basso, la parola comunque espositiva.

Fedeli a un proposito storiografico, occorrerà che si narri la « preistoria » di Angioletti; e se ne districhino i motivi poetici più genuini. Fu, infatti, concorde presso i critici la denuncia circa la foltezza dei motivi ispiratori, la pluralità dei toni, la moltitudine dei dati iniziali e dei procedimenti. Per quella stessa discrezione e remissione che sono essenziali alla poetica di Angioletti, nessuno di essi s'assoggettava a sviluppo in una direzione di totale coerenza; né d'altra parte sembrava accennarsi risolutamente una rinuncia al proprio di quei dati e di quei toni. O piuttosto si potrebbe dire che nell'ideale irrisoluzione dell'autore agivano implicite le sue « costanti », liberate nel modulo attuale. Ed era chiaro anzitutto che un elemento essenziale per la decisione di quello stato critico doveva essere la « storia »; la fuga cioè dalle dimensioni proprie del *poème en prose* (dimensioni che, quando l'esigenza del *poème* non sia veramente intrinseca, diventano dimensioni astratte, tendendo il *poème* a essere null'altro che uno « svolgimento » per sé indefinito) verso un tema veduto nelle sue modalità, invece che « possibili », « narrative ». Ma il *poème en prose* d'Angioletti è, per fortuna, spurio rispetto al « genere » ideale; propriamente, non scopre, non illumina nulla: funzioni tipiche del *poème*. Si esamini un caso di *poème* riuscito, mettiamo *I re*; e si pensi frattanto, a qualche esemplare classico del genere, Baudelaire, o le *Nourritures terrestres*. Nei *Re* ha soprattutto senso la deduzione immaginosa di situazioni tipiche: « vigilato dalla fierezza pomposa dei nostri cortigiani »; sono i re della fiaba, delle carte da gioco: « e il manto pare una piuma di cigno »; il plotone d'esecuzione: « voi manderete un drappello d'uomini truci e tarchiati, dai capelli rossicci e dagli occhi piccini..., a piantarci, *contro un muro*, i coltelli nel cuore ». Chi dirima l'astratto che un po' perdura in queste dimensioni, giungerà all'ultimo « tipeggiamento » del navigatore solitario, del soldato

goffo, della donna che si sente male. E più in genere un'attitudine particolarmente fertile di Angioletti è da individuare nel « rifacimento »: in relazione a luoghi tradizionali, perpetuati dalla cultura poetica. *I re* stessi rifanno lo spunto mitico dei coribanti: « perché nulla sappia del nostro vagire, si levano alte le grida d'esultanza »; o *Allegoria d'autunno*, la storia di caccia: « nel rustico il maggiordomo... », e *Ultimo idillio*, la novella milanese: « Eravamo seduti, Nerina ed io, sul margine d'un prato... da quel belvedere a mezza costa... si dominava il Lago Maggiore... ». Fino, in un senso deteriore, le *Fantasie del pescatore* « rifanno » Perrette e il suo *pot-au-lait*... E, in ogni caso, s'ha un'altra forma di tipeggiamento, con una giustificazione anche più schiettamente musicale.

Ma nel considerare i risultati meno instabili ottenuti da Angioletti nel corso del suo tirocinio ci si può rifare proprio dal loro aspetto sperimentale: in quanto Angioletti non soltanto si prova, ma saggia l'ambiente nella sua risposta a un contatto impreveduto. Un fatto arbitrario, ecco il reagente... E si pensi alla città vista nella luce del dì del giudizio; alla nascita dei Re; a Danària commossa dalla celata presenza del leone. E per casi più puntuali di simile curiosità di laboratorio: questa luna e questo sorgere di sole che « reagiscono al leone inserito nella più civile campagna: « Correre, slanciarsi, squassare, *pioppi e gelsi* sotto il peso inebriante del corpo, rotolarsi enorme nel pieno folgore della luna, erano tutte prove offerte alla notte di quel suo improvviso e coraggioso amore. Il sole, venuto su rosso e gonfio in fondo a un prato, lo trovò che russava... intorno a lui la natura taceva; nell'aria era sospeso il timore del suo risveglio ». O gli affreschi squillanti tra le macerie del mondo: « riposavano gli antichi dipinti nei manti azzurri delle madonne, su per le navate gli angeli d'oro stavano ilari nel loro immobile volo... ». Stanno su questa linea i motivi più efficaci dello scritto che dà il titolo al *Giorno del Giudizio*; il quale tuttavia, in quanto favola, non presenta nessuna necessità di « taglio ». E nel primo Angioletti in genere la provvisorietà della posizione tonale nasce da questo fatto: che le immagini più intensamente affermate, cioè i segni sottolineati della trasfigurazione lirica, rappresentano come un punto di partenza ideale (sono del resto frequenti agli inizi), dai quali l'Autore scade a una media « qualunque » di prosa.

Si legge infatti: «...tu fantastichi che sarebbe bello avere le ali e volar via dalla finestra, calar giù in una Piazza d'Armi solitaria e sconfinata per sedersi sull'erba a contemplare i platani dei vuoti galoppatoi...». Si tratta, qui, d'una media normale? Niente affatto. Si veda tutto il periodo: «mentre s'accumulano sul tuo destino, sulla tua carriera le documentate accuse, e in un minuto rovinano tre anni di onorevole zelo, tu...». S'impone pertanto una lettura frammentaria; qui Angioletti non è autore di scrittura continua: occorre seguirlo, storicamente, nelle singole approssimazioni.

Solo con la prima parte del *Buon Veliero* la narrativa come attività liberatrice dal *poème* si presenta esplicita. Angioletti raccoglieva in quegli anni l'invito al racconto, ma lateralmente, in quanto soddisfaceva le inchieste più legittime della sua storia. Più che il racconto, s'ha in lui il limite, la forma-limite del racconto. E si può controllare agevolmente come per uno dei migliori. *Ritorno sul mare*, valga l'analisi da noi fatta in principio. Pur trattandosi ancora d'un «saggio» sperimentale eseguito sull'animo dei soldati col vaccino d'un pericolo di morte, la reazione è chiaramente visibile in sede sintattica, per le immediate risposte a fatti discontinui. In un senso generalissimo, Angioletti potrebbe definirsi come lirico della vergogna. Quale metafora mitica, egli potrebbe adottare quella situazione del Genesi, quando, «*aperti sunt oculi amborum*»... L'impaccio dell'«eroe» è tutto lirico, conseguenza, una totale risoluzione del comico; il ridicolo vale come «voluminoso», astrattamente. D'altra parte, quella risposta immediata si traduce in «energia» («Allora un altro di noi gridò, con voce chiarissima: — Silenzio, aspettiamo gli ordini del Comandante —. Fu un felice momento». «E dopo un istante, un'altra voce, rauca, disumana: — siamo leoni! — fu come se ci avessero abbracciato...»); e senza esagerazioni l'energia si traduce in una poetica dell'*héros*. Positivamente, anzi, la simpatia d'ordine eroico («una faccia lealmente proibita») è quella che giustifica il *Ritratto del mio Paese*, distinguendolo dalla consueta *laudatio temporis acti*. Le «strofe» sulle comari vellicose, sui ladri e le lamentazioni notturne attorno al reclusorio costituiscono un sistema di picara cavalleria; «i padri passeggiano sui viali; vigili ai «loro piccoli cani bastardi», come nei cataloghi d'una canzone

di gesta; mentre, per altro verso, gli accenti epici e cavallereschi s'applicano alla natura, utili a costruire la figura romantica del passeggero.

E insistiamo su un ultimo fatto: non c'è solo quella fondamentale vergogna di fonte grammaticale, ma tutt'una rete lirica identicamente posta: a definir la quale, «sentimento» addirittura è termine equivoco. Quest'amicizia è strettamente plastica (una figura urlante): «...E a un tratto ecco, risuonava un'altra voce, appariva agitando le braccia un'altra creatura, e nasceva quella cosa davvero sublime che è l'amicizia». O si consideri la «bontà» delle onde: «Un'altra onda passò, vasta e lieve carezza, sui fianchi della nave». C'è l'eroe che si risente, ha la sua *indignatio*: «esclamai con voce risentita», «continuai testardo», «ero furioso», «terribili delusioni»; e per converso quelle deliberate soavità: «cercavo di esprimermi con dolcezza...». Anche il motivo, un po' cecchiano delle belle donne, che circola ovunque per le prose di Angioletti, s'afferma davvero soltanto dove la morbidezza femminile si risolve in «bontà». La sensualità stessa, per quanto genuina, non è che un equivalente di quella nota rappresentativa. Dalla *Fuga del Leone* la memoria, scrupolosa esecutrice della storiografia che desideriamo, estrae specialmente quel gruppo di modeste cortigiane, «bianche e tenere come grassi agnelli». «— Povera bestia, gridavano quasi piangendo smorte e discinte...». Sentimento d'umanità pertanto, in una purezza formalmente assoluta; quanto era puro il senso narrativo, puro il valore sintattico. Si verifica, col solo e del resto istante pericolo d'una caduta dal puro nell'astratto, una possibilità delicatissima ed estrema: quella di riuscire autore più formale dove è più «contenuto».

Estratto da: Gianfranco Contini: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Nuova edizione accresciuta, 1947, Firenze, Le Monnier.

# LA NOTTE DI ATENE

di

Piero Bigongiari

D'accordo con Piovene che la situazione di Angioletti in questi ultimi anni fosse andata moralmente caricandosi, e questo proprio per un'apertura intima che, dal dopoguerra a oggi, era venuta sempre più a coincidere con quel senso di divaricazione che il tempo che andiamo vivendo offre all'uomo insieme come tentazione e pericolo, sicché nel nostro amico andava di giorno in giorno concretandosi quel suo connaturato gusto con gli spazi aperti dell'anima e della fantasia e sì anche l'universalismo di maniera dell'ambito post-rondista; non ho tuttavia, qui e ora, l'animo sufficientemente critico e distaccato da dedicarmi a una ricerca obiettiva nell'opera ormai tutta spiegata innanzi a noi dell'amico perduto. Perché Angioletti, con tutta la delicatezza ma anche la verità dell'amicizia, aveva per me abbassato la barriera delle generazioni, e dell'educazione e degli interessi eventualmente diversi. Devo dire che la coetaneità dell'amico è stata per me un dono raro negli ormai tanti anni che la conoscenza e la stima reciproche s'erano andate tramutando nel sapore e nell'avventura di un'amicizia profonda e, ripeto, delicata.

Avevamo preso a girare il mondo insieme, qualche anno fa, cogliendo a pretesto una collaborazione a quattro mani alla radio, ma in realtà proprio per un incontro più segreto da mettere alla prova di cose diverse, da sperimentare in una situazione non statica. Ho detto: girare il mondo; ma è stato un mondo ben definito, dalla Francia e da Parigi a un girovagare pel

bacino del Mediterraneo alla ricerca delle « origini » di quella che è stata appunto la civiltà prima mediterranea e poi europea; e così abbiamo percorso insieme in anni ormai lontani tutta la Magna Grecia, e più vicino nel tempo, la Grecia e le sue isole e infine l'Egitto fino al Sudan. Era un ripercorrere insieme gli strati profondi dell'anima, come, direbbe Jung, dell'anima collettiva: un vederne schiarire gli orizzonti, quasi a riaffermare la nascente libertà, con l'aiuto di orizzonti diversi da quelli dell'antica « prigione » europea: dove io ero stato chiuso dalla nascita, col fascismo e la guerra; e dove Angioletti, con animo lieve, aveva imparato a mantenersi libero, con la sua svagatezza *volage* di uomo che supera le frontiere come fosse per distrazione. Ricordo un'estate al Forte che nel mondo c'era ancora un odore di polvere pirica. Là cominciammo a parlare di Europa: io venivo da anni cupi, avevo l'anima come rattratta, non mi muovevo quasi, letteralmente, per non aumentare quel senso di lacerazione che, a ogni gesto, sentivo prodursi nelle mie cicatrici interne. Angioletti veniva da Mendrisio e anch'egli dai suoi guai, ma con animo lieve, le sue magnifiche bambine e i loro storditi compleanni inaffiati di fiaschi di vino sotto i pergolati ancora sforacchiati dalle pallottole, accanto alle rovine delle bombe e delle mine. Nel vino non ancora posato di quelle vendemmie in armi era viva l'asprezza del tanto sangue veduto. Con la bicicletta evitavamo sobbalzando le buche lasciate dalle mine tolte da poco, in una gimkana in cui l'arto offeso, quell'anima rattratta, si riabituava un po' per volta a distendersi. Lì parlammo di Europa, la prima volta: io parlavo di un'Europa aperta, che non doveva aver paura di esporsi a un'esperienza che, forse solo formalmente, non pareva esserle congeniale; Angioletti allora era più prudente e opponeva la sua circospezione alla mia voluta temerità. Appoggiati agli « anciens parapets » di questo continente in rovina ma pieno di speranze, ci scambiammo anche sull'argomento lettere aperte sul « Mondo » fiorentino di Bonsanti: che oggi mi paiono non tanto gli incunaboli di una amicizia già affermata da tempo quanto la traccia della vocazione europea di Angioletti e di un destino che andrà acquistando con gli anni sempre più quel « peso » che ho detto. Perché con gli anni la intrepidità dell'amico è cresciuta, in una con quella gravità morale che ha fatto di Angioletti non

solo un testimone della nostra epoca, non solo il suo viandante leggero, ma anche un giudice agguerrito, uno stimolatore pieno di una volontà che la sua presunta distrazione non avrebbe lasciato supporre, ma solo ai distratti.

Dalla fantasia, attraverso la memoria, alla ragione: questo il cammino, progressivo, di Angioletti. E questo serve anche a spiegare il valore della memoria angiolettiana: che è non solo discriminare tra fantasia e ragione, ma anche il loro punto d'incontro e la loro dose a quando a quando diversa, la loro instabile miscela. Così anche può arguirsi che, là dove il mito è un po' facile, è che il mito fantastico non è stato ancora aggredito dalla memoria, da quella che è stata definita memoria di sentimenti appunto perché la ragione non è ancora intervenuta a porvi un ordine in profondo. Di qui il carattere della fantasia angiolettiana, una fantasia che si volatilizza. La famosa «aura poetica», nei suoi momenti positivi, non fa che alleviare questa disposizione fantastica appunto per permettere l'ingresso di una memoria che è memoria di uomo, di chi cerca cioè in questo senso reminiscente — anche qui in un universo dilatato, reso tendenzialmente astratto da quei presupposti fantastici — la sua statura di uomo. Il lato valéryano di Angioletti è appunto anche il suo lato oscuramente struttivo: e mentre tutta la *forma mentis* dello scrittore mirava a una *clarté* razionale, egli in realtà era sempre dal lato dell'ombra mitica — una lieve nuvola, non un contrasto insanabile con la luce, un pulviscolo meno luminoso, uno sbiadire di toni — a rimpiangere una ragione che era il suo stesso ordine di uomo imperfetto, e in definitiva la sua mira oltreumana, non altro infine che una specie di divina proporzione, che era anche la sua tentazione classicistica. A questa egli reagiva con una pazienza tutta tentata: e sarà il suo *Giobbe*, uscito dalla memoria ma non ancora entrato nella ragione. Al di qua era la realtà di Angioletti: i paesi e gli uomini di quell'Europa coraggiosa a cui si era sempre più votato dopo che l'aveva snidata da quella tentazione classica che aveva riconosciuto nell'averla patita. Una tale ragione, questa *ex-clarté*, questa intorbidata denuncia, era divenuta una ragione attiva, la ragione di un'azione che egli ha esplicito fino alla morte e che, credo, gli ha presentato anche la morte come un ritorno più intenso a quello stato fantastico ch'era stato il suo primo. Angioletti in questi ultimi anni andava saldando il suo ciclo,

il ciclo, con una intensità, una gravità, un coraggio tutti nuovi. Il mito aggredito dall'altra parte, illuminato dall'altra parte, non aveva più memoria, ma esigeva il coraggio di essere affrontato come il compito di tutti gli uomini, come qualcosa che non si sa, confortato da quello che si sa: da questa ragione che ha l'uomo di essere uomo.

Ma io, caro Gibi, volevo solo ricordarti una notte di Atene, una delle molte nostre notti ateniesi che ricordo col cuore in gola: lievi, effervescenti, eccitate. La notte risvegliava quella tua apparente noncuranza, l'apparente pigrizia. Eri tu che allora mi accusavi di voler cercare troppo presto il sonno, di non voler insistere ancora, sul filo trasparente di un whisky, a frugare in quel centro esilarato di noi quando tutta la vita è compresente, con tenera o cruda presenza, intorno al nostro io che cerca di vederla in uno sguardo circolare. E com'è facile voltarsi, ma anche pericoloso, di 180 gradi, a un tratto, a sorprendere il nostro io dietro di noi. Passato, presente, futuro erano allora il circuito veloce di questo estro trascorrente: eri nel centro della tua memoria, sì senza ragioni, ma fuori anche di qualsiasi mito. Lì veramente è avvenuto il più emozionante incontro, a dir così, di generazioni a cui mi sia stato dato di assistere. Io più giovane, della generazione che ha proclamato, già in un'età in cui le mitologie si sprecavano, che la propria esistenza le bastava, per cominciare a contare dal proprio *degré zéro*, così come dal *degré zéro* della storia, guardavo questo mio maggiore uscito dal guscio come anche dalla propria educazione storica venirmi incontro alla pari, anzi darmi una lezione intorno a quella gioia, a quella allegria morale, che dev'essere in ogni uomo decisivo. Era un'allegria che la mia generazione aveva perso lungo gli anni, l'allegria che smuove le montagne e che fa giorno della notte percorsa a passi esaltati. Con quel passo scendevamo dalla Plaka, percorrevamo rientrando l'Odòs Stadíou illuminato, superavamo i quadrivi che cominciavano a farsi deserti, rientravamo a notte alta — una notte chiara come il giorno — nella hall dell'albergo. Dove ci fermavamo ancora: ancora avevamo qualche notizia da darci, urgente, da non poter rimandare alla mattina. Ecco, io desidero che anche gli altri sappiano quanta grazia c'era dietro la tua noncuranza, chi si meraviglia che hai potuto scendere con tanta discrezione verso la tua morte.

# LA PERSONALITÀ UMANA E LETTERARIA DI G.B. ANGIOLETTI

di

Alessandro Bonsanti

Ciò che nella morte di Giovan Battista Angioletti ha più colpito coloro che non lo conoscevano di persona, è stato il tono unanime del rimpianto e la valutazione che nella circostanza d'una perdita tanto prematura, dolorosa e incolmabile per la cultura italiana, è stata data dell'uomo e insieme dello scrittore. Per una volta tanto, ha preso risalto la sincerità d'un giudizio e di sentimenti che è proprio la morte a far risonare addolciti e concordi; il rapporto uomo-scrittore da cui sono assillati i biografati, e che tanto difficilmente sfugge alla presa della retorica. Esso ha potuto imporsi, per Angioletti, con grande autenticità e naturalezza, essendovisi sciolti tutti i grumi che fanno spesso sostare perplessi in cospetto di un inatteso dissidio.

Accanto alla prima impostazione di un giudizio critico, che ha già provveduto del resto ad assicurare allo scrittore quel territorio d'arte che indiscutibilmente è suo, ha quindi preso naturalmente risalto la personalità di Angioletti. Su questo tutti non possono che essere d'accordo, ma solo a patto che non subisca ritardi o attenuazioni il riconoscimento appunto dei suoi meriti di scrittore, facendo parte eguale all'autore di racconti e prose di memoria, nonché al moralista ed al ritrattista d'uomini, cose ed eventi del tempo nostro. Si vedrà allora fino a qual punto singolari riserve di fantasia si equilibrassero nel contatto con una realtà di cui non smarrì mai i contorni, smus-

sandone, non c'è dubbio, le asperità meno gradite, ma senza alterarne la sostanza. E si vedrà soprattutto nella produzione essenzialmente creativa, come lo stile si fosse saputo adeguare sin dagli inizi al genere della sua opera, unendo alle doti native i vantaggi di una autocritica che lo condusse a formulare a suo tempo la tesi dell'«aura poetica» che rimane a tutt'oggi anche la migliore definizione dell'arte di lui. Così, quella strenua fiducia nella cultura quale mezzo di superamento delle barriere, delle incomprensioni e degli odi ideologici quasi più nefasti dei nazionalismi della nostra gioventù, fiducia non utopistica, sibbene alimentata dalla conoscenza dei suoi classici e della storia che ci riguarda tutti; l'attività a cui pertinacemente si dedicò onde creare un organismo che si proponesse di tradurla in pratica, s'illuminano dal didentro dell'opera letteraria, e ne risultano depurate e insieme intensificate proprio a causa del filtraggio subito. Insomma, quanto si è convenuto di chiamare l'uropeismo di Angioletti nei giorni in cui egli scompare si va dimostrando anche sul piano politico un elemento concreto della vita futura, ma offre innanzitutto la riprova del fortunato destino di una semplice intuizione poetica.

Occorre però far la sua parte ad un altro elemento non soltanto complementare d'una personalità così complessa, ma che si pone quale spia e quale preannuncio dello svolgimento ch'ebbe in seguito: la capacità di valutare largamente e insieme generosamente il lavoro altrui. Non si può quindi non porre agli inizi d'una gerarchia di valori che scambievolmente collaborarono a creare una delle più singolari figure del mondo culturale di questi tempi, l'antico direttore e animatore de *La Fiera Letteraria* a incominciare dal 1928, quando il periodico aveva sede al numero 24 di via della Spiga, a due passi dal Naviglio, prima di traslocare entro lo stesso anno in piazza San Carlo, in fondo al portico di destra, dove fu aperta anche la libreria dello stesso nome, e dove il giornale rimase fin quando non si trasferì a Roma. Già da allora, l'alta figura esile di Angioletti si moveva con armoniosa semplicità in uno spazio vitale mantenuto sgombro a pro degli altri dalla sua presenza; il suo volto, destinato a suscitare immediatamente la simpatia, si piegava verso i postulanti con quel sorriso dolce, gentile, che

abbiamo conosciuto, mentre la mano saliva alla fronte per rimettere in sesto il ciuffo di capelli che sempre ebbe tendenza a cader giù; un gesto ricorrente, qualcosa di simile a un blando tic, che ora si ricorda con affetto. Alto e biondo, d'occhi chiari, un po' dinoccolato nel portamento senza che ciò tuttavia corrispondesse a una rinuncia, né a una diminuzione dell'indispensabile decoro, tale lo ricordo percorrere il ristretto e oscuro corridoio della redazione, fornito subito di una autorità che non venne mai imposta, ma che tutti furono sempre lieti di riconoscergli. E tale lo rivedo anni dopo, a Forte dei Marmi, additare alle figlie bambine uno scrittore che oggi va per la maggiore, e con modestia avvincente, tenuto conto di coloro a cui si rivolgevano le sue parole, celebrarlo a loro esempio come tanto migliore, tanto più bravo del padre loro, giudizio che sebbene costui abbia poi compiuto in realtà molto cammino, non mi sentirei di sottoscrivere. E lo rivedo per l'ultima volta la primavera scorsa qui a Firenze, apparentemente migliorato nella salute e formulante propositi di lavoro allo scopo di riguadagnare il tempo perduto; ma poi al mattino si seppe che aveva trascorso una brutta notte, e che era già ripartito. Ricordi del genere più o meno convalidano ciò che sappiamo di lui, e non fanno certo difetto a nessuno.

Il fatto è che la sua opera, per caratteristiche di intelligenza e di dirittura, d'equilibrio e d'imparzialità, di sereno disporsi davanti all'evento in modo da non lasciarsene sopraffare, era destinata a diventare preziosa soprattutto quando se ne sentiva più il bisogno, e addirittura nei momenti difficili. Mandare avanti un grande giornale, fondare una rivista, creare un movimento d'idee, ecco le imprese in cui Giovan Battista Angioletti poté utilmente adoprarsi. E par logico a tal proposito ricordare la collaborazione che egli dette al concretarsi dei programmi della nuova Radio italiana nel dopoguerra, quando la cultura che conta sperò di poter contribuire attraverso un mezzo così diffuso, alla formazione di un tipo di italiano medio migliore di quello del passato, nel quale il concetto di democrazia, libertà ed eguaglianza fosse qualcosa di più d'un imparaticcio. Le tracce da lui lasciate in quel grande organismo potranno ancora servire, non appena ci si risolve ad attuarne le fondamentali istanze.

Perché si può dire questo ancora di Angioletti: la sua vocazione alle lettere celò un profondo bisogno di comunicare col prossimo, di capirlo e di farsene capire. La sua arte indubbiamente aristocratica e schiva, seppe eleggere modi espressivi quanto è possibile chiari e semplici, proprio per soddisfare un'intima esigenza di contatti umani; risultato da cui l'orecchio avvertito del critico non si lascia ingannare, e lo accoglie come il raffinato punto d'arrivo d'una lunga gestazione interiore.

# UN CONDOTTIERO DI SCRITTORI

di

Diego Valeri

Un tratto caratteristico di Angioletti, quello, forse, che meglio lo caratterizzava nella sua sostanza intellettuale e morale, era il contrasto tra il profondo e costante impegno con cui « stava in letteratura » e un certo silenzioso e sorridente distacco con cui, al tempo stesso, si riconduceva nella propria intimità. C'era in lui un gusto innato della solitudine contemplativa; ma c'era pure un gusto o bisogno altrettanto schietto di far società con gli « amici di strada ».

Il segno che traduceva esternamente tale discreto e perfino armonioso dissidio interno era, appunto, quel suo sorriso malinconico che tutti i momenti gli passava sul volto, tra occhi e labbra, senza fermarsi mai; quel suo guardare attento e attivo al presente, pur restando interiormente rivolto a qualche segreto ieri o domani.

Quante volte l'abbiamo visto, il nostro caro Angioletti, sedere calmo e raccolto nelle *mêlées* dei congressi nazionali e internazionali. Quante volte l'abbiamo sentito parlare, in mezzo alla confusione delle lingue, con la stessa chiarezza e misura, e con lo stesso esitante pudore, con cui parlava nelle conversazioni tra pochi amici.

Quel contrasto era dunque una spirituale unità; donde la forza, per nulla apparente ma effettiva, del suo operare come scrittore e come condot-

tiero di scrittori. Un condottiero che tutti ci legava a sé con la sua sorridente malinconia, oltre che col suo fermo sentimento e convincimento della fraternità letteraria.

A ricordarlo oggi, quel dolce malinconico sorriso ci fa male al cuore, perché con esso, ben lo sappiamo, è sparita dalla nostra esistenza una vivida luce di amicizia fraterna e una forma umana infinitamente gentile e profondamente civile.

# ANGIOLETTI E LA DIFFUSIONE DEL LIBRO

di

Marino Parenti

**F**ra le moltissime lettere che mi ha scritto Angioletti nei quarant'anni della nostra amicizia, in una del 10 maggio 1960 mi diceva, fra l'altro:

« Ho letto sul copione dell'*Approdo* la tua commossa commemorazione di Orio. Grazie di averla mandata, accogliendo così prontamente il mio desiderio ».

Già allora un torturante dubbio infliggeva un'acuta spina nel mio fraterno affetto per Gibi (lasciate che lo ricordi così, come l'ho sempre chiamato); ma non avrei mai pensato di dover scorrere così presto queste lettere per quello stesso compito doloroso che, per suo desiderio, mi ero assunto alla scomparsa di Vergani.

Ho rivissuto così gli otto lustri della nostra amicizia; che ci ha sempre tenuti vicini, anche quando le nostre dimore erano lontane, dagli anni della nostra giovinezza, e sempre accumulati in uno stesso entusiasmo, in una stessa vocazione, vorrei dire, per la diffusione del libro.

Abbiamo incominciato ad occuparcene, lui in libreria, io nell'editoria, fin da quando eravamo quasi ragazzi.

Ci siamo ritrovati in Bagutta, ed io, gran cerimoniere, ebbi la gioia di lanciare per lui il « gheregheghez », che il cerimoniale chiassosamente goliardico della prima assegnazione del premio esigea, in onore del premiato.

Vicini nella prima « Fiera letteraria » di Fracchia, organizzammo insieme

la prima Festa del Libro, ideata appunto da Fracchia. Intanto, mi occupavo intensamente di diffondere il libro italiano all'estero e Gibì mi faceva spalla sulle colonne della « Fiera ».

Nel 1928 decisi la pubblicazione di una rivista che potesse coordinare le varie iniziative e mantenere uno stretto collegamento fra scrittori nostri e librai, editori ed enti culturali stranieri: quando uscì il primo numero, esattamente il primo giorno del 1929, la prima risposta al questionario, da me predisposto per un'inchiesta sulla fortuna degli autori italiani fuori d'Italia, fu quella di Giambattista Angioletti.

In quegli stessi giorni gli pubblicai *Scrittori d'Europa*, che fu, e resta, il primo documento di quell'idea europeistica alla quale Gibì dedicò tutta la vita.

Verso la fine del 1927 avevo incominciato, anche, una serie di conversazioni radiofoniche sugli italianisti delle varie nazioni europee e la prima fu dedicata agli ungheresi; Gibì, pochi anni dopo, fece qualche cosa di simile preparando, anche, il suo inserimento fra i direttori degli istituti italiani di cultura all'estero. E partì per Praga.

Di là, il suo primo pensiero fu quello di introdurre il nostro libro in quel paese e il 24 novembre 1932, subito mi scriveva:

« Eccomi a Praga. Mi sto orientando. L'idea di una Festa del Libro praghese ha già incontrato molto favore. Il successo si può dire assicurato. Dovresti, con una certa sollecitudine, prepararmi un programmino del lavoro che intendi svolgere in Italia per la Festa (editori da interpellare, ricerca di ritratti di autori, ecc. ecc.). Presenterò, insieme col mio, il tuo programmino, e vedrai che la cosa andrà. Penso che la manifestazione debba avere luogo in maggio. Tu potrai venire a Praga, dove terrai anche una conferenza. Scrivimi ».

Ci eravamo messi con entusiasmo al lavoro, lui a Praga, io a Roma; era la prima iniziativa del genere e le nostre speranze di successo se, da un lato, trovavano giustificazione nella fattiva accoglienza degli editori, dall'altro subivano frequenti delusioni per gli ostacoli burocratici e le invidie che si manifestavano da più parti.

Anche a Praga qualche ostacolo arrivava e Gibì, il 29 dicembre, mi scriveva:

« Scusa se non ti ho risposto subito. Ma aspettavo che certe faccende burocratiche si risolvessero, ed ora sono in gran parte risolte.

« Dunque per la Festa del Libro presto ti inviterò *ufficialmente* a metterti al lavoro. Intanto tu potresti cominciare a raccogliere i cataloghi degli editori. Penseremo poi subito alla scelta.

« La notizia della Festa puoi darla, ma con una certa cautela, cioè senza precisare il nostro metodo di lavoro. “A Praga, nel prossimo maggio, per iniziativa dell’I.C.L. si svolgerà una festa del libro italiano. Parteciperanno i maggiori editori, si faranno conferenze, il successo è assicurato”. Press’a poco in queste linee ».

Le difficoltà, invece di diminuire, andavano via via crescendo, ma la fiducia di Gibì non si scuoteva; io, a Roma, ero un po’ pessimista. Comunque il 19 gennaio del 1933, mi scriveva nuovamente:

« Per la Fiera del libro debbo ancora attendere l’autorizzazione ufficiale, che si fa aspettare. Temo che corrano arie di economie... Ma non spaventiamoci, la Fiera si deve fare e si farà. Vuol dire che staremo il più possibile ristretti nelle spese. A giorni, dunque, ti darò il *via* ».

Ma il via non doveva venire. Gli ostacoli, frapposti da varie parti, finirono col rendere impossibile l’attuazione del nostro progetto e il 19 febbraio Gibì si vedeva costretto a dirmi:

« Non ti ho scritto perché speravo di poterti dare buone notizie. E invece, ahimè, devo decidermi a dirti che tutto è tramontato. Le speranze devono rimanere tali almeno per quest’anno ».

E, dopo aver esposto tutte le peripezie incontrate, concludeva:

« Ora capisci perché ho tardato tanto a scriverti: speravo sempre in qualche evento miracoloso che cambiasse la situazione. Ma i miracoli, su questa terra, son così rari! ».

Speranze: abbiamo sempre sperato, insieme, in qualche cosa di bello e di buono e la sconfinata bontà di Gibì, che ogni suo gesto e ogni parola tradivano, era sempre presente, con una serenità e una apertura umana ineguagliabili, in ogni momento o difficile o doloroso.

Sarei mortificato di aver tanto parlato di me, se non me lo perdonasse l’illusione d’essermi sentito tanto tanto vicino a lui.

Negli anni che seguirono, pur lontani, continuammo a cullare insieme i nostri sogni e le nostre speranze: lui a Digione, a Parigi, a Lugano; io all'Enciclopedia Italiana, poi, a Milano, al Centro Manzoni. Finché venni a Firenze, quando era appena nato l'*Approdo*, e Gibi volle subito che fossi, ancora una volta, con lui; poi al Sindacato Scrittori e ai Congressi costitutivi della Comunità Europea, ai quali la salute m'impedì di partecipare; ma ogni volta Gibi insisteva:

« Mercoledì ritornerò a Roma per gli ultimi preparativi del Congresso al quale — malgrado i tuoi giustificati dubbi — spero di vederti ».

Riandare ai nostri anni lontani, quando avevamo la fortuna di trovarci soli, in momenti di pausa e di riposo, era sempre una gioia infinita per noi. Nei primi anni di pubblicazione dell'*Approdo*, rivista, che Gibi aveva voluto che impostassi nella sua veste esteriore, ad ogni numero si andava insieme a Torino. Il giorno si stava in tipografia e alla sera si cenava, poi si passeggiava per lunghe ore nelle strade sempre più deserte, accumulando ricordi e non evitando, spesso, di inserire qualche progetto per l'avvenire.

A Firenze veniva con una certa frequenza, ma sempre occupato o disputato dagli amici. Qualche volta, l'ultimo giorno di permanenza, stava a colazione, solo, con me. Ma non sempre gli riusciva. Un anno e mezzo fa, ci eravamo visti insieme a parecchi amici ed avevamo pranzato con loro. Disse che sarebbe partito nella notte. Ma la mattina dopo verso le dieci, mi telefonò: « Sono ancora qui — mi disse — ho un paio d'ore di tempo. Voglio stare un po' con te. Vengo a prenderti con la macchina e andiamo su a Bellosguardo ».

Stemmo per due ore seduti sul muricciolo che domina Firenze e, fra esclamazioni frequenti di ammirazione e qualche spunto letterario, era un incalzare reciproco di « Ti ricordi... Ti ricordi? », finché lo accompagnai alla stazione.

In quelle due ore avevamo rivissuta una vita; la nostra vita, alimentata da una fraternità incomparabile.

# ANGIOLETTI E L'ELZEVIRO

di

Clotilde Marghieri

È di Lui nella sua casa di campagna ai piedi del Vesuvio, a Torre del Greco, così vicina alla mia da avermi consentito il privilegio di vederlo con la maggiore frequenza nel corso di questi ultimi quattro anni, che vorrei fermare qualche ricordo più significativo e pungente; anche perché questi ultimi anni, che maturavano la sua morte, coincisero con la sua stagione più piena e alta.

Angioletti sapeva di essere malato, ma non credeva alla gravità del suo male, manifestatosi pochi giorni dopo la decisione di farsi una casa: e voleva vivere, amava di vivere. Ora poi che aveva una casa in campagna e tutta sua, voleva godersela; se l'era costruita quasi con le sue mani, e col suo lavoro, elzeviro su elzeviro, dando prova di coraggio e anche di temerarietà.

Quest'Uomo che poteva apparire troppo mite e disincantato, cui veniva talvolta rimproverata una scarsa vitalità, questo gran signore delle lettere, dai gesti nobili e lenti, le parole sobrie e meditate, era poi capace di subitane « pazzie », come le chiamava lui stesso, di accesi entusiasmi. Così nacque il progetto della casa, una sera di aprile del '57, mentre da una terrazza illuminata dal sole cadente guardavamo il paesaggio e la casa di Leopardi, solitaria tra i pini. « È un salto nel buio » disse, « è la mia ultima avventura, ma avrò la mia casa di campagna, qui, in questo paesaggio del quale mi sono innamorato ».

Eravamo in pochissimi amici, pochi giorni dopo, quando, commossi, gettammo la prima pietra nella sabbiosa terra vesuviana: e piantammo i primi quattro limoni, che lui poi si guardava crescere intorno come bambini. Facendosi una casa, scoprendo gli eccitanti piaceri del costruire, ritornava bambino, e questo perché era rimasta in lui, accanto alla sua ragionante mestizia, una fresca vena giovanile: quella, appunto, che gli consentiva di trovare la sua pianta di gelsomino la più bella del mondo, mentre era solamente gracile, e solo a forza di bicchieri d'acqua, in questa terra assetata, riusciva ad arrampicarsi al bianco muro della sua casa.

E si rammaricava, sì, che gli amici del nord non capissero questo suo amore per il sud, e talvolta se ne dolse. Non voleva che fosse considerato un tradimento, pur essendo un segno di preferenza.

Gli amici, diceva, avrebbero dovuto sapere che lui era sempre stato un viaggiatore alla scoperta di paesi e mondi e culture diverse, pur restando profondamente italiano. Ora aveva scoperto una nuova parte d'Italia e se ne era innamorato; ma continuava a sentirsi milanese a Napoli e dunque non tradiva la sua città natale. L'Elzeviro fu il suo approdo finale, quello che il viaggiatore incantato sceglie per sostarvi, illudendosi di avervi trovato la pace. Qui, nella sua stanza bianca come una cella, al suo tavolo di lavoro messo in modo da poter guardare la casa di Leopardi, egli voleva rivedere nella memoria tutti i luoghi scoperti e amati; e insieme con la memoria personale voleva coltivare quella memoria comune di tutti i paesi e di tutti i tempi, che nella sua forse utopica Europa stava a simboleggiare il suo sogno di fratellanza umana. Qui, prima di morire, diceva, doveva rileggersi tutti i classici, accomiarsi dai Maestri. Questo rappresentò per Lui questa casa: un'oasi, una solitudine rallegrata dalla bellezza del paesaggio, dalla pace dei campi; e anche un luogo di così difficile accesso che solo gli amici veri sarebbero venuti a cercarlo. Ma invece, non appena fu qui, ecco la sua casa aperta a nuovi amici, ai giovani poeti, scrittori ancora ignoti che venivano a cercarlo; e quante volte, già ammalato e sofferente, vedemmo la sua bella fronte inarcarsi all'annuncio di un visitatore sconosciuto; ma poi subito, sembrandogli incivile, prestarsi alla più cordiale accoglienza. I giovani ripartivano affascinati.

Ma il male lo aveva già così duramente ghermito che non appena costruita la casa fu un continuo staccarsene, per entrare in cliniche diverse, stazioni di una lunga via Crucis. Fu allora che l'Elzeviro divenne per Lui un mito, un miraggio, il simbolo di quello che aveva perseguito e finalmente raggiunto, ma che sembrava ora sfuggirgli.

Un mese prima della morte, riprendendosi in clinica dalla sua terza operazione, gli chiedemmo quando si sarebbe messo al lavoro del libro che aveva già promesso a Bompiani: Rispose: « A Torre, a Torre! » e poi tacque, come meravigliato delle sue parole, visibilmente commosso. Tacemmo, imbarazzati e Lui soggiunse: « Mi accorgo di aver detto: a Torre, a Torre, così come le tre sorelle di Cecov dicevano: a Mosca, a Mosca! ». Lottava contro la disperazione e sperava di guarire, lo voleva con tutte le sue forze: magnifico esempio di coraggio e di positiva affermazione della vita.

Un giorno, pochissimi giorni prima di essere trasportato in clinica, per non uscirne più, mentre soffriva del caldo afosissimo e la febbre saliva inesorabilmente, guardando le foglie degli alberi accartocciate dall'arsura, si rammaricò che la natura rifiutasse l'acqua alla terra che la reclamava. All'improvviso una forte ventata percorse le piante di un brivido lieto. « Vede, gli dicemmo, si leva il vento ».

Tacque a lungo, guardando fuori della finestra coi suoi indimenticabili occhi carichi di pensiero e malinconia. Poi disse « Le vent se lève. Il faut tenter de vivre! ». Il verso di uno dei suoi poeti preferiti. Ma subito soggiunse: « Ma io non ce la fo più. È finita ». Capimmo che si era arreso. Si rinchiuso in un silenzio doloroso. La sua vita, allegoricamente, rassomigliava ora a un suo libro, forse il suo libro preferito: *Giobbe, uomo solo*. Solo, come si è dinanzi al dolore e alla morte. A quelli che poterono incolpare Angioletti di essere letterario, vorremmo fosse stato concesso di ascoltare quella voce e quell'accento.

G.B. ANGIOLETTI  
DIRETTORE DE “ L’APPRODO ”

di

Adriano Seroni

Confesso che mi riesce assai difficile parlare di un amico ch'è morto: e tanto più difficile quando si tratta di un amico come Angioletti, la cui immagine — anche per chi amico non gli fu — è rimasta ormai fissata, nella storia della nostra cultura, come quella di un uomo dotato in somma guisa di sensibilità umana, di discrezione, di civilissimo tratto. Più facile mi riuscirebbe proseguire il discorso — iniziato in anni lontani, quand'ero ancor molto giovane — sullo scrittore: discorso che da parte mia è proseguito puntualmente all'uscire d'ogni opera fondamentale di Angioletti, da *Donata* a *Giobbe*, agli ultimi elzeviri.

Ma è pur logico che gli amici dell'« Approdo » mi abbiano assegnato il compito di ricordare proprio l'Angioletti che alla rubrica radiofonica e in seguito alla rivista dedicò dal 1950 in poi cure assidue, fino a condurre quella rubrica che io avevo iniziato a Radio Firenze poco dopo la liberazione della città a quella notorietà che oggi essa gode, fino a concentrare attorno alla vecchia rubrica radiofonica alcune delle firme più illustri della cultura contemporanea.

Per dare un'idea abbastanza precisa di una delle fondamentali doti di Angioletti, anche in questo lavoro radiofonico come in tutto il suo lavoro e la sua azione, ricorderò solo questo fatto: poco tempo prima che Angioletti venisse a dirigere la rubrica, avevamo avuto, io e lui — sulle colonne della

« Fiera letteraria » — una polemica assai aspra, nel corso della quale non avevamo misurato troppo le parole. Quand'egli mi telefonò per prendere i primi accordi, io accennai di sfuggita a quella polemica, dopo la quale non ci eravamo più incontrati. Ed egli di rimando: « Quella polemica era nata dall'amore che ambedue portiamo alla letteratura e alla cultura ». Una pausa prolungata: « E alla sincerità ». Quindi aggiunse che se l'una dote e l'altra avessimo portato nel lavoro che ora ci accomunava, saremmo riusciti a far qualcosa di utile e di buono. In poco meno di un decennio di collaborazione è stata questa la legge che ci ha guidati: — Amore per le lettere e la cultura, assoluta sincerità.

Quanto al metodo di lavoro che Angioletti portò in questo campo radiofonico per lui nuovo e dissueto, lo si può compendiare in queste due parole: comunicazione e conversazione. Non si trattava, infatti, soltanto di interessare all'impresa radiofonica gli scrittori più vivi del nostro tempo, dovevamo anche fare in modo che la pagina scritta non si traducesse al microfono solo attraverso la meccanica lettura di uno « speaker »; dovevamo conquistare al mezzo radiofonico scrittori ai quali non era certo possibile inviar norme burocratiche a guisa di lapidari decaloghi. La conversazione, il contatto, la frequenza degli incontri divennero il mezzo di cui ci servivamo.

E la rubrica estese i propri confini anche nella geografia del mondo culturale: abbastanza di frequente ci muovevano in vari centri della penisola — e nacquero così quelle trasmissioni monografiche dedicate a città o a regioni, che son poi divenute esempio seguito da riviste e periodici anche non radiofonici. Anche lo scambio con altre culture europee fu particolarmente curato: nel suo lavoro alla radio Angioletti portava infatti quella sua idea dell'unità della cultura europea, che è poi divenuta il fulcro di quella Comunità Europea degli Scrittori, che egli ha creato e costruito, e che non conosce artificiose divisioni o « cortine ».

Come non ricordare le civilissime e sempre cordiali riunioni di letterati e uomini di cultura che attorno all'« Approdo » si sono avute, da Venezia a Palermo, da Napoli a Torino, da Forte dei Marmi a Trieste, da Bologna a Milano? Anche negli anni in cui le divisioni politiche parvero più pesare

sul mondo culturale, noi vedemmo attorno a noi scrittori delle più diverse tendenze, a ragionare, a discutere. E il filo che tutti riuniva era quella indefinibile « civiltà » propria di Angioletti, insieme a quella sua morale letteraria che lo portava a scattare ogni qual volta si accennasse a trasformare una eventuale polemica costruttiva in rissa ideologica o personale.

Così Angioletti « dirigeva »: e non dava mai né ordini, né disposizioni, come si dice che facciano la più parte dei direttori di giornali o di riviste: mi sarà di ciò buon testimone Leone Piccioni, più tardi entrato anche lui a lavorare all'« Approdo », a formare quella, strana se volete, triade, nella quale tre diversi indirizzi ideologici, politici, culturali riuscivano a procedere affiancati, in un'opera — certo modesta ma utile — di diffusione e di incremento della cultura.

L'ultima volta che ci vedemmo fu in treno, non molti mesi fa: Angioletti era partito un giorno prima degli altri da Firenze dove c'era stata una riunione del comitato direttivo della rubrica: — era stanco, e la signora Pia, che lo accompagnava, faceva grandi sforzi per dare alla nostra conversazione un tono normale e sereno. Parlammo della Comunità degli Scrittori, e anche dell'Approdo, degli amici del comitato direttivo della rubrica, e del loro lavoro. « Il mio grande redattore » — mi disse scherzando. Fu l'ultimo sorriso tra divertito, ironico e commosso che vidi di lui. A cui seguì, all'arrivo a Roma, il consueto saluto: « Ciao, vecchio Adriano ».

Si allontanò come tante altre volte: con la sua andatura lenta, stanca...

# LO SCRITTORE ANGIOLETTI

di

Leone Piccioni

Ogni scrittore degno del nome ha, specie nei tempi recenti, soltanto un suo pubblico particolare. Dal pubblico è talvolta facile risalire alle caratteristiche somatiche dello scrittore: e questo vale particolarmente per un narratore moderno o per uno scrittore in prosa. (La poesia esplode e prende in modo più miracoloso: segrete restano le vie della ispirazione come segrete le vie della improvvisa conquista di lettori tanto diversi). Così in Italia un certo gruppo di scrittori di indubbio valore ha sempre avuto soltanto un piccolo gruppo di affezionatissimi lettori (lettori anch'essi, indubbiamente, di valore); altri sono riusciti a conquistarsi un pubblico tanto più vasto, ma quasi sempre a costo della perdita, totale o parziale, dell'affetto dell'altra più breve cerchia di lettori che si è indicata.

Eccezione ha sempre fatto a questa regola — fuori naturalmente dal caso del best-seller, fiorito d'improvviso e diffuso di colpo anche per arte di propaganda — lo scrittore G. B. Angioletti, che è riuscito in tante occasioni a penetrare l'interesse del più vasto ed indifferenziato pubblico dei lettori, senza che gli venisse mai meno l'affetto di quel più piccolo ed avvertito gruppo, che lo seguiva dal *Giorno del giudizio* verso *Donata*, verso *La memoria*, fino al tentativo difficile del *Giobbe*, e che era insieme partecipe delle raccolte dei racconti (con la felice scelta continiana del *Narciso*), delle

impressioni di viaggio, delle note di lettura, degli articoli su cose e paesi del mondo raccolti con tanto ordine e con tanta proprietà in successivi volumi.

In memoria di un amico e maestro che ci fu e ci è tanto caro, ci basterebbe riuscire a dire in breve (ma più lungo studio sarebbe necessario, e diversa quantità di motivazioni e di prove) il perché di questo dono di Angioletti di potersi mostrare insieme moderno e piacevole, ardito e pacifico, scapigliato e comprensivo, tale insomma da suscitare le vaste simpatie dei più, senza perdere il giudizio di rara stima dei meno e più intendenti.

\* \* \*

Per prima cosa andrà sottolineata la schiettezza e lealtà dello scrittore Angioletti, in tutto simile anche in questo alla sua leggendaria onestà di uomo civile: il nostro G. B. si è sempre rifiutato dal mostrarsi diverso da com'era, non ha mai seguito le mode, non ha mai tradito i suoi gusti e le sue inclinazioni congeniali, anche se in qualche momento esse potevano parere appannate da più superbe o insorgenti manifestazioni. Angioletti non ha mai tradito i suoi autori, le sue letture, la sua formazione, non è mai intervenuto bruscamente a cambiare il pedale e la musica della sua ispirazione, o i saldi fili tradizionali del suo ragionamento e della sua penetrazione critica. E questo, intanto, è un dato che piace molto ai lettori fedeli di ogni stampo, ed è anche un dato abbastanza raro da identificare: tanto più piace quando, com'era in Angioletti, si collega ad un continuo aggiornamento riflessivo alle scoperte nuove dell'arte, all'andamento più recente delle varie ricerche e risoluzioni, con una naturale disponibilità verso i giovani e le cose nuove, senza alcun rifiuto preventivo, anzi con larghezza, ma con grande fermezza di fronte agli abusi eventuali, allo sfruttamento delle mode, alle varie demagogie dei nostri giorni. Un rifiuto motivato con mille ragioni di fronte ai casi particolari: di fronte a fenomeni più larghi (astrattismo in pittura, ad esempio), il suo modo di rifiuto era assai più cauto, inteso ad ogni possibile revisione, attento a cogliere ogni dato nuovo che potesse risultare persuasivo.

Un largo pubblico la cosa che più spesso può aspettare e che tanto di rado, dalla superbia o dalla faciloneria di certi scrittori, riceve, è proprio un tono simile, che dia conto delle cose più nuove, e magari le certifichi o le appoggi, ma che si muova da salde e riconoscibili posizioni artistiche e letterarie, che a prima vista persuadano, e che proceda con cordialità, non disdegnando anche semplici indicazioni divulgative, a patto di arrivare in breve e genialmente al nocciolo di una indicazione o di un ritratto. Si potrebbe vedere in tanti anni di fedele lavoro, con gli articoli, i saggi, i libri di viaggio, di notazioni, di ritratti, che repertorio di indicazioni letterarie sia venuto con assoluta cordialità da Angioletti dagli antichi ai modernissimi poeti, ai più recenti. E accanto a questa capacità di intesa rapida con i lettori, la sua ispirazione poetica, il suo estro, le sue invenzioni, la forza della sua malinconia, l'impegno a dare parvenza vitale e ricca di sangue ai sogni, alla memoria, ai fantasmi della giovinezza. Qui Angioletti non avrebbe inteso certo di voler costituire volontariamente dei tramiti di divulgazione con alcun lettore; restava solo con se stesso, ma apertissimo, cresceva quasi per spontanea germinazione, con divampante misura di poesia, riuscendo tuttavia spesso (parlo delle pagine più belle di *Donata*, di *Eclissi di luna*, della *Memoria* o del *Giobbe*), a farsi interprete corale, a diffondere, con sobrietà, ma a piene mani, musica, colore, ritmo nelle figure che risorgevano dalla sua prosa. Una prosa — si badi — elegante e semplice, senza ricercatezza, senza oscurità, senza impasti né polemici né d'effetto: limpida, duttile, sempre molto coerente con se stessa.

Era quest'Angioletti scrittore, tutte le volte allo sbaraglio, tutte le volte ad impegnarsi come per la sua prima cosa (le ansie, — ricordo — il travaglio per il tentato affresco del *Giobbe*, e la trepidazione per l'accoglienza della critica, ma poi anche la fermezza ed il distacco per certi mancati o errati giudizi), con il dono raro di poesia, con la volontà sempre rinnovata e spesso realizzata di trasferirlo nei suoi ritratti e nella sua prosa, era quest'Angioletti che non ha mai perduto una unità di quel gruppo di lettori più piccolo e, forse, meglio «addetto ai lavori». E via via le generazioni dei giovani si avvicinavano a lui con ammirazione subito divenuta anche affetto, fino agli ultimi suoi giorni, sempre per ogni sua prova, fosse tutta d'estro e di fantasia, o di riflessività anche divulgativa.

\* \* \*

Così a quasi tutti i critici è capitato di seguire Angioletti con lo stesso interesse nei suoi romanzi o nelle sue prose, e nelle « carte parlanti »; nei libri di viaggio e nelle raccolte degli articoli. Quanto a me ho scritto negli anni passati, particolarmente dell'Angioletti della *Memoria* e di *Narciso* (a me il più caro), ed anche del *Giobbe* per la forza coraggiosa che rappresentava e rappresenta, ma dei suoi articoli con egual piacere. Ed un bel libro di articoli di G. B. dedicato alla Francia ed ai francesi, *L'anatra alla normanna*, fu proprio curato da me per l'editore Fabbri. Un volume del '57: dalla prefazione a quel libro, voglio qui trarre uno stralcio, a riprova di quanto fin qui s'è già detto.

\* \* \*

Giuseppe Ungaretti, raggruppando di recente alcuni suoi componimenti poetici che hanno grande forza di conferma e insieme di novità in questi nostri anni di difficili esiti di poesia, li intitolava *Svaghi*. Anche una sezione dell'opera di G. B. Angioletti, scrittore di profondi interessi diversi, ci piace, appunto, intitolarla « Svaghi », e in questa sezione vorremmo porre, con tutti gli onori, i capitoli dell'*Anatra alla normanna*. Come definire, in un clima di impegnato risultato artistico e letterario, questa parola « svago », come definirla per far chiaro che in esso, per lo scrittore vero, per il poeta, non cede in niente l'impegno né si sacrifica il risultato ultimo? Non vuol, dunque, dire prendere alla leggera, pensare al capitolo o all'opera come cosa minore in partenza, oppure mettere insieme a caso, riutilizzare fondi di cassetto: tutt'al contrario vuol dire dedicarsi con piacere ed anche con divertimento ad una cosa, sentirne meno la « fatica », mettere un poco più in disparte il disegno prestabilito, lo schema da applicare, il senso estremo da significare. Sono pretesti che nascono d'improvviso e rapidamente si mettono in carta: anche un attento limatore, uno squisito stilista troverà meno da ritoccare a distanza in quelle stesure, che nei libri più faticati, e certo non meno importanti. Sono impressioni, sono paesaggi che appaiono di nuovo davanti ai nostri occhi, e richiamano spontaneamente una serie di altre visioni e di altri ricordi di esperienza diretta o di cultura, e cercano

un immediato accordo, un pronto riposo nella sistemazione che la misura del breve saggio, o dell'articolo, suggeriscono. *L'anatra alla normanna* esce nella carriera letteraria di Angioletti a ridosso del *Giobbe*, e tanto più come « svago » ci appare rispetto alla meditata e potente, e lungamente lavorata e sofferta, stesura di un libro che per Angioletti è stato come un punto di arrivo, dal quale riprendere subito dopo le mosse. I capitoli dell'*Anatra alla normanna* sono nati, almeno in parte, proprio durante il lavoro sul *Giobbe*, senza per questo inserirsi in quel lavoro, senza per questo distogliere da quell'impegno il narratore.

Sarebbe difficile ritrovare i temi che travagliavano di più lo scrittore in quel tempo, e che erano i temi del *Giobbe*, e tuttavia sarebbe facilissimo dimostrare il collegamento con l'altro lavoro in corso, la mirabile fusione, la coralità dei risultati, l'unità dell'ispirazione culturale e poetica. Così in Angioletti: e le *Carte parlanti* sono nate contemporaneamente a *Donata*, o ad *Eclissi di luna* o alla *Memoria*. « Svaghi », a fianco di quel più concentrato lavoro; e i capitoli dell'*Anatra alla normanna* ci paiono *carte* che parlano un più specifico linguaggio di poesia.

La raccolta dei capitoli nacque sotto il titolo di *Scrittori e paesi di Francia*, poi, a cose ormai quasi concluse, fu Angioletti stesso a suggerire un titolo diverso, scegliendo l'intitolazione data ad uno dei capitoli più belli all'interno del volume: *L'anatra alla normanna*. Per me questo episodio recente è una pezza d'appoggio per quel termine di definizione che vorrei far passare, e venendo dallo scrittore stesso, penso benissimo mi possa servire da documento: « svago ». E alla definizione, attenta e precisa, cauta ma aperta, che tentavo del termine altrettanto bene servono le cinque paginette di questo capitolo che chiude il volume e gli dà titolo, come un accordo che a lungo continui a risuonare nella mente e nel cuore.

C'è una iniziale partenza da un disinteressato punto di osservazione; lo scrittore, per farsi cronista, o addirittura fotografo, prende piacere a quel che vede, racconta, e il racconto si snoda su un filo semplice, ma via via ti prende, si fa patetico, potrebbe farsi accorato ma si salva ogni volta sulla linea discriminante della maggiore eleganza, della partecipazione lievemente ironica e decantata: certo riesce a racchiudere in sé una sigla segreta,

un senso di definizione che ha un ampio valore. Senza farlo vedere, forse — arriverei a dire — anche per caso; è una volta che è andata bene, così alla prima, — altre volte può accadere che non vada bene altrettanto — è nata una grande disinvoltura e ne è sorta una delle parole poeticamente più felici di una vita letteraria importante. *Paesi e scrittori di Francia* non avrebbe reso tutto questo colore e calore poetico; poteva essere un titolo azzeccato per il lavoro opaco (anche se talvolta onesto e preciso) di un povero critico letterario: non suggeriva questa partecipazione attenta della fantasia, questo appuntamento continuamente aperto, pronto d'ora in ora a scoccare, con l'emozione dello scatto poetico, con una inversione possibile, ragionata, folle.

.....  
E come punta Angioletti, sulle diverse proiezioni temporali: sembra farlo con ironia e con mezzi semplici e diretti, persuasi e in contanti, ma subentra quella dolce e intrepida malinconia, quel rimpianto che è alla base della sua vocazione, anche se mai gli determini un illanguidimento di voce, una facile incrinatura di pianto, e resti voce ferma e penetrante, che sa definire.





Paul Cézanne: *Sentiero nel bosco* (1895)



# DISCORSO PER VALÉRY

di

Giuseppe Ungaretti

a Jean Thuile

**D**irò con Eliot: «Valéry rimarrà fra i poeti, il poeta rappresentativo, il simbolo del poeta della prima metà del ventesimo secolo. Non a Yeats, né a Rilke, né ad altri spetterà tale titolo».

Valéry si era accostato alle lettere nello stesso clima del Simbolismo e del Decadentismo nel quale erano cresciuti e Yeats e Rilke e il nostro D'Annunzio. Aveva conosciuto contemporaneamente i nomi di Mallarmé e di Huysmans nel Luglio del 1889, leggendo *À rebours*. In *À rebours*, è noto, Huysmans ha tracciato la Bibbia del Decadentismo. Ha descritto quali dovrebbero essere le manie del Decadente, quali le sue nausee, quali i testi da raccogliere nella sua biblioteca, tali da costituire una tradizione di permanente innovatrice sregolatezza. Valéry non fu mai un Decadente. I classici suoi, fossero Virgilio o Racine, o il Petrarca, erano i consueti classici. Ma Valéry ebbe a volte a provare un forte sentimento della decadenza, analogo a quello che ispirò il Leopardi. Fu forse questo il motivo che indusse Eliot a segnalare in lui il poeta che meglio incarna i tempi trascorsi tra le due guerre.

Tra gli scrittori che durante tutta la sua vita Valéry considererà suoi maestri, ammirerà Huysmans. Ne ammirerà le meticolose notomizzazioni, le dense coloriture caratterizzanti. E *Monsieur Teste* — cui nel 1895 Valéry darà vita quasi contrapponendolo a Des Esseintes, il protagonista di *À re-*

*bours* — Monsieur Teste segue pure unicamente nei momenti intellettuali il proprio esistere, lo scarnisca, lo idealizzi, ne faccia uno spettro, ne componga l'essere libero da qualsiasi storia, finalmente — non appena il patire fisico avrà invaso e allarmato quell'intelligenza — gli diverrà presente il tempo e un tempo di un'acutezza crudele infinitamente più rivelatrice di quella dal tempo fatta sperimentare a Des Esseintes curvandogli le spalle.

Ho fatto un salto, sono arrivato al 1895 per subito mettere in risalto la parte che nella poesia di Valéry sempre s'arrogherà la concretezza dei corpi rispetto a qualsiasi necessità e possibilità d'astratto riflettere.

Mi toccherà dunque ora retrocedere di qualche anno e sino al momento della sua scoperta della poesia di Mallarmé. Valéry osserverà più tardi in anni recenti, che « Mallarmé era arrivato con lo studio approfondito della sua arte ad una concezione astratta molto vicina alle più elevate speculazioni di talune scienze. La letteratura ordinaria — prosegue Valéry — mi sembrava paragonabile a un'aritmetica cioè alla ricerca di risultati particolari nei quali si scevera male il precetto dall'esempio; quella che egli concepiva mi pareva analoga a un'algebra poiché implicava la volontà di mettere in evidenza, di conservare e di sviluppare le forme del linguaggio. Ma una volta un principio riconosciuto e colto da qualcuno, a che prò, mi dicevo, perdere il tempo nelle sue applicazioni. Mi sembrava allora che esistesse una sorta di contrasto tra l'esercizio della letteratura e il conseguimento d'un certo rigore e d'una certa sincerità di pensiero. È questione infinitamente delicata. Dovevo io informarne Mallarmé? Lo amavo e lo ponevo al di sopra di tutti; ma avevo rinunciato a adorare ciò che aveva adorato tutta la sua vita e a cui l'aveva tutta offerta e non mi trovavo il coraggio di farglielo capire ».

Non è intenzione mia presentarvi una vita romanzata di Valéry. È certo che la lezione di Mallarmé appare già proficua nelle poesie che scrisse dall'89 al 1892. Aveva osato mandare al Maestro nell'Ottobre del '90 due di quelle poesie, e per risposta, insieme a qualche lode, era stato avvertito che consigli « ne dà solo la solitudine ». Come avvenne dunque quella crisi, e si formarono quello stato d'animo e quelle convinzioni di cui è reso conto nel suo brano su Mallarmé che ho citato? Fu forse perché Mallarmé era

arrivato a un'altezza in poesia che sarebbe stato temerario per altri volere raggiungere, e che quindi valeva meglio non pensarci più? « Quando ci si trova in presenza d'opere così perfette alle quali — diceva — non si sa come e che cosa opporre, uno è portato a ripiegarsi su se stesso, su ciò che ha fatto e soprattutto su ciò che credeva di essere capace di fare, e a cui si sente dispostissimo a rinunciare ».

O sarà stato un altro motivo? L'amore per una donna?

È il momento in cui converrà soffermarci un po' su ciò che fu per la vita di Valéry, il mare. Tutto: la prima e l'ultima fonte della sua ispirazione. La più chiara e la più segreta. Il volto che egli volle tramandasse il suo canto, variabilissimo di continuo e sempre immobile. Nacque il 30 di Ottobre del 1871 a Sète: « Mi felicito — diceva — d'essere nato in un punto tale che le mie prime impressioni siano state quelle che uno riceve di faccia al mare e in mezzo all'attività degli uomini. Non esiste per me spettacolo che valga quello che si vede da un luogo dominante un porto. In quel luogo privilegiato, lo sguardo possiede e il largo di cui s'inebbria e la semplicità del mare, mentre accanto gli appaiono la vita e l'industria umane che trafficano, costruiscono, manovrano. L'occhio abbraccia così insieme l'umano e l'inumano ». La piccola stanza dove gli occhi gli si aprirono alla luce, inquadra una parte di cielo e di mare. Dal collegio dove studia il movimento delle navi e il ritorno la sera delle vele, offrono, quando può distrarsi a osservare di fuori, lo spettacolo che gli è più caro. Il sogno della sua infanzia è naturalmente di diventare uomo di mare. In quegli anni passa l'estate a Genova: « Più di qualsiasi luogo al mondo — diceva — mi è cara Genova ». È Genova specialmente che gli suggeriva quanto utilmente, inuguagliabilmente, in un grande porto possa mescolarsi all'umano, un uomo. Nel settembre dell'89 dedica a Huysmans la sua prima prosa, una prosa sui carruggi. Quasi quarant'anni dopo, nel 1924, altre pagine su Genova, dedicate a Valery Larbaud, usciranno in *Rhumbs*. Di queste ultime, lasciatemi citarvi qualche brano. Vi risuona un intenerimento di cuore prolungatosi tutta una vita. Lasciatemi ascoltare con lui le campane che lo hanno sedotto fanciullo:

« Campane, campane di Genova / Tan / tīrīn / tan-tan / ... / Tan / ... /

Sto, fisso l'occhio su quella campana che a cento metri di qui rintocca; e si è arrestata la mano che tiene la penna pronta — a che cosa?

Il vuoto. E soli l'intenzione, il bisogno, l'istinto, il fantasma di scrivere. — Scrivere che cosa? Il muro richiama alle sue losanghe lo sguardo.

.....  
Tan / tīrīn / tan-tan / — Le canta invece di contarle, le ore.  
Liquidamente, con un liquore infinito squillano quelle note ».

.....  
E lasciatemi ripetervi il periodo che chiudeva quello scritto:

« *Italianità*. — Semplicità di vita — Nudità interiore — Bisogni ridotti al minimo — Gusto del reale spinto all'essenziale. Fondo cupo e leggerezza, ma sempre attenta. Spensieratezza e... profondità. Segreto. Pessimismo tutto contraddetto d'attività. Deprecatio. Tendenza ai limiti. — Passaggio immediato ad infinitum ».

Era a scuola debole in matematica, anzi addirittura non ci capiva nulla e quel sogno dell'infanzia e dell'adolescenza fu frustrato e al termine del liceo, non all'Accademia navale poté accedere, ma dovette iscriversi alla Facoltà di legge di Montpellier.

La sorte è fatta di combinazioni incredibili, e all'Università incontra e si lega di amicizia con uno studente di Scienze esatte, Pierre Féline, e da quel momento a poco a poco s'appassiona ai modi di pensare del geometra. Presto l'odiata matematica che gli aveva dato il dispiacere maggiore, diventa uno dei fattori positivi del suo avvenire. Féline lo guida a scoprire la teoria delle funzioni e poi quella degli insiemi e dei gruppi di trasformazione. Più tardi, i due amici non esiteranno a ingolfarsi nelle astrattissime teorie di Cantor sugli insiemi transfiniti.

Coesistevano in Valéry due modi d'essere contrastanti. La poesia finirà per conciliarli. « Avevo vent'anni — diceva — e credevo nella potenza del pensiero. Soffrivo stranamente d'essere e di non essere. A volte mi sentivo forze infinite. Esse cadevano davanti ai problemi; e la debolezza dei miei poteri positivi mi faceva disperare ». C'era l'uomo positivo in lui — Féline glielo aveva fatto scoprire — l'uomo che non ammetteva potesse esserci alcunché non riducibile a logica formulazione. Un tale uomo come

avrebbe potuto non diffidare della poesia? « All'età di vent'anni — disse — fui costretto a intraprendere una lotta serissima contro gl'“ Idoli ” in genere. Quella crisi mi fece insorgere contro la mia “ sensibilità ” in quanto essa intralciava la libertà del mio spirito ».

La poesia suscita idoli, è vero, ed è indefinibile. I suoi effetti sono per molta parte, dell'ordine della magia, e dipendono dall'inconscio e dal subconscio quanto dalla lucida coscienza, e possono persino nascere da una improvvisa indicazione di ritmo venuta all'orecchio chissà da dove e chissà perché. Tutti sanno che lo spostamento o il mutamento d'un semplice vocabolo in seguito a una proposta apparsa a caso nella mente, può fare mirabile un verso orribile. I significati e i suoni trovano le loro rispondenze più indovinate a volte quasi come si vince al baccarà. È vero che, riconciliatosi con la poesia, Valéry preferiva vincere giocando agli scacchi.

Certo, quell'uomo, anche nelle ore più stremate del dramma, tornava a lusingarlo la poesia con i suoi oggetti, frutto di miracoli e germi di prodigi, ed allora l'altro modo d'essere, l'idolatria, come egli lo chiamava, predominava in lui. Ma subito, a quell'uomo invaghito di scienza, di « hostinato rigore », la poesia tornava a non apparire se non mezzo d'inganni, futile distrazione. Quegli anni furono fatti di tali alternative, ma prevaleva in essi il crescente distacco dalla poesia. Vi ho già citato il brano tratto dai suoi ricordi di Mallarmé, e quella frase: « Mi sembrava allora che esistesse una sorta di contrasto tra l'esercizio della letteratura e il conseguimento d'un certo rigore e d'una certa sincerità di pensiero ».

A scoraggiarlo dalla poesia, a screditargliela tanto, deve avere contribuito non poco Edgar Poe. Più tardi, quando Valéry si riconcilerà con la poesia, si servirà dei medesimi postulati del Poe per averne stimolo in senso opposto.

È straordinaria l'influenza esercitata dal Poe sulla poesia francese e ogni volta diversissima dalla precedente, e mi dispiace che il tempo oggi non mi permetta nemmeno di mostrare di sfuggita ciascuna di tali diversità. Esercitò influenza su Baudelaire, l'esercitò su Mallarmé, e, per tramite della traduzione in prosa delle sue poesie fatta da Mallarmé, persuase Rimbaud

a quella rivoluzione espressiva che la *Saison en enfer* e le *Illuminations* hanno prodotto, e ancora producono nella poesia francese e in quella d'ogni paese.

Valéry impara da Poe che per capire la genesi d'un'opera d'arte si deve partire non da un'emozione iniziale, ma dai mezzi tecnici messi in opera dall'artista per produrre tale o tal altro effetto. La vera causa dell'opera d'arte è dunque nell'impiego dei mezzi. Si ferma volentieri all'etimo greco di « poesia » che è « fare », e « homo faber » sarà per lui principalmente il poeta. Per risalire — se non fosse impresa peggio che aleatoria, balorda — per risalire alla causa emotiva che può avere guidato il poeta nella scelta di dati mezzi tecnici: causa derivata da uno stato generico o particolare composto di sentimenti, sensibilità, cultura, riflessione critica, insomma del conscio e dell'inconscio del nostro essere — l'opera d'arte dovrebbe essere smembrata, sottoposta a torture sofistiche, ridotta a caos o a meno di nulla, tanto essa ebbe a nutrirsi, a complicarsi, a passare da una ad altra metamorfosi, per arrivare a potersi produrre — non riprodurre — nell'animo ipotetico d'un ascoltatore ideale. Nell'animo dell'ascoltatore reale gli effetti saranno il risultato — diverso da lettore a lettore — d'un processo analogo, non identico, a quello che ebbe a incontrare l'emozione iniziale dell'autore per trasformarsi in espressione. Tirate le somme, è ovvio non possa esserci nell'opera d'arte altro rapporto su cui esercitare un possibile previo esame se non quello tra una scelta di mezzi tecnici e un'emozione da produrre nell'animo d'un ipotetico lettore ideale. In altri termini, non può stanarsi l'ispirazione se non dedicando attenzione ai mezzi tecnici. Si tratta di stabilire una retorica — oggi la direbbero una poetica — che, come qualsiasi retorica, è una teoria degli effetti. Ogni poeta ci pensa, e si sa quanto il Leopardi si sia tormentato dietro alla sua teoria dell'eleganza. E veniamo, per spiegarci meglio, ad un esempio. Un quadro è principalmente, nei suoi effetti, un campo di tela coperto di macchie colorate, adunate secondo certe figure più o meno geometriche. Della causa che mosse il pittore a dipingerlo, è cosa di cui si potrà discorrere, con conoscenza di causa, il *Giorno del Giudizio*. In effetti, il pittore partirebbe non da un modello da riprodurre, ma da una tela da ammobiliare di colori e di forme. Il fare poesia non sarebbe altro, considerate così le cose, se non un cul-

larsi d'illusioni, e il Leopardi lo sapeva bene, e non senza cagione si tormentò anche dietro una teoria delle illusioni. Voi vedete quale denigrazione dell'arte può nascondersi in tali proposizioni alle quali Valéry rimase l'intera vita fedele — «incrollabilmente», come ebbe a scrivere a Gide. Ma nel chiarirsi sopra di esse la sua poetica, in esse quale inaudite possibilità di liberazione non imparò a scorgere?

Verrà un momento in cui Valéry non si dimenticherà di quanto possa in un'opera d'arte essere vano e delusivo, ma si ricorderà soprattutto di quanto in essa è forza che libera, sia pure solo per illusione.

Eliot, dicendo che Valéry fu il poeta rappresentativo degli anni compresi tra le due guerre pensò forse all'importanza che, nell'opera di poesia, Valéry, com'è documentato da tanti appunti ormai noti dei suoi quaderni e dagli scritti suoi teorici, attribuì ai sogni, all'inconscio e al subconscio? Infatti l'opera d'arte, e non in ciò che potrebbe avere di peggiore, non può esimersi da un qualche automatismo di scrittura. Fu da lui stimolato il Surrealismo? E se penso a quella dissociazione dell'ispirazione in elementi d'oggetto efficace ch'egli era sempre tentato di fare componendo poesia e alla dissociazione in due esseri che gli lacerò continuamente la coscienza, e se penso anche a quella sua osservazione che mette in bocca a Socrate nel dialogo d'Eupalino: «L'artigiano non può compiere il suo lavoro senza violazione o turbamento d'un ordine, mediante forze da lui applicate alla materia per renderla adatta all'idea da imitare e all'uso previsto. Ove costruisca un tavolo, l'intero mobile possiede una struttura molto meno complessa del tessuto delle fibre del legno: egli avvicina grossolanamente e in un certo ordine estraneo, i pezzi d'un grande albero, i quali s'erano formati e sviluppati secondo altri rapporti» — se penso a ciò, mi viene spontaneo di domandare a Eliot, se con la sua affermazione non alludesse anche alle disarticolazioni e ai costruttivismi di Cubisti e di Futuristi, e alle semplificazioni e agli utilitarismi, se non agli asetticismi di Funzionalisti e altri Razionali. L'uomo nei confronti della natura non solo dimostra d'essere impotente ad imitarla ma di non sapere se non recarle guasti, e solo servendosi per astrazione — il tavolo che abolisce se è di eletta fattura persino il ricordo dell'albero — egli dà prova di qualche potere e l'estro l'aiuta

persino a riscattare con le invenzioni di grazia il suo fatale sadismo verso di essa. Valéry era un uomo dei suoi tempi. E rileverà, chi avrà da fare la storia, che molte delle sue idee avranno reso possibile, magari per malinteso, e certo in direzioni una dall'altra diversissime, il lavoro di altri, e lo avranno reso possibile, come era anche proprio della sua mente procedere, in direzioni comunque tutte diverse da quelle che egli voleva indicare con quelle sue idee. I propositi di Valéry erano espliciti. Trarrà il suo mestiere dalla tradizione, le cui regole ricercherà senza requie e osserverà con scrupolo ostinato. La perfezione del mestiere gli resterà sempre sommamente a cuore, e se manifesterà egli un rammarico, sarà che la fretta dei tempi non tolleri il dedicarsi a opere lungamente durature, e il suo sentimento della decadenza sarà sentimento anche del decadere del mestiere. Diceva: « Abbiamo perduto l'uso delle mani ». Comunque, nessun altro meglio di lui apparirà come il teorico dell'arte d'oggi: musica, pittura, architettura, narrativa o poesia, quantunque abbia fatto di tutto per fare intendere che cercava altro, che intendeva dire altro, che la sua poesia è altro. La sua arte è antica e nuovissima, come al Leopardi piaceva fosse sempre un'arte degna del nome d'arte. Sapeva benissimo Valéry che l'arte della parola è, già da millenni, la più astratta che vi sia. Nulla è più dissimile dalle cose che rappresenta di un vocabolo, eppure in nessun'altra arte, nemmeno nella più fotografica come la pittura, il simbolo è più significante. Se il simbolo orale è scritto, si passa a un altro grado di conversione simbolica. Perché rompere un uso che rende istantanea nella nostra mente la conversione di simboli necessari in percezioni precise o poetiche della realtà? L'arte della parola ha già una tradizione che può permetterle di flettersi a ogni novità e arricchimento, ed è un altro dei tanti crimini di questi tempi, ingegnarsi a mandarla in rovina. Le maggiori rivoluzioni in arte sono quelle che avvengono rispettando la tradizione. L'arte della parola ha in sé la facoltà d'astrazione, e continui dunque a svilupparla per la sua via naturale, recuperando il passato inventando il domani.

Col nome di « Notte di Genova », ricavato da un appunto del 6 ottobre 1892 rinvenuto nei suoi quaderni, è compendiata simbolicamente la crisi che lo tormentò dal 1889 a quella data. In quella data, tra gli squarci e gli

abbagli dei lampi, in quella notte tempestosa, gli pare d'aver finalmente ghigliottinato la letteratura, di sentirsi finalmente interamente un altro. « Ma — soggiunge però in quell'appunto — sentirsi un altro non può durare ».

Paragonare una persona a un'altra è assurdo, e ozioso per conseguenza è tentare avvicinamenti tra le loro opere. Voglio solo dire come per Valéry non un indirizzo dello spirito umano dei suoi tempi, a qualsiasi ramo dello scibile fosse affiliato, poteva apparire estraneo alla sua curiosità e alle sue meditazioni. Possedeva quelle particolari attitudini della mente da chiamarsi filosofiche, se le cose portassero sempre il loro nome, e che sono le antenne della vera scienza, se per scienza si intenda non una particolare specializzazione, ma il sapersi rendere cosciente dell'energia e degli atti del proprio tempo e il saperne esprimere il significato. Né quindi gli appariva doversero rimanere estranei alle indagini del suo pensiero i fenomeni e gli ordinamenti che l'attualità portava a manifestarsi e a sconvolgere gli strati sociali. Ci sono numerosi scritti, specialmente posteriori alla prima guerra, che lo dimostrano. Sono raccolti in vari volumi. E ci sono quegli innumerevoli quaderni che furono comunicati al pubblico di recente in edizione fotografica: « Da trent'anni scrivo il mio diario — confida nel 1926 —. Esco dal letto prima che faccia giorno, e, mentre fa giorno, ora profonda e pura, sono solito scrivere ciò che sgorga da sé ». Si tratta d'una specie di *Zibaldone*, che ci ha lasciato. So bene — ho già preso le debite precauzioni — che Valéry non somiglia affatto a Leopardi. È tuttavia lecito affermare che ci sono dei passaggi obbligati dove due menti somme fatalmente s'incontrano. Ho avuto occasione di segnalare qualche incontro col Leopardi, in fatto di poetica. Mi sia anche lecito di segnalare la loro analoga ansia d'impossessarsi del sapere del proprio tempo e di ricercarne le origini e le conseguenze e di ragionarci su, e la loro analoga volontà di interpretare l'agitarsi del proprio tempo.

Il suo primo saggio dopo il distacco dalle lettere — ma è distacco dalle lettere, o non è solo distacco, parziale distacco, dalla poesia in versi, dal « canto »? — il suo primo saggio è l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, pubblicato nel 1895 dalla *Nouvelle Revue*. Studiare Leonardo è

per Valéry un coordinare sondaggi eseguiti allo scopo di ritrovare l'origine comune di tutte le operazioni dello spirito, la legge universale della vita dello spirito. È la ricerca d'un metodo. La scienza e l'arte dunque avrebbero un'origine comune? Già non è un riconciliarsi con la poesia? E quello accogliere la lezione di Leonardo secondo la quale nessuno spirito possa effettuare immagini e avere conoscenze di sé e dell'universo se non in stretto concorso con il proprio corpo, non è già riconciliarsi con la poesia? Nel medesimo anno *Monsieur Teste* verrà a gridargli, lo abbiamo visto, che un intelletto, e il proprio, si consideri pure il più svincolato da ogni condizione terrena, avrà sempre da subire, e per averne moto, la sensibilità.

Ma, delineata alla meglio la sua poetica, è tempo oramai prima di avvicinarci alla sua poesia, e per meglio poterla definire, di accorgerci che Valéry era un uomo non indifferente al vivere degli altri uomini. Chi lo conobbe bene potrebbe invece asserire che della sofferenza degli uomini egli partecipò e con disperato amore.

Nel 1895 la *New Review* aveva pubblicato una serie di articoli sulla concorrenza economica tedesca al commercio mondiale. Il Direttore di quella rivista, William Henley, chiese a Valéry, di passaggio a Londra, di dedurre per il suo periodico qualche conclusione filosofica da quegli articoli. Ne nacque il famoso scritto intitolato poi *Une conquête méthodique*. Per noi importa che, sino da quel momento, Valéry in quella conquista denunziasse il successo d'un metodo, cioè della ragione continua dell'intelligenza presa come strumento e non come fine — il trionfo del necessario sull'accidentale, del generale sul particolare — della massa sull'individuo, dell'impersonale sull'originale. È un metodo che esige dall'uomo che si riduca a valore « medio », e che si armi di una volontà tenace. A tale strumento, il genio, il quale non può manifestarsi se non per caso, farebbe correre il rischio di spezzarsi. La voluta e imposta mediocrità finirà sempre e inevitabilmente col prostrare qualsiasi uomo superiore. Anzi, l'uomo essendo generalmente mediocre, dato il via al sistema, il peggio avverrà, e sempre verrà trovato il numero d'uomini occorrente ad impedire che il sistema si spezzi. Dilagherà sopra l'intero orbe terrestre il trionfo della mediocrità. E se, nonostante ciò, i risultati fossero migliori di quelli d'oggi? Valéry non s'opporrà

mai a una migliore sorte degli uomini, e certamente crederà sempre nella efficacia, in ogni campo d'attività, del metodo, ma gli sviluppi di quello che aveva esposto quella volta gli facevano accapponare la pelle facendogli sentire come mettersero in lui a nudo, senza pietà, il sentimento della decadenza, e gli facessero sentire nettamente quanto il contemporaneo consorzio umano s'affaticasse al crollo d'una civiltà — la nostra — adoperando strumenti ch'essa stessa era andata e andava foggiando e forniva. L'allarme era lanciato: a seguire inflessibilmente quel metodo, necessariamente non avverrà nell'ordine della storia che si giunga allo sterminio metodico?

Gli uomini frigidi parlando di Valéry cianciano di gelo, e quelli che non hanno mai brillato per coraggio tirano in ballo il cuore di cui osano rimproverargli il difetto. Non l'ostentava il sentimento, possedeva una invidiabile compostezza di maniere, era un uomo d'ottima educazione, un uomo compito.

Paul Valéry ebbe il cuore pieno di quel fuoco supremo che non si possiede senza possedere un pudore supremo, e peggio per chi non sapendo né amare, né ribellarsi, né leggere, non saprà mai accendersene.

Uditelo. Nell'aprile del 1919, a richiesta dell'*Athenaeum* di Londra, pubblica due lettere, vi si legge: «Noialtri, Civiltà, sappiamo ora che siamo mortali.

.....  
Sapevamo bene che tutta la terra palese è fatta di ceneri, che la cenere significa qualche cosa. Attraverso lo spessore della storia, scorgevamo i fantasmi d'immense navi che furono cariche di ricchezza e di spirito. Noi non potevamo contarle. Ma quei naufragi, dopotutto, non erano affatto nostri.

.....  
La speranza, certo, permane.

.....  
Ma la speranza non è che la diffidenza dell'essere verso le previsioni precise del suo spirito. Essa suggerisce che ogni conclusione sfavorevole all'essere *deve essere* errore del suo spirito. I fatti, tuttavia, sono chiari e spietati. C'è l'illusione perduta d'una cultura europea e la dimostrazione della impotenza della conoscenza a salvare checchessia; c'è la scienza, colpita

mortalmente nelle sue ambizioni morali e come disonorata dalla crudeltà delle sue applicazioni; c'è l'idealismo, che vince difficilmente, profondamente contuso, recante la responsabilità dei suoi sogni; c'è il realismo deluso, battuto, accasciato da crimini e da colpe ».

Nell'ultima guerra, lo strazio del suo animo è indescrivibile. In memoria di Henri Bergson, Ebreo di nascita, nella Parigi del 1940 occupata dai Nazisti, pronuncia un elogio dove si legge « L'Accademia è colpita alla testa.

.....  
Era l'orgoglio della nostra compagnia.  
.....

Altissima, purissima, superna figura dell'uomo pensante, e forse uno degli ultimi uomini che avranno esclusivamente, profondamente, supernamente pensato, in un'epoca del mondo dove il mondo va pensando e meditando di meno in meno, dove la civiltà sembra, di giorno in giorno ridursi sempre più solo al ricordo e alle vestigia che noi serbiamo, della sua ricchezza multiforme e della sua produzione intellettuale libera e sovrabbondante, mentre la miseria, le angosce, le costrizioni d'ogni ordine deprimono e scoraggiano le imprese dello spirito ».

L'elenco di interventi simili non sarebbe corto. Non tocca a me farlo.

Fu uomo d'una dignità di vita più che rara, unica.

Dopo il 1892 Valéry non smise affatto di scrivere, pubblicò di rado qualche saggio e qualche appunto ad alcuni dei quali s'è accennato, e anche tre poesie, una nel 1896 e due nel 1897, e la *Soirée avec Monsieur Teste* nel 1896. Nel 1913 in seguito alle insistenze di André Gide che lo pregava d'autorizzare la *Nouvelle Revue Française* a pubblicare una raccolta dei suoi antichi versi, che avevano lasciato in chi li conosceva la convinzione di raggiunta bellezza, si mise a rifarli, e gli venne insieme voglia di esercitarsi in una cosa nuova, e compose la *Jeune Parque*, che vide la luce alla fine d'Aprile del 1917. Siccome tutte le poesie precedenti, approvate e comprese insieme a *Charmes* e alla *Jeune Parque* nell'edizione definitiva di *Poésies*, furono interamente rifatte in quegli anni, si può dire che l'intera sua opera poetica, di « canto », fu compiuta dal 1913 al 1922.

Fautori e avversari si sono ingegnati a presentarci una poesia di Valéry

che non corrisponde se non miticamente a quella che veramente è. Abbiamo cercato di esporre, in modo succinto e quindi incompleto, ma, lo presumiamo, abbastanza fedele, la sua poetica, e abbiamo cercato di mostrare l'uomo nelle sue prese di posizione davanti agli avvenimenti del suo tempo. Credo che, discorrendo della sua poesia, non convenga più ricorrere a quel cliché di *Commedia dell'Intelletto*, come uno direbbe *Divina Commedia* o *Commedia Umana*. Fu uomo, lo abbiamo ammesso, che dette somma importanza all'intelletto, a un intelletto che né i turbamenti del cuore, né gli scherzi dei sensi potessero disturbare. Si sapeva tuttavia uomo e il suo cuore era umano, e non d'amianto, e nemmeno di latta e a carica d'orologeria come quello di tanti presuntuosi suoi detrattori, che ignorando tutto di lui gli oppongono i loro meccanici sospirini di canarini da « boîte à musique ».

Canto era la sua poesia, e fatta perciò di sentimento, di sensibilità, e anche d'intelletto, cioè anche di « hostinato rigore » come gli aggradiva di dire avendo adottato l'impresa del suo Leonardo.

Canto e non prosa. « Errore contrario alla natura della poesia — osservava — e che le sarebbe persino mortale, è pretendere che la poesia abbia per oggetto di comunicare a qualcuno qualche nozione determinata — ciò a cui la prosa deve bastare. Una conseguenza di tale errore è l'invenzione dell'esercizio scolastico che consiste nel fare mettere dei versi in prosa. È inculcare un'idea tragica per la poesia, poiché è insegnare sia possibile dividere la sua essenza in parti che possano sussistere separate. È credere che la poesia sia un accidente della *sostanza* prosa ». Similmente il Leopardi nella sua teoria dell'eleganza invocava il vago, il pellegrino, l'indeterminato, l'indefinito, per fare assurgere i vocaboli al grado del canto, cioè alla possibilità di dare illusione d'infinito. Ricordate come Valéry definiva l'italianità negli appunti su Genova di *Rbumbs*? « Tendenza ai limiti. — Passaggio ad infinitum ».

Non abuserò della vostra attenzione, e, mancandomi oggi il tempo, purtroppo dovrò limitarmi ora a scegliere di sfuggita qualche esempio della sua poesia, rimandando ad altra occasione il dovere di rileggerla verso dopo verso come va letta.

Il primo effetto che fa su un lettore non prevenuto, questa poesia, è,

mi pare, quello che farebbe l'eccellente pittura. È essa d'un grande mestiere rinascimentale. Le qualità figurative in essa sono preminenti. È legato come Mallarmé all'esperienza della pittura impressionista, e a taluni pittori di quella scuola era anche imparentato, e nella casa in cui visse a Parigi per lunghi anni, quadri impressionisti gli tennero compagnia. Ma pensando a Valéry, più che agli Impressionisti avviene di pensare forse al Correggio — che tanto « impressionò » la pittura francese del Settecento e tanto poi mandò in visibilio Stendhal (in quel di Parma possono farsi sempre scoperte straordinarie, e, per esempio, nel castello di Soragna, un illustratore dei tormenti di *Justine* « castamente » anteriore a Sade: sapienza erotica da fare arrossire per arretratezza, Fontainebleau) — e avviene di pensare meglio, e di più, al Tiziano, e, a volte, quando l'impeto tocca lo schianto del dramma, al Tintoretto. Ma più che a chiunque altro, avviene di pensare al Giorgione. La pittura veneziana, e nemmeno Cézanne lo nascondeva, era, tra i modelli da emulare, all'apice delle preoccupazioni degli Impressionisti.

Il variare del colore dell'acqua, la stregoneria e la malinconia delle sue trasparenze, un fremere di foglie che fanno tatuaggio d'ombra sulla voluttuosa, polposa carnagione d'una giovane femminile spalla nuda scossa, nel suo pungente garbo da quasi impercettibili tremiti al fresco contatto dell'aria, od un segreto boschivo, od una quiete ed un dissolvimento serali, o lo stupendo stupore d'un risveglio,

oppure:

*Un bras vague inondé dans le néant limpide  
Pour une onde de fleur à cueillir vainement  
S'effile, ondule, dort par le délice vide,*

*Si l'autre, courbé pur sous le beau firmament,  
Parmi la chevelure immense qu'il humecte,  
Capture dans l'or simple un vol ivre d'insecte.*

o l'ora meridiana:

*Si le dieu chante, il rompt le site tout puissant;  
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres.*

o questa evocazione:

*Azur! c'est moi... Je viens des grottes de la mort  
Entendre l'onde se rompre aux degrés sonores,  
Et je revois les galères dans les aurores  
Ressusciter de l'ombre au fil des rames d'or.*

« Il poeta più naturale tra quanti scrissero o scriveranno » dirò con Alain.

Nella sua poesia, il paesaggio è sempre quello d'un luogo di mare. Per questo, tanto essa ci sembra abbia avuto familiare la pittura veneziana? Nei *Fragments du Narcisse*, di cui il primo è una delle sue poesie più antiche, il continuo dissimularsi del tragico umano alla coscienza umana che vi si riflette per interrogarlo, è come quando su un mare si rispecchi cosa. Essa altro non è, fatta balocco di quell'acqua, che nulla. È inafferrabile emblema, e, fissa, essa muta secondo gli enigmatici umori del mostro. Poesia d'apertura soave, lungo lamento amoroso, solo apparente congiungersi struggente, d'antinomici destini, ma presto universo dal quale l'incauto curioso che cerca di conoscervi il proprio volto, arretrerà inorridito:

*Bientôt va frissonner le désordre des ombres!  
L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,  
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...  
Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,  
Où la puissance échappe à ses formes suprêmes...  
L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,  
Elle se fait immense et ne rencontre rien...  
Entre la mort et soi, quel regard est le sien.*

L'anima? In *Variété V* trovo quel saggio dedicato alla traduzione di San Giovanni della Croce dovuta al P. Cyprien de la Nativité de la Vierge e apparsa nel 1641. « Mi sembra che l'anima — scrive in esso Valéry — mi sembra che l'anima ben sola con se stessa, di tempo in tempo, tra due silenzi assoluti, non impiega mai se non un *piccolo numero di vocaboli e nessuno straordinario*. A questo si riconosce che *c'è anima in quel momento* ». Pascal non avrebbe dunque avuto torto di rinunciare alla scoperta del calcolo infi-

nitesimale per salvarsi l'anima? Per i posteri, Valéry non resterà se non per la sua poesia, per l'anima. Un uomo non vale per altro, ma, fino all'ultimo, Valéry, la propria poesia, la chiamerà « esercizio ». Vi cercherà soltanto schiarimenti, « sapere » di sé, e, di quel « filtro incantatorio », ch'essa nei suoi effetti gli parrà essere sempre, avrà sempre come il rimorso d'averlo preparato abusando della propria e dell'altrui credulità.

*Fragments du Narcisse* è un tema accarezzato per circa quarant'anni. Vi ritorna in una prosa che reca la data del Maggio 1945, nell'*Ange*. È forse l'ultimo suo scritto; Narcisse non è più Narcisse, è l'Angelo. È l'Uomo che a quella perfezione invano tenterà d'innalzarsi e sulla propria miseria di forze piange. L'Uomo che incessantemente meglio si conosce, piange di non riuscire mai a capirsi. L'Angelo è l'anima? Come capire ciò che non è mortale?

La poesia alla quale Valéry ha lavorato di più, è la *Jeune Parque*. Cinquecento versi che gli richiesero quattr'anni, dal 1913 al 1917. Un paesaggio notturno. Il mare, lo scoglio, il cielo, e sono, come negli antichi, suggeriti più che descritti. Alain dice che è in bassorilievo, l'*Iliade*, che è poema epico. Orizzontalità e verticalità continue sono in questa poesia, la continua ambivalenza di aspetti diversi e contemporanei di medesimi atti. Continuo effetto d'un'evocazione del sogno, tra sonno e veglia. Continuo effetto di balzi, di belluinità in una marcia irresistibile, inesorabile la quale accade e trascorre in uno stato di sonno. L'immortalità della vita è nel succedersi delle morti. La vita è sogno, fu detto bene. Perpetuo stupro e perenne virginità. Intossicamento senza fine e senza fine incorruttibilità. Come si fa aperto l'universo, come immenso misura la propria solitudine al gremirsi di stelle nel cielo! Come è sola la solitudine del cielo stellato! Eppoi nell'assoluto del sonno, l'oblio pieno, salvo dell'istinto di cui si va degradando la furia, e torna, ammutolendo, a crescere, e tocca il suo maggiore segreto, nell'ammutolarsi per furia:

*La porte basse c'est une bague... où la gaze  
Passe... tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase...  
L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir...  
Viens plus bas, parle bas... Le noir n'est pas si noir...*

*Le cimetière marin* è la più celebre poesia di Valéry. Tradotta spesso anche in italiano. Usò per comporla il decasillabo, verso inusitato in Francia in tutto il secolo decimonono e dopo, e corrisponde al nostro endecasillabo. Ambi Valéry per la sua discesa tra i morti, ch'esso corrispondesse all'endecasillabo dantesco. È verso scandito nervosamente scolpito per incisioni brusche in una pietra durissima. Un cimitero incombente sul mare. Alcuni cipressi imprecisati, fogliame, pini, scogli, alcune cicale. Il sole rovente, la siccità. Il chiasso si scioglie in un formidabile silenzio. Le tombe, da esse, dalle generazioni che racchiudono, ci è trasmessa la necessità di vivere. In quanto al tempo, sia stato agli uni o agli altri, più rapido o meno, più breve o più lungo, ritrova per tutti, un'unica durata, la medesima, nelle tombe.

*Les morts cachés sont bien dans cette terre  
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.*

E sulle tombe, l'abbaglio del sole:

*Midi là-haut...*

E, a chiudere il quadro, vele triangolari, bianche colombe che nel mare sottostante, pecchiano...

In quel cimitero, il cimitero di Sète, ora riposa Paul Valéry. Il sommo Francese riposa, tra Giovanna Lugnani da Capodistria, e Giulio Grassi, Ligure, suoi nonni. Riposa tra memorie dell'epica napoleonica e dell'epica delle lotte per l'Unità d'Italia. Riposa tra memoria dell'Adriatico e memoria del Tirreno, nel suolo della sua Francia, davanti al mare della sua Francia. Possa il nome di Paul Valéry sempre rammentare che Francia e Italia furono felici e donarono all'umanità sublimi opere quando si amarono sentendosi sorelle.

*Nota: Questo discorso fu tenuto a Genova in occasione dello scoprimento d'una lapide sulla casa dove Valéry soleva abitare in quella città quando vi si fermava.*

# POESIE

di

Franco Fortini

## UNA RISPOSTA

*Ora mi scrivi che a Perugia l'aria  
è così secca, d'inverno, e tutta vento  
che ci vivrai fino a ottanta anni;  
che poco la temperatura varia  
in quelle stanze, i muri del trecento  
freschi anche d'agosto, il corpo senza malanni.  
Chi tu sei non so più e perché scrivi.  
O vuoi soltanto sapere se vivi  
ancora, in quel ridere scarso e tenace  
e le rughe incerte di disegno.  
Lo stecco del geranio raschia ai tremiti il legno  
della tua imposta, nella falsa pace.*

*Si andò ragazzi, un giorno, senza sapere  
che verità voleva l'aria e quante  
domandavano a noi ragioni dello strazio  
anime sterminate, servi delle miniere  
mutati in mura o in opere di piante.*

*Come pareva libero lo spazio.  
Eran per questo le vie così strane  
per le città e le campagne vane  
al vento che a gennaio va nel niente.  
Il mondo era figura dei nostri pensieri.  
Anche il padre e la madre corpi non veri  
per noi, soli tra la gente.*

*Per questo così strano è rimasto il mondo  
e noi così imperfetti, così imprecisi  
che, se tu non ridessi, ne piangerei.  
Ti vedo molto lontano sul fondo  
del secolo tra infiniti esseri uccisi  
e sono anch'io laggiù dove tu sei  
com'erano per quelle vie più sole  
i padri entro di noi ansia e parole.  
Ma con quanta passione ora ti seguo tra i morti,  
con quanta tenerezza ti chiamo amico  
e con quanta sapienza! Questa voleva, mi dico,  
il vento che tormenta gli orti.*

#### UNA FREQUENZA

*E a mezzo della pagina che leggi,  
a mezzo della lettera che scrivi, il no per sempre  
e il mai più, i buoni affaticati insetti.*

*Quasi calda è la fronte ancora, ma irradia  
soltanto il suo segnale ormai. Così  
lo sterno della bestia disgregata  
nel carbonio e la scoria nel cemento  
viva murata morderanno sempre.*

UN PESCHERECCIO DI ROSTOCK SI CHIAMA  
BERTOLT BRECHT

*Servitù, vizio, lavoro, esistenza inspiegabile,  
voci, manoscritti, ira, ironia, cordis angor,*

*sono volumi d'un caro poeta e anche un nome di nave  
atlantica, coi fuochi radio nel polo buio.*

*Carta nautica, struttura fisica, libertà rigida!*

*Ci regge morti il fitto dei vivi, ci porta;  
utile inevitabile pietà, tenerezza insensata.*

# LA "FLEURS DU MAL" DEL 1861

di

Diego Valeri

Delle *Fleurs du Mal* si possono legittimamente registrare tre date di nascita: il 1857, ch'è l'anno della primissima edizione, presso il Poulet-Malassis; il 1861, anno della seconda edizione, sempre Poulet-Malassis, accresciuta di alcune tra le più belle liriche che il Baudelaire abbia mai scritte; e il 1868, anno della terza edizione, anch'essa accresciuta e notevolmente variata nel testo: curata, questa, per l'editore Michel Lévy, da Théodore de Banville e da Charles Asselineau. Il poeta, com'è nella memoria di tutti, era morto l'anno precedente, dopo una crudele agonia durata diciotto mesi.

Ora ci si domanda quale data sia da scegliere per celebrare il centenario del gran libro. Il meglio sarebbe, forse, sceglierle tutte e tre, visto che ciascuna ha qualche titolo da vantare rispetto alle altre, e considerato che il pubblico è sempre restio a interessarsi di poesia. Senonché il centenario della primissima edizione è già trascorso da quattro anni, e quel che allora fu detto è detto. Non trascuriamo per altro di rammentare che il 1857 segnò pure la data di nascita di *Madame Bovary*, e che i due autori, il Flaubert e il Baudelaire, essendo nati entrambi nel 1821, in quel fatidico 1857 avevano trentasei anni, vale a dire non erano più giovanissimi.

Noi oggi siamo qui per commemorare, calendario alla mano, il centenario delle *Fleurs* 1861. Ovviamente, tanto l'edizione del '57 quanto quella

del '61 raccoglievano poesie composte dal Baudelaire nel corso di tutta la sua travagliata giovinezza e particolarmente nel decennio 1840-50. A testimonianza di Ernest Prarond e dell'Asselineau sopra nominato, intorno al '50 già sarebbe stato pronto il manoscritto completo che sette anni dopo servì per la stampa del volume. Ed è lecito congetturare che in quel decennio di grande fervore creativo siano state almeno abbozzate anche altre liriche apparse poi nel '61 e nel '68. Si sa che il Baudelaire non finiva mai di ritoccare e rielaborare le sue poesie; ed è perciò da credere che, pur essendo il libro già scritto in gran parte nel 1850, esso sia venuto modificandosi profondamente nei quindici anni che seguirono, e cioè fino al momento in cui la paralisi tolse al poeta ogni facoltà di lavorare.

L'*editio princeps* aveva avuto, lo stesso anno della sua apparizione, una disavventura giudiziaria ch'è in certo modo il benvenuto dell'avvenire al capolavoro. Il 20 agosto del '57, infatti, l'autore e gli editori (il Poulet-Malassis e il suo socio De Broises) erano comparsi davanti al tribunale correzionale di Parigi per sentirsi condannare l'uno a trecento, gli altri a cento franchi di ammenda, per offesa alla morale: era stata inoltre ordinata la soppressione di sei poesie della raccolta.

Episodio, in fondo, senza grande importanza. Ma la morbosa sensibilità del poeta ne fu impressionata e scossa, al punto che per oltre un anno, in penose alternative di sovraeccitazione e di atonia, egli si sentì svuotato e finito. Lo tormentava soprattutto il pensiero di dover « recommencer ces maudites *Fleurs du Mal* », o più propriamente di dover scrivere alcune poesie nuove da sostituire a quelle censurate. Il 1858 dunque passò senza frutto per il poeta. Ma ecco che nell'aprile del '59 egli può scrivere al Poulet-Malassis: « Nouvelles *Fleurs du Mal* faites. A tout casser, comme une explosion de gaz chez un vitrier ». Questo momento della carriera poetica di Baudelaire si vorrebbe designarlo col nome leopardiano di « risorgimento »: risorgimento della volontà, della fantasia, della poesia. Ora egli non si contenta più di sostituire sei liriche a quelle condannate, ma vuole aggiungerne altre, ingrossando considerevolmente il volume. E scrive, e corregge, e ricorregge. Il libro resta perciò *sur le métier* per tutto il '59 e per tutto il '60: ritardato, oltre che dal desiderio di perfezione formale

proprio dell'autore, dalle sue discussioni con l'editore circa l'opportunità di chiarire con una prefazione i propri intenti artistici e morali.

Di tale prefazione ci son pervenuti due differenti abbozzi, per la prima volta integralmente pubblicati nelle *Œuvres posthumes*, edizione del Mercure de France, 1908. Sono pagine che meriterebbero di essere più largamente conosciute, poiché il poeta vi si confessa candidamente pur attraverso le pose e gli atteggiamenti di un *dandysme* esasperato, da cui è portato ad accentuare polemicamente il proprio distacco dal tempo che gli è capitato in sorte di vivere ma a cui non può conformarsi. Egli beffeggia il progresso come avviamento al trionfo della « *bêtise universelle* »; giudica il romanticismo elegiaco cosa da gaglioffi; ritiene la Francia insensibile a qualsiasi problema artistico; si sente odiato dalle folle per il suo culto dello stile; e così via. Ma sotto i travestimenti paradossali si possono distinguere anche idee e sentimenti che salgono dal più profondo della sua coscienza di uomo e di artista: « È più difficile amare Dio che credere in lui », « Noi siamo tutti impiccati o da impiccare »: siamo cioè tutti in colpa e sotto condanna, siamo tutti nel male. E poi la distinzione nettissima ch'egli fa del Bene dal Bello, ciascuno dei quali ha proprie leggi e propri domini e propri valori: concetti oggi accettati da tutti, ma al tempo di Baudelaire inammissibili dai più: *terrae ignotae*, per adoperare un'espressione sua.

La vagheggiata prefazione, alla fine, fu sacrificata, ad evitare ulteriori indugi; e così il libro, il cui testo poetico era già pronto, poté uscire nel febbraio 1861. Portava trentacinque liriche nuove; era in certo modo un nuovo libro rispetto a quello del '57. E poiché questo, dopo la condanna, era stato scarsamente venduto, esso poteva apparire come un libro di prima edizione: come la prima edizione delle *Fleurs*.

Il poeta fu « quasi » contento della sua opera: « il libro è *quasi* bene — scriveva alla madre fin dal primo gennaio di quell'anno '61 — e resterà come testimonianza del mio schifo e del mio odio per tutte le cose ». Doveva restare invece come espressione suprema di un disperato anelito dell'anima moderna alla Speranza cristiana, e al tempo stesso come monumento di una bellezza imperitura di spiriti e di forme.

Tale il giudizio dell'avvenire; ma la critica dei contemporanei si mostrò

a lungo ostile o sorda. Nessuno dei critici professionali si accorse, in quell'anno '61, della apparizione di un'opera capitale, ed unica, quali le *Fleurs*, eccezion fatta per Jules Barbey d'Aurevilly, che subito ne intuì l'importanza e i significati universali. Fra i giovani, oscuri ancora, che avvertirono nel libro la presenza del genio, c'era Paul Verlaine, che quattro anni dopo, nel '65, pubblicava ne *L'Art* un articolo entusiastico e penetrante. Bisognerà tuttavia scendere fino al 1883 per incontrare negli *Essais de psychologie contemporaine* di Paul Bourget un giudizio critico che sia veramente all'altezza dell'opera giudicata. Che questo giudizio provenga da un romanziere indubbiamente abile ma irrimediabilmente mediocre non fa meraviglia, perché il Bourget era un forte temperamento critico sviatosi nella letteratura di invenzione. Sta di fatto, comunque, che fu lui ad aprire le vie della gloria non solo a Baudelaire ma anche a Stendhal.

La scoperta di Bourget non bastò per altro a vincere le resistenze e a neutralizzare le offensive del filisteismo e dell'accademismo, buoni alleati anche in questa circostanza, come sempre. Si pensi che il celebre manuale di storia della letteratura francese di Gustave Lanson non dedica che una pagina, su millecentoundici complessive al poeta delle *Fleurs du Mal*. (Abbiamo sott'occhio la nona edizione, del 1906).

Torniamo al nostro libro, edizione '61, a cui, dicevamo, sembra giusto riconoscere il titolo di *princeps*. Sarà altrettanto giusto riconoscerle quello di definitiva? Il problema qui è un pochino più complesso.

Baudelaire, tosto ch'ebbe tra le mani una copia delle *Fleurs* '61, cominciò a desiderare (lo immaginiamo noi, ma ci pare ipotesi psicologicamente plausibile) una terza edizione ancor più ampia e perfetta. Più precisamente egli desiderava che questa terza edizione entrasse a far parte di una edizione totale dei suoi molti scritti sparsi: *Paradis artificiels*, *Petits poèmes en prose*, saggi critici su pittori poeti e musicisti del suo tempo. Per le terze *Fleurs* egli preparò anzi una prefazione, pubblicata anch'essa nelle *Œuvres posthumes* del 1908, e databile 1863-65: una pagina notevolissima, sia detto per incidenza, in cui tra l'altro spicca quella densa e prestigiosa formula di « *rhétorique profonde* » applicata alla poesia a indicare la sua duplice natura di canto ispirato e di riflessione artistica. Tutto vano. Il poeta non poté veder

pubblicata, in luogo della terza vagheggiata edizione che una *plaquette* comprendente ventitré poesie: le sei condannate nel processo del '57, una già pubblicata nelle due edizioni precedenti, le altre apparse in periodici o del tutto inedite. Titolo del volumetto: *Les Epaves* (come dire i relitti di un naufragio); data: Bruxelles 1866; editore il bizzarro e fedele Poulet-Malassis. Il quale anche questa volta dovette comparire davanti al tribunale correzionale (di Lille) e fu condannato, oltre che a distruggere l'edizione, a un anno di carcere, ignoriamo se condonato o no.

Non si ebbe dunque, vivente il poeta, una terza edizione delle *Fleurs*. Morto che fu, come per incanto o per beffa della sorte, cominciò a realizzarsi il suo sogno dell'*Opera omnia*. Nel '68, intanto, si ebbe, come abbiamo già ricordato, l'edizione delle *Fleurs* curata dal Banville e dall'Asselineau. Quest'ultimo, incaricato della raccolta dei materiali, si servì soprattutto di un esemplare dell'edizione '61, in cui il Baudelaire aveva intercalato dei foglietti recanti parecchie poesie nuove o, se non nuove, non mai raccolte in volume. Questo esemplare è scomparso; ma non c'è ragione di dubitare della sua esistenza, tenuto conto della probità dell'Asselineau e della testimonianza del Poulet-Malassis.

Le poesie nuove, rispetto all'edizione '61, sono venticinque: undici prese dalle *Epaves*, tredici apparse tra il '61 e il '66 in varie riviste, una assolutamente inedita, ma di nessun valore: il sonetto *A Théodore de Banville*. La questione, ora, si imposta così: dobbiamo considerare definitiva l'edizione del '61, l'ultima composta, corretta in bozze e licenziata dall'autore, o quella del '68, in cui sono entrati dei componimenti di qualità decisamente inferiore ma sono state pure accolte delle felici varianti ai testi precedenti? Per noi non v'è dubbio che bisogna attenersi all'edizione del '61, prima ed ultima, e sola, che rispecchi la volontà del poeta, dando in appendice le *pièces* aggiunte nel '68 e le varianti, felici o infelici che siano.

Chissà se il cortese lettore, avendoci seguiti fin qua, troverà eccessiva e troppo minuziosa questa storia esterna del libro. Ma si tratta di un grande, di un grandissimo libro di poesia, sempre vivo (ad onta dei suoi romantici eccessi e squilibri di sentimento e di parola): sempre vivo, e indubbiamente vivo per sempre nella coscienza del mondo civile. Perciò anche le sue vicende

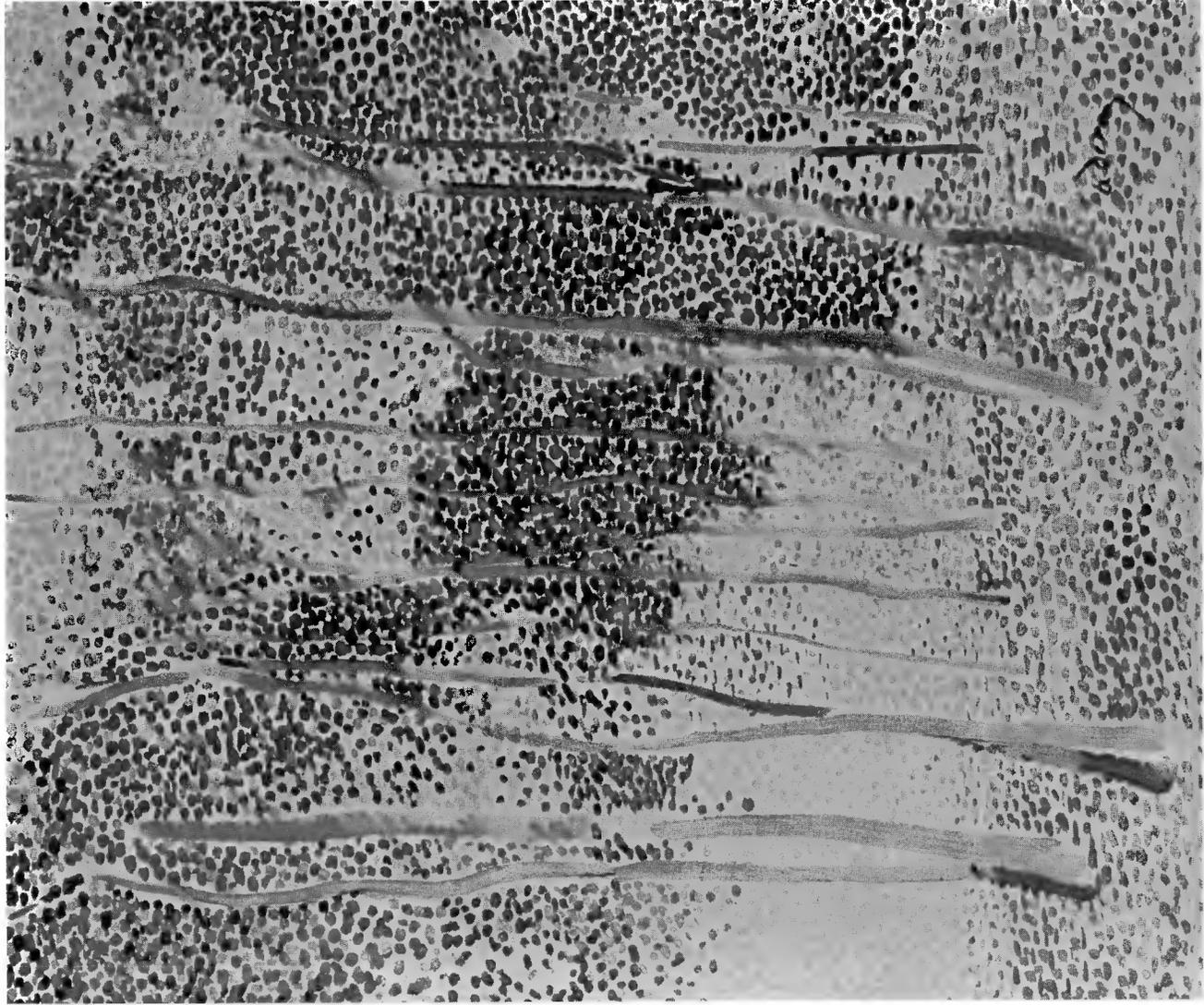
« esterne » sembrano degne di memoria. Inoltre: poiché non tutti gli editori venuti di poi, a cominciare da Calman-Lévy, hanno riprodotto l'edizione del '61 (con appendice), ma hanno preferito quella del '68, è parso utile chiarire i termini della questione, ad evitare le perplessità di un lettore che si trovi di fronte a due testi differentemente ordinati delle medesime *Fleurs*.

Ci resta da ricordare (già l'accennavamo al principio) che con l'edizione del '61 sono entrate a far parte della raccolta, nel gruppo delle trentacinque nuove, alcune delle più alte e rappresentative e illustri poesie del Baudelaire. Citiamone almeno tre.

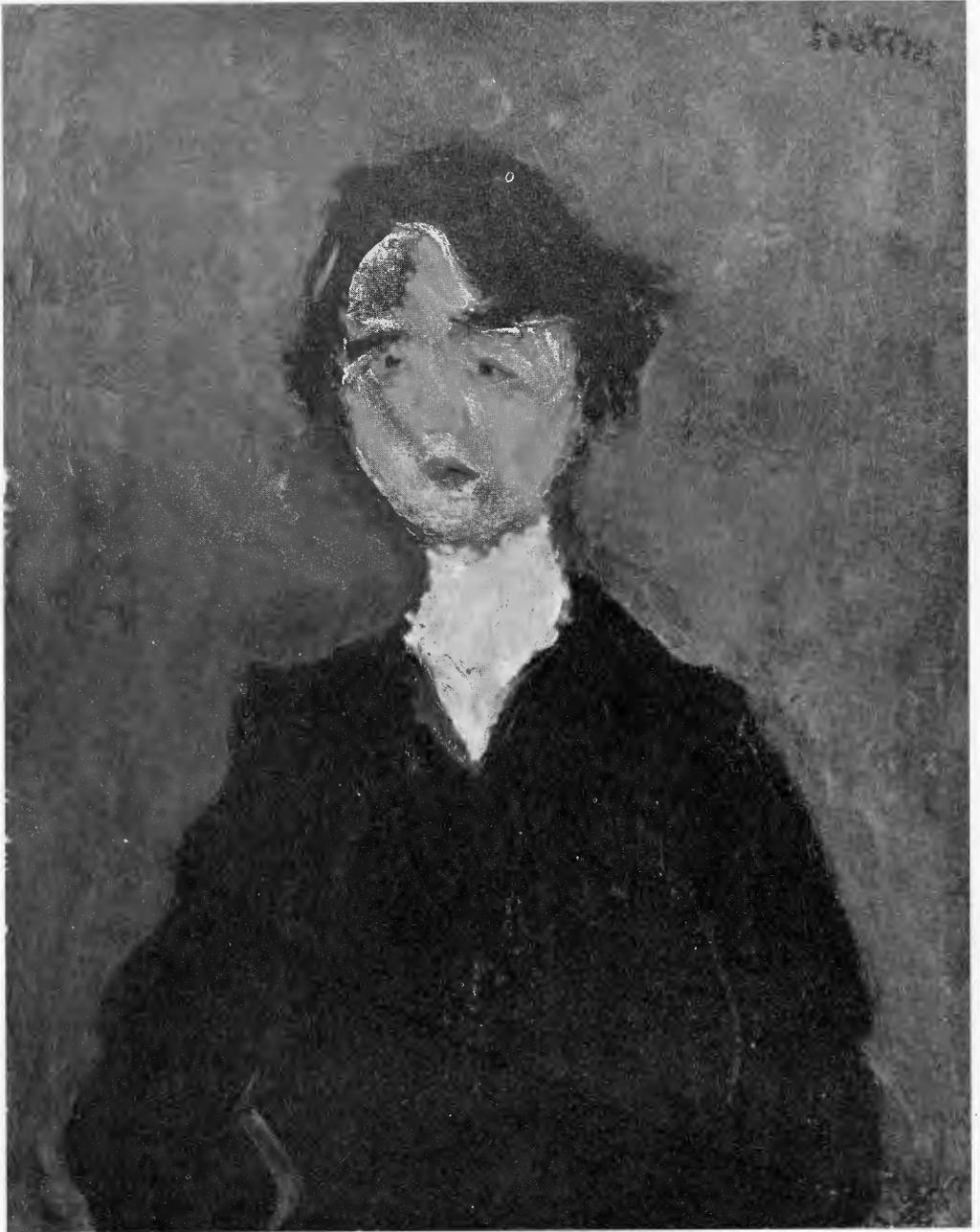
Anzitutto *L'Albatros*; il quale, per altro, nell'edizione '61 consta di tre sole quartine; la quarta, che funge in certo modo da *explanatio* dell'allegoria (« Le Poète est semblable au prince des nuées... ») è un'addizione del '68.

Poi: il *Chant d'automne*, con quell'apertura così semplice e piana da sembrar perfino banale, eppure carica di un altissimo potenziale lirico: « Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres. – Adieu vive clarté de nos étés trop courts... » (Quei duri colpi dei ciocchi da ardere scaricati sul pavimento del cortile risuonano dentro di noi con profondissimi echi).

E infine *Le Voyage*, il poemetto che conchiude il libro, ed è il maggiore e più ambizioso componimento lirico del poeta: centoquarantaquattro alexandrini che occupano o meglio spalancano un immenso spazio poetico. Con quella fantasmagorica visione di paesi stupendi e misteriosi, che anticipa l'allucinante viaggio del *Bateau ivre* di Rimbaud; con quegli appelli erranti sul mare delle tenebre: « Par ici vous qui voulez manger le Lotus parfumé... »; con l'ultimo invito alla Morte: che venga, che prenda l'anima insofferente ormai di un mondo in cui l'azione non è la sorella del sogno: « O Mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre! ».



1 - André Derain: *Luce del mattino* (1904-1905)



2 - Chaim Soutine: *Ritratto di donna* (ca. 1925)

# POESIE SPIRITUALI

di

Michele Pierri

## MALATTIA

*Malattia del presente  
mi rodi, lo riaffiori  
in un passato senza murmure  
di frescura, luccichio  
d'allora; questa falsa  
brina ormai mi trasuda:*

*e la preda che godesti  
si farà tua virtù,  
non badare alle piaghe  
che i passeri vellutano,  
sei già nuovo, riguardati  
da' rimorsi avvenire.*

## D'UN SALARIO

*Essere l'universo  
né padrone o rivale  
è la morte dell'anima...*

*no, accetto il riposo,  
il morbo, la catastrofe:  
solo queste eguaglianze*

*e l'abito rinunci  
ai necessari scandali,  
bastano le due mani;*

*la mia ruota non giunga  
nel circo e la risata  
allontani il supplizio*

*d'amare me soltanto,  
gioisce d'un salario  
la mia eternità.*

## L'ANIMA

*L'anima, oh quale istante  
fiducioso di tempo  
d'un libero presente,  
una città di Dio  
che scenda come pianto  
senza rimorso, o ombra,  
di ricordo, rossore;*

*veritiera ed oziosa  
molti nidi a quel bosco  
che fu la realtà,  
già certa, più ridona;  
appoggiata al dolce albero  
a lembi quanti furono  
i vivi, smarrirà  
il mio corpo d'autunno:*

*non meno l'amicizia  
richiese a questa gioia.*

#### PIETRA E NON PIETRA

*Pietra su pietra, intorno  
e lontano, una targa  
una forma m'inchioda  
e disforma...*

*più dura la memoria  
antica e nuova, editti  
una folla ai miei sensi  
alle ossa, ma crolla*

*la storia mia e sua,  
ma guardo da sicura  
uscita, questo mio nulla  
non è stratificato, è solo mio  
fatto di stigmati.*

## SALARIO D'OGGI

*Oggi un sol filo d'erba  
d'usuale preghiera,  
la sorpassano, incendiano...  
lo sventolio, in cammino, quale peso  
su me che si fa tenero  
e si bagna terreno, io mi contento  
del salario, io così penso  
un domani di anime  
e di pane sgomento.*

## FIGLI

*Estranei, e da sempre,  
il marito, la moglie;  
ma tanto si rimescolano  
e d'ira e d'amore  
che alfine un'acerba  
dolcezza rassomigliano;  
ad ogni vecchio cantuccio  
uniamo un figlio, nostro,  
che insieme ci giustifica  
di peccare e di vivere.*

## PER GIANI STUPARICH

di

Francesco Gabrieli

L'ho visto e ci ho parlato di viva voce solo tre o quattro volte, nel corso di quasi trent'anni. Ma il legame che mi ha unito a lui, e che ancor oggi sento non rotto, va ben oltre quei fuggevoli incontri diretti: esso fu costituito come per tanti altri dalla lettura dei suoi libri, di artista e critico e testimone del suo tempo; ma anche da qualcosa di più intimo e personale, che mi costringe ora, nel parlare di lui, a dir qualche parola anche di me. Naturalmente, cercherò che queste parole siano le più brevi possibili.

La generazione cui appartengo, nata ai primissimi anni di questo secolo, visse la « grande guerra » appena alle soglie dell'adolescenza, in modo del tutto istintivo e irriflesso. Quando giunse alla giovinezza e alla possibilità di riflettere e valutare, i grandi eventi del '15-'18 erano già un passato, che la successiva nostra storia aveva composto e andava tuttora componendo in una visione di maniera, unilaterale e tendenziosa se non addirittura falsa, a premessa e giustificazione di quanto era dopo accaduto tra noi. Era, in quella presentazione, la guerra del popolo di eroi, prima imposta e vinta dal nazionalismo, poi tradita dagli « antinazionali », e infine rivendicata e valorizzata dal fascismo (« noi, i sopravvissuti, noi i ritornati... »). I cinquecentomila morti avevano non solo assicurati i giusti confini alla patria, ma aperta la via alla stagione di gloria che allora appunto essa viveva, sotto la guida di un uomo provvidenziale. Questa, la visione e interpretazione

ufficiale. Chi di essa non si contentava, i più nobili e pensosi tra quei sopravvissuti e ritornati, e chi al di là del vacuo frastuono dell'ora serbava il culto degli ideali del Risorgimento, sentiva invece quanto la sedicente stagione di gloria fosse il rinnegamento di quegli ideali stessi, in cui i combattenti migliori di quell'ultima guerra avevano ancora creduto. E ciò apparve chiaro di luce solare, per chi voleva vedere, quando un grande spirito solitario, Adolfo Omodeo, rievocò dai diari e dalle lettere dei commilitoni caduti il loro vero animo, i loro veri affetti e ideali, che apparivano nel complesso l'antitesi della rozza esaltazione nazionalistica dell'era fascista. Quel libro di Omodeo, *Momenti della vita di guerra*, che apparve a puntate sulla *Critica* prima ancora di essere raccolto in volume, fece un effetto profondo su chi era disposto ad accoglierne e intenderne il valore, molti o pochi che fossimo disposti a questo; qui noi imparammo a conoscere, fuor d'ogni esaltazione convenzionale ma nella loro più profonda e semplice umanità, i fratelli maggiori e migliori scomparsi nella grande prova: i due Garrone, Slataper, Carlo Stuparich, altri più modesti nomi di valorosi che non riscivo qui ma ben serbo vivi nella memoria e nel cuore. E a quel libro appunto (domando scusa del lungo giro fatto per arrivarci, ma era necessario e doveroso farlo), debbo, tra l'altro bene ricevutone, l'inizio dei miei rapporti con Giani Stuparich.

Prima di allora, i due valorosi triestini, il caduto del Cengio e il sopravvissuto scrittore, mi si confondevano un po' in uno. Da quando nel 1934, dopo letto il libro di Omodeo, scrissi per la prima volta a Giani che quel libro stesso aveva recensito, e lessi poi i suoi *Colloqui con mio fratello*, e le *Cose e ombre di uno*, e *Guerra del '15* e *Ritorneranno*, e potei come ho detto incontrare fuggevolmente Giani stesso, le immagini dei due fratelli acquistarono per me più precisa e distinta fisionomia, pur serbando come era giusto quel misterioso comune legame del sangue e degli ideali, durato fra loro oltre la morte. Carlo, lo conobbi ormai solo dalle sue pagine postume; Giani, dalla sempre più ricca opera di narratore e memorialista, oltre che sobrio ma fine e affettuoso corrispondente epistolare; alta su entrambi, venerai, senza mai arrivare a vederla, la mamma Stuparich (la Carolina di *Ritorneranno*), vera figura risorgimentale che mi ricorda un po' la Carolina

Poerio rievocata in *Una famiglia di patrioti* da Croce. Questa famiglia di patrioti istriani e triestini del xx secolo, vivi e morti, fu così per me quello che per i nostri padri e nonni poté essere la meridionale famiglia Poerio: uno di quegli eccezionali tesori di virtù e di energie civili, in cui la parte migliore di noi cerca e trova il modello di ciò che non siamo stati né potremo essere mai, ma avremmo almeno voluto essere. In una parola, l'ideale incarnato; quell'ideale, sappiamo bene, che non coincide mai in tutto con la realtà (e di questa non totale coincidenza siamo poi talvolta noi stessi, i suoi costruttori e adoratori, a fargli ingenuamente carico), ma serba pur sempre con la realtà tali addentellati da giustificare la nostra dedizione e il nostro culto.

A quella prima lontana lettera di un giovane sconosciuto, Giani Stuparich rispose con bontà e schiettezza: « Voi siete proprio in mezzo tra il prima (la guerra del '15-'18) e il dopo, a voi di scegliere tra gli ideali di allora e quelli di oggi, che solo disperati tentativi possono cercar di conciliare o superficiali mentalità confondere; e la scelta è difficile, non in se stessa ma per le conseguenze. Ché sentirsi uniti agli ideali di allora vuol dire scegliere la solitudine, il veramente pauroso deserto dell'isolamento. Per noi è questione di fedeltà, per voi di libertà e di coraggio ». E quella fedeltà agli ideali della sua giovinezza, per cui erano caduti sul campo il fratello Carlo e l'amico Scipio, ed egli stesso aveva rischiato a lungo e sfiorato la morte più atroce, Stuparich la mantenne veramente per tutta la vita. La dittatura che si faceva legittimare dal sacrificio di quei caduti, e inquadrava con le buone e le cattive i sopravvissuti per farli marciare al suo servizio, non lo ebbe mai tra i suoi acclamatori. Quella medaglia d'oro guadagnata sul campo, con la suprema dedizione di sé e il supremo rischio, lo protesse forse dall'aperta persecuzione ma non gli permise mai di confondersi nel coro dei superficiali e degli immemori, né di mettersi al passo (il passo romano!...) di chi rinunciava a pensare con la propria testa e a sentire come l'intima coscienza dettava. Chi guardò a lui in quegli anni come a un modello e un esempio, una vivente testimonianza di ideali solo momentaneamente oscurati e negletti, non ebbe su questo punto delusioni. Del resto, la sua onorevole ma modesta carriera di insegnante e funzionario è lì a provarlo: valentissimo maestro nel patrio Liceo triestino (come so per diretto ricordo di chi

gli fu scolaro), egli a un certo punto si ritrasse dall'insegnamento quando la libertà e dignità dell'insegnare troppo gli parvero insidiate dalla invadenza della politica e della burocrazia ufficiale. Un suo memorabile discorso ai giovani, come ricorda egli stesso, fu così esplicito nel richiamo alla verità offesa e travisata, circa l'*animus* dei migliori sopravvissuti, da far precipitosamente rientrare la già intrapresa sua stampa e progettata distribuzione, come troppo apertamente in contrasto con « le generali direttive del Regime ». Così la scuola finì col perdere quell'insegnante di eccezione, che preferì farsi dimenticare, come impiegato statale, in un oscuro « comando », per dedicarsi più liberamente all'arte, rimasta negli anni più bui la sua unica consolatrice.

Di Stuparich artista, non spetta qui a me il parlare: tutti sanno quale posto abbia saputo conquistarsi nella moderna nostra narrativa, con quali opere fondamentali, e spirituali caratteristiche, e temi e mezzi di stile. Il motivo autobiografico in lui così prevalente, e la cui linea ha potuto così efficacemente essere effigiata nella bella scelta *Il ritorno del padre*, uscita nei giorni stessi della sua recente scomparsa, anziché una limitazione è forse da considerare la vena essenziale e lo stimolo massimo della sua arte, che nella trasfigurazione della diretta, personale esperienza ha raggiunto le sue più alte affermazioni. Se qui un non critico professionale può azzardare una soggettiva impressione, ci sembra che la sua più felice misura egli trovasse nel breve, medio e anche lungo racconto, meglio che nei tentativi di vero e proprio romanzo come il *Ritornarono* (che ha pure pagine bellissime), e in quel tardo e sconcertante *Simone* che fu la sua ultima fatica di lunga lena, e ci lasciò, confessiamo, perplessi e scontenti. Ma da *Un anno di scuola* alle *Donne nella vita di Stefano Premuda*, dalla *Ultima visita alla Tina ai Ciclami di Banne* e all'*Isola* meritamente famosa, decine di fini e sottili, o caldi e magari conturbanti racconti di Stuparich fanno spicco nella più eletta produzione narrativa italiana dell'ultimo quarantennio; affondando sì spesso le radici nella vita pratica dello scrittore (e l'*Isola* ne resta il più patetico e insigne esempio), ma vivendo poi di propria autonoma vita nel campo dell'arte. E fra l'arte e la vita, *Dichtung und Wahrheit*, si muove tutta quella altra, non meno ricca e caratteristica parte della produzione di Stuparich,

che ha un dichiarato valore memorialistico, eppure anch'essa supera il dato meramente pratico in forme di poetica armonia: dai giovanili *Colloqui* col fratello caduto (ancor acerbi e involuti alquanto nello stile), ove è rievocato in dolore e fierezza il momento eroico quando entrambi « balzarono sulla cima dell'onda » e offrirono alla loro città e all'Italia la superba giovinezza, fino a quel diario di *Guerra del '15* e poi a quegli altri ricordi dell'età più matura, quando l'infelice corso degli eventi sembrò rimettere in forse la fecondità di quel loro sacrificio. Alludo al saporoso e doloroso libro *Trieste nei miei ricordi*, scritto dall'antico granatiere del Carso con sotto gli occhi la sua città di nuovo separata dalla Madrepatria nelle incertezze del secondo dopoguerra; e da ultimo a quei *Ricordi istriani*, ove l'uomo ormai nel triste tramonto ha rievocato con accorata tenerezza i luoghi e momenti della fanciullezza ed adolescenza: luoghi ormai perduti per lui e per noi non meno di quel dolce mattino della vita a noi tutti più caro. Qui Giani Stuparich, con l'autorità del passato sacrificio, della dignità serbata senza macchia negli anni più difficili, dell'equilibrio che sempre gli fece distinguere il patriottismo dal nazionalismo, è la voce stessa della sua terra materna, mutilata e offesa nell'esito dell'ultimo sciagurato conflitto, nella fatale catena delle sopraffazioni e ritorsioni, e la cui tragedia è stata forse troppo poco sentita dal resto della Nazione. Per noi che imparammo a conoscere quella terra e quel mare fra le due guerre, a gustarne il fascino di natura e d'arte a cui proprio lui, Stuparich, ci aveva per tanta parte iniziati, ogni ricordo e ogni vicenda ulteriore di quei contesi lembi d'Italia restano e resteranno indissolubilmente connessi con la figura e l'opera di lui.

Il 7 aprile scorso, egli si è spento in una clinica di Roma, lontano dalla sua Trieste. È finito in dolore, come è quasi universale sorte degli uomini, e all'esatto compiersi dei suoi settant'anni, che da tante parti ci accingevamo a festeggiare. A chi qui scrive, ed ebbe dalla sua arte la più nobile gioia, ma più ancora dalla sua vita e dalla sua parola fraterna un alto motivo di conforto e speranza, non fu dato di portargli direttamente l'ultimo saluto. Mandandolo da queste pagine alla sua memoria, egli ama raffigurarselo ora, anziché nella triste immagine dei suoi ultimi anni, in quella conosciuta solo in fotografie della sua lontana giovinezza; vestito del grigioverde del

'15, idealmente affiancato al fratello Carlo, al fedele amico Scipio che lo precedettero sulla via gloriosa, a tutta quell'eroica primavera triestina che si immolò allora per Trieste italiana e per un'Italia migliore. Trieste è ora rimasta o ritornata all'Italia per un soffio; e l'Italia, dopo essersi ridotta irriconoscibile da quella che gli Stuparich e gli altri conobbero e amarono, si è riscattata nel dolore, e avanza ora per faticose vie verso un incerto avvenire. Unica certezza, quella loro volontà di bene, e disposizione a tutto sacrificare per essa; e anche, da parte nostra, la disposizione a raccogliere con umile riconoscenza quel loro esempio.

# POESIE

di

Héctor Murena

## I

*All'ora esatta  
che il sole cade  
sopra il giovane pino  
che dalla nostra finestra  
vedevamo un anno fa piegarsi  
sotto il vento,  
in quell'istante  
sentii dimorare qui  
dietro la sedia  
alla destra, quasi accanto a me,  
una enorme dolcezza  
un quietissimo moto,  
l'invisibile  
fiore dei fiori.  
Quale mortale squallido  
si appaga di sentire?  
Fammi vedere il volto  
del Signore, il veritiero volto.  
Volsi la testa allora*

*e già non c'era  
più la dolcezza.  
Fu in quell'istante  
che il maligno Saturno  
prese ad entrare nella casa  
della mia morte solitaria.*

## II

*Solo resiste al tempo  
quel che si fa  
col tempo.  
E quello che si fa  
con l'eternità?  
La poesia viene  
quando restiamo  
nell'inesauribile  
compagnia della solitudine.  
Viene come un subito  
taglio, dove si mischiano  
con fredda febbre,  
sangue con sangue,  
due separati  
mondi.*

## III

*Chi può guardare due volte  
le scarpe di una creatura  
qualunque  
senza mettersi a piangere?*

*Dio, col suo sguardo  
infinitamente abbattuto  
che non si stacca mai  
dalle scarpe degli uomini.*

IV

*Tu che mi desti il tuo corpo  
e in pegno l'anima  
per di più mi donasti,  
tu  
che mi ami  
di tutto l'amore umano,  
baciami ora  
e prendi il tuo morsello,  
già l'ho intinto nel piatto —  
e quello che hai da fare  
fallo presto.*

V

*Tu che giacesti  
con tua madre  
non cavarti  
gli occhi.  
Non ricordi?  
Fosti chiamato.  
Inèrpicati ora  
per il clivo scosceso,  
conficcando le unghie  
striscia come un ladrone*

*fino accanto al Signore  
del libro della vita.  
Lotta con lui  
tutta la lunga notte.  
Vinci, costringilo se puoi  
a segnare là dentro il  
tuo nome.*

VI

*Giorno  
dopo  
giorno  
affilo  
l'arma  
mentre  
sento  
crescere  
nell'anima  
l'ansia  
del crimine.  
La città  
dove debbo  
cercare  
la mia vittima  
si chiama  
Damasco.*

*Traduzioni di Cristina Campo*

Héctor Murena, nato a Buenos Aires trentasei anni fa, è autore di vari romanzi: *Las leyes de la noche*, *La fatalidad de los cuerpos* (tradotti in Francia presso Gallimard), di saggi e di poesie. Quelle che presentiamo appartengono all'ultima raccolta, *El escándalo y el fuego*, scritta, come l'autore precisa, nel giro di poche notti.

# UN UOMO BRUTALE

Racconto di

Laudomia Bonanni

**D**i noi si sbrigò subito: prendere o lasciare. Prendemmo il rustico per tutta la stagione e ci trovammo benissimo. Dopo quell'arroganza, il vecchio aveva aperto i cancelli dell'orto giardino e messo a disposizione frutteto e fiori. Mai s'era mangiata tanta frutta, ma lui intendeva che ce ne spanciasimo, parve considerare offesa la nostra moderazione.

In principio evitammo di spingerci troppo nei cancelli, benché al mattino quella specie d'orto conventuale, lungo, gremito, con aromi d'erbe odorose e al muro spalliere fiorite, fosse una rorida delizia. A giudicare da come vi transitavano contadini e ragazzi, con precauzione, badando a posare i piedi, restando con una gamba in aria, si sarebbe detto terreno minato. Il vecchio ne era gelosissimo. Più d'una volta vedemmo volargli davanti come palle ragazzi in fuga, con quelli indigeni usava dar di piede. Coi suoi — c'erano di tanto in tanto in giro i nipoti — usava le mani. Codesti bimbi cittadini, senza fuggire, ricevevano attoniti sul culetto tondo e grasso scoperto le dure pacche del nonno. Era un uomo manesco, sembra che picchiasse all'occasione anche i due ortolani e quei pezzi di villici che gli andavano a opera in campagna. Con noi fu d'una gentilezza brusca e degnata. Eravamo donne, e per il conto che faceva del nostro sesso potevamo star tranquille.

Come portammo le sdraie sotto il portico, cominciò a venire. Sedette ai

gradini, ma era evidente che si considerava né più né meno che in casa propria. Non diceva: disturbo?, bensì: salute, e accendeva la pipa, o (quando s'accorse del nostro stupore) si occupò a rompere nocchie tra i denti, che aveva tutti, con un crocchio secco. Io abbandonavo la penna, ma Giulia e Silvia le prime volte raccoglievano i libri tornando in casa alla vista della cacciatorella di velluto avanzante tra i meli. Domandava: — E le ragazze? — Lo sentivamo anche attraverso l'orto chiedere a qualche garzone: — Dove sono le ragazze? — Nessuna di noi aveva meno di quarant'anni.

In realtà non dette fastidio, restando per solito silenzioso o sentenziando brevemente. All'improvviso se ne andava. Il rustico era separato dalla casa padronale, visibile in fondo a strisce salmone tra i filari, da tutta la terra d'orto. Godevamo la nostra solitudine e si lavorò abbastanza in quei mesi. Comparvero bimbi e ragazzini, figure femminili, ma non s'udì mai tram-busto di giuochi o levarsi voci. Era la stagione e, secondo l'usanza, figli nuore nipoti arrivavano a scaglioni, per trattenersi dieci giorni e ripartire. Non fummo disturbate. Per un po' lui disertava il portico, se si faceva vedere rimaneva taciturno con la pipa in bocca. Io di scrivere non avevo più voglia e vilmente gl'indicavo con l'occhietto le amiche sui libri.

— Femmina che razzola in carta non fa neanche brodo — era una delle sentenze. I miei fogli sparsi non li calcolava, credendoli conti domestici.

— C'è un'altra nuora? — domandavo.

Sputava vibrato e preciso. Con gran disgusto di Silvia, era capace di cavare un lungo coltello affilato e con quello abilmente tagliarsi e ripulirsi le unghie. Giulia lo trovava minaccioso. Nuore che in verità non gli andavano a genio, a ogni matrimonio s'era opposto e aveva scacciata la coppia. Credo che se ne andassero ben volentieri, d'altronde erano tutti laureati i figli e laureate le mogli. Mi sarebbe piaciuto sentirne qualcuna, che ne pensassero di quella visita annuale, della sudditanza che i mariti serbavano al padre. Giovani donne senza rossetto (lui non permetteva) dall'aria scolorita, aggirantesi tra i filari ansiose dei figli.

— Tutti nipoti maschi — disse una volta.

Si sentiva impegnato a usare con loro la maniera forte, quelle immotivate rintonanti pacche sul culetto bianco cittadino. E non vedeva l'ora,



3 - Pablo Picasso: *Testa di donna* (1905)



4 - Paul Klee: *Sotto il viadotto* (1937)

mi parve, che lo lasciassero solo. Egli aveva, per il governo della casa, una contadina dal tempo della moglie, raggrinzita e devota.

Fu costei un giorno a farmi entrare. Ne avevo curiosità. Passeggiando attraverso l'orto e trovandola curva, mi curvavo anch'io a cogliere insalatine al suo fianco. S'era fatta conoscenza, parlavamo, la storia delle coppie scacciate l'avevo appresa lì in terra fra i cespi di lattuga. In assenza del vecchio, capitai laggiù come svagando, fui vista dall'uscio aperto (come speravo) invitata al modo pressante dell'ospitalità campagnola. E restai delusa. Un interno oleografico, con la credenza piena di vasellame e bordure in carta traforata, il sofà, le angoliere, ninnoli, fiori finti. Era la casa di sua moglie, lo capii vedendo alla parete, in cornice nera, la fotografia di una donna grassa, dalla faccia larga e gli occhi mansueti, un po' pecorina. Sotto il quadro grande, un quadretto piccolo, che sembrava incongruamente più vecchio, col solito bimbo nudo bocconi sulla pelle d'orso. Uno solo, di cinque figli maschi, me ne stupii.

— È la femmina — disse la contadina.

Così seppi che la prima nata era una bimba, di cui andava pazzo. A ventidue mesi morì. Non ci credeva, se la lasciò togliere dalle braccia quasi fredda. Dopo portò fuori il medico che non era stato capace e lo caricò di pugni.

\* \* \*

L'anno appresso tornai a impegnare il rustico per due amici, una coppia di pittori moglie e marito. Mi preoccupava la Tilli in zazzera irta e pantaloni, li feci restare nella macchina.

Il giovane che venne ad aprire subito chiamò papà. Rispose da dentro. Arrivava ciabattando festevolmente la contadina, a suo modo mi presentò il signorino dottore.

— Ah!, è la ragazza? — di nuovo si udì dall'interno. — Fagliela vedere.

Non capivo che cosa. Lì nell'androne, in piedi, cominciavo a essere imbarazzata dall'aria confusa e nervosa del dottorino. Era di piccola statura, con le guance e le spalle grasse, piccole mani grasse da donna. Si scusò, andandosene su per le scale.

— Vengo — gridò la voce del vecchio. — L'ha vista?

— Ma che? — sussurrai.

Con voce soffocata, la contadina svelta mi ragguagliò. Era voluta venire la signora così grossa dietro il dottore per una questione d'interesse, la colgono le doglie, partorisce, è una bambina, non si va più via.

— È impazzito — concluse incrinandosi di rughe per tutta la faccia e così rideva.

Udimmo il tonfo degli stivali, il vecchio apparve infilandosi la cacciatora, con una testa balzana scarmigliata.

— Non l'ha vista? — disse offeso.

Balbettai che avevo fuori ad aspettare degli amici, e lui: — Che vengano a vederla, che vengano anche loro. — Mi ricordai di complimentarlo.

— Eh! tu — era allegrissimo — tu... scrivi libri, eh? — (Un po' mi vergognai, e mi peritavo di parlare del rustico, del fitto). — Avanti, fa' entrare quei ragazzi, portali sopra. — E sparì per la scala.

Ridemmo guardandoci con la contadina. Non sarebbe più uscita dalla casa la signora che era una professoressa, deve allevare, lui non vuole sentire nulla di scuola. Per il dottore, c'è la condotta qui. Gli sposi scacciati — a causa di quel titolo di professoressa — venivano ripresi e sopraffatti. S'è impadronito della bambina. Di continuo sale, entra, la prende su anche se dorme, svegliandola per spupazzarla.

Si riudì la voce dal pianerottolo: — Vengono o non vengono?

Bisognò andarci. La Tilli fu chiamata ragazzo coi suoi cinquant'anni e ci stette allegramente. Il pittore andò a presentarsi al marito, non sapendo poi dove mettersi. Eravamo nella camera di una puerpera mai vista prima, molto pallida, che non guardava. Fra le grandi mani del vecchio, sollevata, portata in giro, acclamata — «è una femminuccia, una femminuccia» — a occhi aperti, senza un frigno, pacificamente rosea, la neonata sembrava già avvezza all'adorazione come al latte materno.

# POESIE

di

Angelo Romanò

## ALLE MIE BAMBINE

*Quando nei boschi il giorno  
si fa color di fumo,  
quando ad ovest l'autunno,  
mie bimbe, il corno induce  
della luna, la luce  
tenera geme; e l'ala  
che su me fosca preme,  
mentre giochiamo insieme  
serena agita il tempo.*

## IL MISTERO

*Dov'è chiusa l'idea  
che suggerisce il fermo  
lume di questo inverno,  
dove il sole raggela  
in un vuoto leggero?*

*Segreto dove, interno  
crogiuolo, porto eterno  
a cui tende il pensiero:  
vero, angoscia, mistero.*

### LE CAMPANE

*Non arriva, spiccandosi  
dai cento campanili,  
fino a noi, in un esilio  
mattutino qua e là  
esitanti, di orgogli  
vinti la voce più  
non ci raggiunge e d'una  
sovrumana pietà.*

### POCHE ORE A TORINO

*A Torino, in un giorno  
di cristallo (gennaio  
cinquantanove) – un paio  
d'ore, o poco di più –  
arrivando: « Un caffè? »  
dico. « Va bene ». Un'ora,  
due ore: « Prendi ancora  
qualcosa? » « Grazie, un tè ».*

*Fa freddo per la strada,  
c'è un po' di nebbia. Vada  
per due tazze di tè.*

#### ALTRE CANZONETTE AMOROSE

*Futili ed aggressive  
insegne di caffè,  
azzurre sere estive  
consumate con te,  
sere di giugno, immagini  
d'inesistenza... Io tento  
di soffocarle; e sento  
che duoli, che ti agiti  
nel più profondo me.*

*Forse soltanto un passo  
ci divide: e non so  
muoverlo. Il giorno è basso  
scirocco, spesso angoscia;  
incombe una tempesta  
sterile. Ancora un passo  
ci divide, aria o sasso.  
L'esistenza è funesta.*

*Basta che d'un sol grado  
scenda il sole tra i rami,  
favolosi richiami  
nuvola o cielo; o tu*

*violenta come un'onda  
di vita, sul mio debole  
esser misura o sponda  
irrompi e vinci tu;*

*se disceso di un grado  
il sole è tra gli ulivi,  
la sera è l'aggressiva  
ombra che getti tu.*

*Quanta, se ancora arridono  
alla notte le estreme  
note di un canto, un grido  
dolce, dolcezza viene*

*da te, quanto di oscuro  
mistero nell' (ahi)! troppo  
scoperto giuoco, puro  
pianto nel nero groppo  
che mi stringe la gola:  
tu che sei viva e sola.*

*Dovunque spanda il giorno  
la sua luce celeste,  
strade o prati, foreste  
o laghi, ovunque tu*

*nell'orgoglioso incendio  
dubiti, umano nido  
d'ombra, interrogativo  
perpetuo, che perdendo  
vinci, morendo vivi.*

UNA STRADA DI ROMA

*Dove la strada trascina, scendendo  
la fila dei platani chiari  
si ferma l'estrema foga del vento  
sulla città. Dal cielo piovoso, in un'aria  
già fosca, gronda la sera. Sarà  
questa, nel vago dell'acqua, in un labile  
immaginare, la pena che sola ci avanza:  
o troppo patita  
o non abbastanza.*

*La vita è vana se solo inseguita.*

# LA RIFLESSIONE DI REVERDY

di

Piero Bigongiari

Pierre Reverdy ha avuto una strana sorte, forse la sorte del poeta destinato a restare oltre il rumore dei giorni coi quali non ama confondere il battito violento, unico, del proprio cuore. Egli ha subito riconosciuta necessaria per sé la condizione della solitudine: se ha partecipato alle mode offerte dal tempo, dal cubismo al surrealismo al dadaismo, non vi si è risolto, non poteva cedere il punto della propria evoluzione interiore per partecipare a una società fondata solo dall'intelligenza della rivolta, ha dato suggerimenti preziosi ma subito si è ritirato nell'interno della propria carriera poetica onde sorvegliare un corso che non ammette gli sbandamenti della curiosità. Di lui le cronache letterarie parlano come del poeta tipico del cubismo; ma il peso che hanno i suoi cubismi lirici chi lo ha misurato, e che cosa rappresentano questi cubismi lirici nella rete del nostro tempo? <sup>(1)</sup> Così il senso che egli porta nel *rêve* surrealista appartiene per gran parte non tanto alla rivolta lirica del surrealismo quanto all'organizzazione ben profonda del suo pensiero a cui occorre, per liberarsi in uno stato inventivo, appunto un sistema vitale di rapporti, una base profondamente organica e ispirata. *Le livre de mon bord* del '48, *Notes* dal '30 al '36, come *Self defence* del '19 e *Le gant de crin* del '27, è questa base, è l'organizzazione intima a cui ha dato luogo

---

<sup>(1)</sup> Questo scrivevo poco prima che un saggio come *Poétique e poésie di Pierre Reverdy* di Gaëtan Picon, ne *L'usage de la lecture* (Paris, Mercure de France, 1960) colmasse stupendamente la lacuna.

la solitudine attiva del poeta, di un poeta che ha bisogno del proprio *terroir* riflessivo, a cui arriva e da cui parte, di un retroscena ma meglio direi di un sistema di meditazioni, come i grandi poeti, come Baudelaire e Leopardi, che hanno dovuto sopperire ai difetti eterni di una civiltà non rispondente con una civiltà tutta personale e magari *malgré soi*, ma per darci poi nella poesia il senso immediato della fantasia. La sua costruzione è tutta nella vita: egli deve pagare da uomo, e direi da pensatore, scontare moralmente, il suo debito ai Mani della poesia perché essa, nutrita della sua storia particolare, possa attingere nel suo viaggio una libertà completa, non dipendere negativamente dal punto di partenza. La poesia per Reverdy nasce da un senso di sicurezza interiore, anche se le sue parole dirette possono infirmarlo. Ma voglio intanto riportarvi quello che egli pensa del *rêve*, profondamente correttivo della disorganizzazione surrealista (e ne parlava proprio su «La Révolution surréaliste», del '25): « Je ne pense pas que le rêve soit strictement le contraire de la pensée. Ce que j'en connais m'incline à croire qu'il n'en est somme toute qu'une forme plus libre, plus abandonnée. Le rêve et la pensée sont chacun le côté différent d'une même chose — le revers et l'endroit, le rêve constituant le côté où la trame est plus riche mais plus lâche — la pensée, celui où la trame est plus sombre mais plus serrée ». Pare compito di Reverdy, solitario tessitore, restringere questa trama allentata, ed ecco dove la poesia sconfinava nella dedizione e nell'attenzione alla poesia, ed ecco anche donde il pensiero di Reverdy deriva, questa trama più serrata ma dello stesso bandolo della poesia; perché tra pensiero e poesia, tra *Le livre de mon bord* insomma e *Ècumes de la mer*, esiste uno stato di completa reversibilità: una reversibilità, intendo, per opposizione di poli. Ed ecco subito ipostatizzarsi il nucleo vitale di questo poeta: un pensiero, una meditazione vitale che cerca di raggiungere quel determinato stato di sé che si chiama poesia. Dal pensiero in sé alla poesia, come dalla *pensée* al *rêve*, si ha solo una diversità di tensione. Ecco com'è possibile seguire l'evoluzione in sé di Reverdy, ottenuta questa materia unica, non in quanto, e di quanto, concede il tempo.

Spinoza manda un fascio di luce vivissima sull'essenza della falsità, la quale io credo affatichi soprattutto l'intelligenza contemporanea alla ricerca della propria concretezza nel mondo spezzato in cui si trova ad acquistare

coscienza di sé: «La falsità», dice Spinoza, «consiste nella privazione di conoscenza, che le idee inadeguate, ossia frammentarie e confuse, implicano». Allora la dose enorme di improbabile che secondo Rivière occorre ridurre nel lavoro dell'intelligenza, è proprio la difesa umana che lo stato di incoscienza spinoziano comporta: una difesa di emergenza; è un sondaggio precipitoso e troppo umano nei mari torbidi della falsità. Invero pecchiamo di precipitazione, il primo movimento è già per noi l'ultimo, l'uomo moderno è ridotto a questo stato esasperato di lirismo da una perdita sempre più precipitosa di controllo spirituale: allora ha bisogno di un incidente che coaguli la sua innata possibilità di *ressort*, la sua parte animale di dolore o di felicità, e comunque di ribellione, e sul telone immaginario occasionalmente disteso dinanzi a questa proiezione dell'intimo si stampa labilmente il film di una vita convulsivamente interna, senza che siano intervenuti, nell'interno stesso della fantasia che si fa vita morale, i filtri di controllo a scegliere e a rifiutare. Quanti rifiuti d'obbedienza solo formali non sono stati imbastiti da ribelli immaginari che invece intimamente avevano già accettato l'ordine costituito!

Ora tra il punto fisso, il cielo puro e bachiano, di Spinoza e il punto mobile, tutto concesso, la società, di uno Chamfort vediamo inscrivere la posizione difficile di questo poeta, arrischiato sì ma vedete per quali supremi pericoli. Quanto diverso da un Barbellion che spia il progresso della morte, il cigolio della vita che sta per spezzarsi, Reverdy ha una materia magica tra le mani e ne sorveglia i punti di sutura, l'impressione che essa lascia nella vita umana; difatti in lui è qualcosa d'inalterabile che s'esprime nella vita che muta, anzi s'esprime con quanto non è uguale, con quanto si altera (non per nulla il linguaggio di Reverdy è anonimo e usuale). Dunque una forza che compensa il dolore che suscita, o almeno il dolore di cui non è, ma di cui diventa responsabile.

E intanto questo è un libro, in alto senso, egocentrico: tutto quanto vi si muove, si muove in funzione di un se stesso purificato di ogni allarme nietzschiano, di un se stesso che ha trovato il proprio posto in se stesso, e un posto di attività: la solitudine di Reverdy è tutta in funzione del grande circolo della vita che le sta attorno: è il silenzio in cui la vita si deposita e

si gradua. È dunque un atto poetico e morale insieme: nel depositarsi è la parte naturale, assoluta, fuori di ogni giudizio; nel graduarsi è invece in attività una morale che nasce punto per punto per quanto crea sistemando, cioè non una morale distaccata, la morale dei moralisti. Così può arrivare ad assicurare: « On ne commet de vraie faute, au fond, qu'envers soi même »; che è un'affermazione che può lasciare perplessi, tanto acutamente è arrischiata; ma è il centro della ruota da cui partono i raggi che reggono la circonferenza e la tengono equidistante; ed è il punto che ogni volta girando su se stesso, nel perpendicolo che continuamente crea, sostiene tutto l'equilibrio, e mantiene ugualmente impegnato il mondo, il non io, sia nei momenti di attrito sia nei momenti in cui, la ruota girando, altre parti del cerchio subentrano nell'attrito e qualcosa sembra perdere la sua funzione determinante sfuggendo illusoriamente verso l'alto; in realtà tutto è legato, tutto ritorna al punto della propria funzione, per questa mantenuta equidistanza. Vedete allora come Reverdy tiene impegnato tutto il mondo che l'ha fatto poeta proprio per la condizione di attiva solitudine che egli ha scelto per sé.

Éluard in confronto si affida ancora alla musica, c'è in Éluard una parte trobadorica che Reverdy ha completamente rifiutato perché si riporta all'estensione esatta della propria convinzione e non può cedere alla corrosione dei margini musicali del discorso: c'è sempre in lui una parte che vuol convincere, una parte attiva di verità, più che una parte convinta e abbandonata: il *rêve* non è così puro e senza scosse come nel surrealismo ortodosso, l'*âme romantique* ha colato in questo suo figlio quanto di razionale e di costruttivo era ancora in essa. C'è se mai un trasferimento nei sentimenti quanto si vuole incompleto, perché i sentimenti paiono non esistere allo stato puro; c'è un lavoro baudelairiano di costruzione del quadro, sottraendolo a un rapinoso pericolo autobiografico; ma non c'è la diminuzione dei sentimenti in una continuità ambigua, in un film muto a bianco e nero come in Éluard. Il gratuito di Reverdy appartiene soprattutto al suo lavoro di perfezionamento, ma sentiamo che non è gratuito quanto deve essere perfezionato, non invano è posta l'estensione del suo dramma. Anche Reverdy vuole toccare ai due estremi nello stesso tempo, e se la sua poesia dà il senso del caleidoscopio, è proprio lo stato momentaneo delle cose a darci la loro

storia che continua al di là della loro intersezione; è bene uno stato di equilibrio la poesia che egli stesso chiama plastica: il punto di contatto degli estremi assolutamente razionalizzato in una *medietas* moralmente sufficiente: è « l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité ». Restano « ces cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité »: che è il risultato di un atto il più possibile razionale, posseduto, nell'ambito della rivolta rimbaudiana: una ragione ottenuta in fondo al « dérèglement de tous les sens »: cristallo spinoziano. La povertà delle sue parole corrisponde alle stesure neutre di colore del cubismo: è tutta l'aria degli opposti a dare ai suoi cubismi lirici la miracolosa percezione dell'equilibrio. Poesia è l'equilibrio in sé, la vita un equilibrio solo percepito: la povertà di mezzi di cui la sua poesia si serve indica quanto naturale, non astrattizzante, sia in lui il processo di assunzione ai valori lirici: infatti in lui è un'operazione mentale, intendo dire volontaria, la condizione del poeta, quella solitudine di cui teorizza, ma non la poesia.

\* \* \*

Con le *notes* raccolte in *En vrac*, del '56, prosegue la grande confessione di un poeta che non si è prefisso traguardi a cui tener fede, ma la fedeltà a quella sorta di lungimiranza segreta, volta sia al passato sia all'avvenire di quel tutto che è il suo vivente corpo poetico. È straordinario il potere distintivo che ha Reverdy dinanzi all'oscura presenza della realtà: un poeta che sembra così periferico per non dire fuori della mischia, finirà per rivelarsi, a distanza, come la voce segreta e riflessiva della prima metà del novecento poetico in Francia; queste *notes*, nate evidentemente accanto e negli interstizi della poesia in prosa e in verso, dimostrano su quale *terroir* si sviluppa la poesia di Reverdy: che pare così occasionale e invece appartiene a rigorosi, sottintesi *distinguo*, togliendole anche quella scattosità che nella melodia infinita fa vibrare come girini le invenzioni éluardiane, fulminate dalla luce; anzi il confine netto toglie alla poesia reverdyana qualsiasi attacco di partenza riflessivo, e cioè d'occasione mentale, e lo riporta nel filone romanzesco dell'attesa, punto per punto giustificata, di una rivelazione della

verità. La poesia è il tocco leggero sulla gravità dell'attesa, quasi a sottolinearne i termini propulsivi, a riconnetterne la trama. Così si è detto di Braque, che dormendo nel suo studio come in una cuccetta di nave, ogni tanto apre un occhio e s'affaccia all'oblò delle sue tele, e vi posa un tratto di colore, un segno percepito delle accalmie al di là di quel magico finestrino. Il poeta par volerci far vedere di che panni veste una verità che lo visita, si direbbe, senza potere aprir bocca. Sicché nelle *Notes* si ha un intensissimo modo di comportarsi in presenza di questa verità muta: *En vrac* è un vero, stupendo galateo, psicologicamente sensibile a quella che è la condanna dell'uomo novecentesco: il *no saber*, a cui il poeta contrappone una scienza appoggiata alla viva trama interiore dell'uomo poetico, dell'uomo visitato dalla poesia. Ma vivo è in Reverdy il senso di totalità dell'esperienza ogni volta impegnata, per cui la risultante non è mai tecnica, né mai hai la sensazione di trovarti in mano le briciole del banchetto. Della poesia la riflessione conserva l'organicità, il complesso, corposo sentire che non ti abbandona sulla secca del particolare disorganizzato. Dice a pagina 216: « Tous les arts aujourd'hui se sont mis plus ou moins à montrer leurs coulisses. Poe, déjà avait essayé pour la poésie. C'est un peu comme si les tailleurs inventaient la mode de porter les costumes les coutures à l'extérieur, pour montrer un peu comment c'est fait ». No, Reverdy non mostra com'è fatto l'abito, giacché neppur lui lo sa. La sua forza è nell'impegno ogni volta rinnovato di non abbandonare il senso della rotta per il gusto d'un paesaggio o d'uno scalo; ed egli sposta ogni volta questa totalità dell'esperienza lungo la rotta della propria vita, situa nel tempo uno spazio che ha ogni volta il limite dell'orizzonte, e interpreta quello spazio come aperto in un tempo infinito. « L'esprit humain ne fait pas reculer les limites de son ignorance, elle est infinie — il ne fait que les déplacer ». Si ha allora la sensazione, leggendo questo zibaldone reverdyano, di una musica piena, seppur soffocata, che accompagna e solleva ogni punto di una realtà così totalmente animata; rendendo possibile, nella sordina, quell'esperire umano che è la forma attiva, e attenta, dell'attesa. E la riflessione non è altro che un momento dell'eterno, totale transito dell'essere, fasciato dal suo attivo *no saber*. È straordinario constatare come quel tanto di Chamfort, o anche meglio

di un La Rochefoucauld, che è l'antefatto in questi *caractères*, di queste *anecdotes*, di queste *maximes*, qui, dinanzi alla tentazione novecentesca che l'illimitato stesso del mistero esercita, non perde la sua calma duttile, persino quella voglia amara di insegnare dissimulatamente. Questo libro che racchiude il comportamento di un poeta, finisce per essere il vero indice del comportamento dell'uomo moderno, in cui anche la psicologia sia rientrata, a servizio di un'attività da sorvegliare, ma non da asservire né da irretire in alcun modo, neanche per il gusto dell'interpretazione. È l'uomo alle fonti dell'essere, che beve copiosamente quel che la sorgente butta: diaccio e abissale insapore della profondità della terra, magari raccolto in un bicchiere. « Ce sont nos actes qui éclairent nos idées, bien plus que nos idées n'éclairent nos actes »: è qui premessa la costante dell'esperienza reverdyana: l'*acte* come *primum*, che non porta, appunto per questa sua facoltà immediata di irradiazione, a nessun attivismo. Anzi, « l'avenir de l'homme, c'est le présent » proprio perché « je croyais que c'était plutôt dans le présent qu'avait toujours lieu l'action »: e il presente è pura attività, il tempo s'impadronisce di se stesso non tanto divenendo passato quanto appunto innervandosi nell'atto, assolutorio, della propria presenza assoluta; da ciò la poesia di Reverdy che è attività in atto, constata in ogni istante lo spegnersi di questo atto, presente nella propria pluralità, dovunque esso perde questa sua possibilità di apparizione, cioè dove prosegue fuori di tale presenza tanto fantomatica quanto assoluta, dove infine esso si fa intenzione, memoria, un attimo dopo, cioè dove tende a fluire non in un atto successivo, ma nella conseguenza stessa dell'azione presupposta. La poesia di Reverdy, se ha questa eroica e attimale presenza, è tuttavia circondata dalla minaccia di questa sua continua morte, da questa inesistenza che, mentre rende viva e fatale l'esistenza facendola brillare di una luce unica, più intensa in questo suo lampo, anche la sottopone a un senso continuo di perdita. Aumenta il buio intorno, infittito dalla gran luce, come compresso da essa; e non sai se è il buio che alimenta la luce, o questa l'ombra. « Tout le réel peut devenir feu et flamme... ». La riflessione di Reverdy è allora un *repêchage* in questa continua morte che se esalta la vita anche l'annulla dopo che essa si è manifestata come facoltà appunto suprema di apparizione. Ed aggiunge,

a dimostrare la forza dirimente dell'assuefazione che già Leopardi nello *Zibaldone* ha così straordinariamente esaminato (l'assuefazione come vittoria sulla meccanicità della natura, copioso irrorarsi dello spirito su una materia estranea che esso non riesce a dominare direttamente; e infine ultimo momento dell'esperienza dell'infinito nel finito): « Quand ça va mal, trop, trop mal, considère-toi comme mort. Peu à peu, tu t'habitueras à ce plaisir très particulier qu'apporte la résurrection ». Non vi è il gusto, qui dichiarato, del « risorgimento » leopardiano: quell'idea che nulla vale quanto la « sospensione » di un male, e che anzi il bene stesso è una pausa di questa demiurgia negativa? Premetterei l'altra massima (massima suo malgrado, massima come *minimum* dell'esperienza concreta): « Apprendre à endormir lentement nos passions »; che è insieme il « peu à peu » baudelairiano (« On ne peut oublier le temps qu'en s'en servant. Tout ne se fait que peu à peu », dice Baudelaire, e Reverdy ospite di se stesso dice: « Je suis chez moi, c'est le present »), aggiuntavi la constatazione leopardiana, del Leopardi figlio infelice della generazione foscoliana, ma sul quale venivano a riflettersi paurosi, in clima di restaurazione, i bagliori dell'illuminismo sensistico, che le passioni si possono davvero toccare, e cioè guidare, dirigere, e insomma dominare, sol quando esse siano davvero addormentate, cioè praticamente inerti. Oggi diremmo: in stato di ipnosi, quando l'uomo può tentare di liberare dagli archetipi e dai residui arcaici l'inconscio psichico: questo piano dello spirito in cui egli, parte di un tutto che lo supera, elemento trasmissore di impulsi in tal senso sociali, è confitto. Allora la passione passa nella sfera della conoscenza; e vorrei ricordare la sorpresa suscitata con tutte le conseguenze esaminate ora per ora, punto per punto, in una sorta di fantomatica reviviscenza che crea la vera sorpresa — che è sorpresa nel pensiero — dal « primo amore » nel giovinetto Leopardi. Egli, che non voleva « endormir » le passioni, che anzi riteneva una amara necessità dell'età moderna questo « sommeil », e meglio questa morte delle passioni, per cui l'uomo rimane disanimato, privo delle alternative e delle sorprese della vita, Leopardi insomma che si direbbe aveva inventato proprio su questa fase dialettica il problema della distanza irreversibile degli antichi dai moderni, in verità aveva aperto dinanzi a sé questo campo della conoscenza

che un poeta « antico » come Reverdy, che deve « apprendre à endormir lentement nos passions », ha irrimediabilmente chiuso davanti al proprio sguardo. Anzi, direi che proprio questa impossibilità a trasferire in uno stato di pura conoscenza, e di platonica conquista, i dati dell'esperienza fa sì che in essi venga a riflettersi tutta l'esperienza ignota che li circonda nella loro pura insorgenza di atti, potenziati dal mistero stesso che su di essi grava, e che li consegna intatti nella loro forza inspiegabile. Pensieri allo stato attivo sul piano di una pratica quotidiana, al modo dei grandi moralisti francesi appunto, questi di Reverdy; pensieri allo stato attivo sul piano di una conoscenza tutta legata in sé e tutta rispondente, sul piano cioè di una poetica, quelli dello *Zibaldone* leopardiano. Per cui la riflessione di Reverdy convive con la sua poesia, ma non la prepara né la esaurisce; e in ultima analisi dovremmo dire che la sua poesia non ha una storia riconoscibile, ma una acuta fedeltà al demone, come una continua trafittura. Ma come per Leopardi, in Reverdy, nel Reverdy che sposta i limiti della propria ignoranza, ogni momento, seppur distinto e separato, fa parte di un tutto intatto; ogni volta, intendo dire, tentato con un atto totale, non diminuito da una tattica, quella che rende fragile, alla prova, il pensiero, in sé sufficiente, di Valéry.

DA « SOURCES DU VENT » 1929  
di Pierre Reverdy

STRADA CHE SVOLTA

*C'è nel tempo un terribile grigio di polvere  
Dal sud un vento con ali robuste  
Un'eco sorda nell'acqua al capovolgersi della sera  
E nell'umida notte che scaturisce dalla svolta  
voci che rugose si dolgono*

*Sulla lingua un sapore di cenere  
Un dilatarsi d'organo pe' sentieri  
La nave del cuore che beccheggia  
Tutti i disastri del mestiere*

*Quando a uno a uno si spengono i fuochi del deserto  
Quando fili d'erba gli occhi sono bagnati  
Quando scende scalza sulle foglie la rugiada  
Sorto appena il mattino  
Già qualcuno cerca  
In una strada nascosta l'indirizzo perduto  
Gli astri senza ruggine e i fiori cadono a precipizio  
Tra i rami spezzati  
E il rivo terge oscuro le sue labbra molli allora allora staccate  
Quando il passo del camminatore sul quadrato che batte  
regola il movimento e spinge lontano l'orizzonte*

*Sono passati tutti i gridi i tempi tutti s'incontrano  
E io cammino in cielo gli occhi nei suoi raggi  
Vi è di nulla rumore e nomi nella mia testa  
Volti vivi*

*Tutto quello che al mondo è accaduto  
E questa festa  
Dove ho perduto il mio tempo.*

## SPAZIO

*La mano  
tiene la notte  
per un filo.*

*Gocce di sangue battono sul muro.*

*La stella è fuggita  
L'astro è nella lampada.*

*Il cielo  
s'è coricato  
contro le spine.*

*E il vento della sera  
esce da un petto.*

*Traduzioni di Piero Bigongiari*

# POESIE

di

Enzio Cetrangolo

## NOTTURNI

### APOLLO

*Nume caduto, Apollo, tento invano  
di ricomporti dalle tue reliquie:  
nel tempio vuoto, ove squillò tua voce,  
ti consacro a fatica, dio canoro  
della luce, i susurri della notte.  
O volto già animato dall'oracolo,  
posso darti l'impronta del silenzio.  
Tu che infiammavi del tuo soffio l'essere  
ora del nulla sei timida ombra.  
Spirito vero, forma vera un tempo,  
ora sei vana effigie della mente.  
Tu scendevi dall'alto intero e forte,  
or frantumato e debole pronunci  
del tuo sfacelo il verbo. E il giorno sperde  
i lauri che per te la notte intreccia.*

## LA SOSTA

*Contemplare la vita come un arco  
su cui la morte sale e ne discende.  
Che resta, dopo il suono, se non puoi  
toccare il vertice che più non vibra?  
Così del giorno l'opera invisibile  
tesse la notte; o come la memoria  
sofferma la tua fuga dalla terra.  
Ti rivedo sul ciglio della valle  
nel tuo fulgore ultimo sostare  
al vento del meriggio sterminato.  
Cosa rechi con te di quanto amasti?  
Di quale voce udita ti accompagna  
l'eco? Dovunque, ai vivi, ai morti avanza  
la luce per le vie ferme del buio,  
e dall'essere il nulla si figura.*

## II. DIRUPO

*Ogni ricordo si allontana opaco  
da queste vuote mie sere d'inverno;  
ma se un'aria di neve ancora spira  
dai tuoi monti (la neve che per tanti  
inverni ricoperse quel sentiero  
da quando rifiorì sotto i miei passi  
d'addio) la notte torna a disegnare  
il tuo volto. S'è spenta la tua voce,  
il suono che tremava del mio palpito:  
io vivo qui del tuo silenzio antico.  
Il tempo ci divide che fra poco*

*avrà tregua su l'adito del giorno;  
né attese avremo più d'altre stagioni  
or che ognuna precipita nell'ultima,  
dell'ombra giù nella quiete eguale.*

#### IL FARO

*Noto chiarore da lontane calme  
marine il faro contro monti obliqui  
dilata a cerchio con eguali soste  
la sera. Di remote meraviglie,  
che rapido avanzando il giorno sparse,  
solo qualche orma resta e scolorita  
s'accende sul riposo degli ulivi.  
Vana luce che rompe sul passato  
la notte, e vani simboli si mostrano  
questi alberi, la via, la casa vuota  
a nuove voci chiusa, ove dimorano  
tacite le figure dell'infanzia:  
supine il tempo le ricopre, troppo  
vago è il ricordo; e ormai su la memoria  
come una grave frana il sonno cade.*

#### IL SOGNO

*Partirsi dalle veglie sui precoci  
mali terreni; uscire a luci lievi  
dalla plumbea riviera della notte;  
ammirare dal cielo senza nubi  
il chiaro mare a volo e verdi isole  
sorreggendoti a me per non cadere,*

*a me che pensi tua sicura guida,  
viatore sovrano degli abissi;  
e ubbidiscano a me, sì come a un dio  
marino antico, le potenze e i mostri;  
e che sia nel mio regno la magia  
di far vere le favole, sgombrare  
da te le basse nebbie del dolore,  
rapirti viva per le vie celesti:  
non era questo il corso del tuo sogno?*

#### IL RITRATTO

*Lontana è l'urna e qui fermo il tuo volto,  
che riprende i colori della vita  
per la rossa cornice del ritratto.  
A tergo della lampada l'inganno  
della notte raduna in te il presente,  
ove null'altro scorre che il tuo sguardo.  
Continua sorgi da tua morte antica  
tu come luce che interrompe l'ombra.  
Tu vivi la tua notte senza spazio  
per secoli deserti idolo puro:  
ed io ti collocavo nell'errore  
del giorno, su marine e rupi note  
a me, ti rivestivo di memorie  
terrene: io ti cantavo, o Madre, in questo  
suono sì fioco di mia sorte umana.*

# GIACOMO NATTA E LA SUA UNICA POESIA

di

Carlo Betocchi

Quello di Natta è cognome piuttosto frequente sulla Riviera di Ponente, nell'estremo suo tratto: e qui difatti Giacomo Natta era nato da agiata famiglia nel 1892, a Vallecrosia, tra Bordighera e Ventimiglia. A Bordighera, a Nizza, a Sanremo, dove negli ultimi anni fu direttore dei Lunedì Letterari, era sempre stato facile incontrarlo in stagioni propizie ed ore propizie, ma giammai prevedibili, seduto a un tavolino di qualcuno dei piccoli caffè della Riviera. Ma la sua città e residenza preferita era Roma: e a Roma Giacomo Natta fu colto da morte improvvisa il 16 maggio dell'anno scorso, facendosi sera, quando aveva da poco lasciato al Canova di Piazza del Popolo una di quelle sue abituali frequentazioni di letterati e scrittori che tuttavia preferiva raccolte, di due, tre, al massimo quattro amici, che fossero spiriti fini ma non lambiccati, d'ingegno ma non presuntuosi: poiché con simile gente Giacomo Natta non avrebbe mai fatto razza. Ora riposa per sempre, condottovi dalla pietà degli amici, nel bel cimitero che a Roma dicono degli inglesi, presso la piramide di Cestio, a Porta San Paolo.

Il suo nome, la sua figura, certe sue ricercatezze, o meglio la sua *civilité* rammentava, a chi l'ascoltasse, una educazione formata sugli scrittori francesi del buon secolo, prima di tutto i moralisti, ma non a scapito d'altri e più peregrini, dai libertini ai devoti: e infine quella sua curiosità spirituale, e gusto del soddisfarla, che si manifestava insieme a un'incantevole legge-

rezza e tolleranza, con le quali faceva tutt'uno, erano divenute presto famose, o per lo meno notissime ed anche invidiate tra gli amatori dello spirito e della poesia dei nuovi tempi, quando avendo da poco avviato il suo cabotaggio da nido a nido di poeti, da rifugio a rifugio di stravaganti, dai caffè letterari di Firenze, Roma, Milano, ai nascondigli dei nichilisti russi od ai ritrovi iniziatici di certi spaesati o blasonati delle due Riviere, la Costa Azzurra e la nostra, Camillo Sbarbaro ne aveva dato il ritratto in uno dei suoi *Trucioli* stampato nel 1919 su « Riviera Ligure », la rivista onegliese di Mario Novaro. In tale ritratto — quasi una punta secca — divenuto anche più noto per essere stato ripreso, nel 1920, da Papini e Pancrazi per la loro *Antologia dei Poeti d'oggi*, Camillo Sbarbaro aveva scritto: « Quando godo una tinta tenera mi torna in mente l'amico Natta. Testone di ricci. Faccia sprizzante d'ironia; logora, dove la bocca si apre come una lunga ferita. È ghiottissimo di dolciumi. L'intera giornata pellegrina da un caffè all'altro e s'incanta per ore a guardare il vuoto. Galleggia sulle apparenze come un sughero, e si ciba di sfumature... Una volta mi parlò di un convento ch'era stato ammesso a visitare; delle poche rose, del silenzio e della dolcezza del luogo, delle mani di dama del Superiore, in modo che l'immagine di lui è ora mescolata a quella dell'abate ». Ritratto, s'intende, giovanile; ma dove la parte fisica si sarebbe ritrovata la stessa, ridotta un poco nei ricci, anche quarant'anni dopo, quando ormai la psicologica di Giacomo Natta s'era definita a tutto vantaggio dell'uomo e del personaggio da lui rappresentato. Ma ritratto molto veritiero perché, in fondo, c'è della sostanza e dell'apparenza, della verità e dell'artificio: delle quali due cose il poeta Natta sapeva fare difatti uno strano mélange, in quel finissimo gioco a lui così naturale di rappresentarsi interamente — e quasi di consumarsi tutto — in una conversazione di un tale timbro e prestigio che era difficile saziarsene. Ciò che del resto Giacomo Natta sapeva fare e faceva con grandissimo garbo anche con le due lingue di cui aveva sicuro possesso, l'italiana e la francese, senza mai maltrattare l'una con l'altra, o viceversa: perché con la nostra lingua e lo spirito dei suoi moralisti francesi, maggiori o minori, che conosceva a fondo e maneggiava di fioretto, veniva a creare un discorso che era come una moneta nuova, e tale che quando scorreva tra

lui ed i suoi ascoltatori, impreziosiva il commercio delle idee, anche il più comune, e delicatamente lo esaltava nello spirito della poesia, senza per altro sottrarlo a quello della ragione. Che era, bisogna dirlo, la sua specialità: ma di quale ragione si trattasse nessuno saprebbe descriverlo se non ammettendo nel proprio discorso l'incognita che nasce dal pensare alla ragione dei moralisti come a quella che avendo imparato a diffidare dell'uomo, così diffida in fondo anche di se stessa: ciò che, senza farsi alcun torto, la tien lontanissima, anzi agli antipodi della ragione presuntuosa degli ideologi, e dall'equivoco delle ideologie. Verso le quali l'avvertitissimo Natta aveva così manifesta repugnanza, e il suo spirito v'era tanto contrario che scrivendo una volta di due suoi personaggi, uno comunista ed uno conservatore, egli aveva detto a mio parere benissimo che « erano tutt'e due intesi (per parlare come Arturo Martin), a fregare la vita ». E si può essere certi che questo era il suo pensiero, il pensiero di una coscienza — come la sua — convinta che occorre inoltrarsi — senza disprezzo e senza degnazione — in mezzo all'incerto, per avere qualche speranza di avvicinarsi alla verità: per cui di un suo personaggio, « L'amico Varo », che si può credere largamente autobiografico, annotava: « Che egli avesse veramente cercato Dio lo prova il fatto che trovò il Diavolo. Per quella via l'incontro è inevitabile »: e aveva quindi segnalato in un altro suo scritto, con evidente tristezza di spirito che gli derivava dalla coscienza della superficialità delle opinioni correnti sulla vita spirituale e la sua pratica: « è assai triste non incontrare mai nessuno, un amico, che fermamente creda al demonio ». Ciò che potrebbe commentarsi a colpo sicuro con una nota massima baudelairiana: « Les abolisseurs d'âmes (matérialistes) sont nécessairement des abolisseurs d'enfer; ils y sont, à coup sûr, intéressés ». E si può ben dire che per questi « interessati » « abolisseurs d'enfer » Giacomo Natta non avesse nessuna simpatia.

Ma a proposito de « L'amico Varo » cui si è dianzi accennato, conviene ormai ricordare che un tal personaggio era entrato a far parte dell'unico libro di Natta che abbia visto la stampa, intitolato *L'Ospite dell'hotel Roosevelt*, un libro di racconti di 130 pagine, stampato nel 1933 per le edizioni della Meridiana di Milano: e pel quale Ungaretti aveva voluto fare la prefazione,

riprendendo fra l'altro il famoso ritratto che Sbarbaro aveva scritto trenta anni prima. Del resto Giacomo Natta, del tutto fedele a come si dipingeva ne « L'Amico Varo », la cui « amenità risultava ordinariamente da una mescolanza d'umiltà e dignità », e la cui « serietà non fu abbastanza seria per lui »; l'amico Natta, diciamo, rammentava pochissimo, per non dir mai, anche questo suo unico parto: questo libro i cui sottilissimi filtri erano stati meditati per anni ed anni da lui secondo la disposizione sua conosciutissima, ma che aveva anche potuto confessare per iscritto, poco prima di morire, in uno di quei *Ritratti su misura*, in genere autoritratti, che Elio Filippo Accrocca ha raccolto da letterati e scrittori in un bello e recente volume del « Sodalizio del libro » di Venezia. « Ho sempre scritto — dice Natta in quel suo autoritratto — senza prender penna, per anni e anni a letto disteso. Facendo e rifacendo le frasi, ponderando gli elementi del discorso quasi come sulla carta. A trentacinque anni presi la penna: per venti pagine di un racconto, e l'abbandonai... ». Poi aggiunge: « Al mio sviluppo furono necessarie diverse malattie letterarie. Tratti del mio cammino sono sparsi di gramigne, e di scarafaggi. Chi me li meritò? Non quella di scrittore era la mia stella... ».

Ora noi sappiamo che non è punto vero che « non quella di scrittore » fosse la sua stella: tanto più che a lui si debbono quantità di eccellenti traduzioni di nostri poeti moderni in francese, come di ottimi romanzi francesi (vari premi Goncourt) in italiano: oltre ai racconti che ha lasciati inediti, e di cui si attende la stampa col titolo, da lui destinato: *Questo finirà Banchiere*: a non contare poi i quaderni che perdette, e nei quali aveva forse impostato il meglio delle sue ambizioni in due ritratti, uno di La Rochefoucauld e l'altro del monaco che scrisse *l'Imitazione*.

Sappiamo, va ridetto, che non è punto vero che non fosse la sua stella: ma affinché la sua ombra non si adonti, si vorrebbe dire che ci sentiamo quasi obbligati a credergli; obbligati a dar credito a questa sua meditata schermaglia, con la quale ci sembra volesse mettere in luce a quale altezza, in sostanza, il suo spirito poneva il proprio ideale di scrittore: che è l'aspetto positivo, la giustificazione e l'insegnamento di quel suo estremo ritegno in cui egli sapeva così amabilmente confondere il rigore dello scrittore, la diffidenza

del moralista, lo scetticismo un poco dandista e paresseux dell'uomo di mondo, lasciandoli variamente apparire nello scintillio della conversazione e nell'urbanità del personaggio che egli era: nella sua tolleranza, in cui forse s'esprimeva la forma, anch'essa discreta, della sua carità.

È presso a poco questa la cara immagine che conserviamo di Giacomo Natta, e che certo conservano i molti che l'hanno frequentato nelle lunghe sedute ai comuni caffè, nel lungo sentirgli narrare le proprie esperienze e i suoi incontri bizzarri, coi quali andava costruendo una immagine del mondo al quale egli sapeva restituire la pace con la luce dell'intelligenza e dell'ironia.

Vogliamo concludere il nostro discorso accennando ad una lettera e ad una poesia ricevute da Giacomo Natta pochi giorni prima della sua scomparsa. La lettera accennava — sono le sue parole — « a un momento di noia depressiva, di una noia per uccider la quale, e cioè per ammazzare il tempo, ho scritto anche una poesia: ma, per essere più scusabile, e cioè meno responsabile, l'ho scritta in francese: ed è *l'unica della mia vita*: è uno scherzo, è evidente ». La poesia è intitolata *Acte d'abandon à Saint Barthelemy* ».

Ma questo, com'egli diceva, « scherzo evidente », questo a noi parve subito una poesia deliziosa, con quel suo andamento tra serio e scherzoso che pare e va difatti qua e là civettando con le grazie della musa popolare, così come avevano saputo fare Apollinaire ed alcuni dei migliori poeti dell'Esprit nouveau.

Poi fummo sorpresi dalla notizia della sua morte: e subito ci accorgemmo, e con che cuore! come in quella poesia, « unica della mia vita », assai stranamente l'amico Natta non avesse fatto altro che alludere, con una bizzarra parafrasi e con qualche indicazione a cominciare dal titolo a bella posta spaesata, alla sua vita, alla sua esperienza, ed amarezza; alla sua condizione ed inabilità serenamente accettate di vivere secondo il senso comune più utilitario. Arrivando, insomma, a un ritratto, ed insieme a un congedo, come usava lui, elegantissimo.

Perciò crediamo di non poter concludere meglio il nostro discorso che trascrivendola qui, di seguito, nel suo testo originale: ci sembra con questo, mentre ci congediamo da lui, di vedere l'amico Natta allontanarsi ancora una volta sereno da noi, per ritrovarci la sera dopo, e ritornare agli stessi discorsi:

## ACTE D'ABANDON À SAINT BARTHELEMY

*Voici les violettes des champs,  
Une branche de thym,  
Et une branche de roumarin.  
Je les pose dans la niche où vous êtes placé.*

*C'est en toute humilité,  
Grand Saint Dont je porte le nom,  
Que je viens vous demander  
Votre Sainte intercession.*

*Je suis né en Pologne,  
A dix ans j'en suis sorti,  
Et depuis j'en ai vu du Pays...  
Bref, je suis homme réfléchi.*

*Je ne me suis pas conjugué  
Et ne me suis pas semé,  
C'est à dire lancé  
Dans la posterité.*

*Les sympathisants,  
Me trouvent du talent,  
Et certe j'en ai,  
Mais, je ne puis pas le cerner ;  
Avec ça, une belle voix pour chanter,  
Mais, ... je ne puis guère la sortir...*

*Vivant au jour le jour,  
Ici ou là on me prend  
Pour un extravagant ;  
Voire même un bougré,  
Et aussi pour un mystagogue.*

*C'est que je n'ai pas  
De stable emploi;  
Et n'ai pas de parti.  
Je suis si vous voulez  
Orphelin de mon pays.*

*Mais ce n'est pas imposture  
Si j'ai de l'honnêt-homme  
Et le ton et l'allure.*

*Il est certain pourtant  
Qu'être pauvre en ces temps  
C'est plutôt ridicule,*

*Je suis soucieux voilà,  
Comme qui dirait gêné,  
Et me demande un peu  
S'il y a une âme aux cieus  
Qui prie pour moi.*

*Nous qui vivons ici-bas  
Sans nulle ambition pratique  
Mais vivons, pour ainsi dire,  
La carrière astronomique,  
Souvent nous ne savons  
A quelle sauce manger le poisson.*

*Ô Saint Barthelemy,  
Si ma voix ne vous atteint pas  
Alors ce serait comme  
M'être adressé à moi,  
Comme s'appeller Saint  
En la seconde personne!*

*Mais quelle coïncidence!*

*Mon Saint,  
Si je pouvais au moins  
Vous donner mon affection,  
Ainsi qu'on la donne à un ami,  
J'en serais ravi.*

*Je n'ai que mon chien,  
Lucien.*

*C'est aujourd'hui nôtre fête,  
Et trois heures ont sonné,  
Je m'en vais prendre un sorbet.*

*Bien à vous  
Barthelemy du Sommerset*

# POESIA

di

Maria Luisa Spaziani

## L'ECLISSE

a Elémire

*Sgorga segreto fra le acacie e i tigli  
anche stanotte il messaggio ostinato:  
se il tempo a dismisura mi potenzia  
la luce che irradiavi,  
a dismisura l'antitempo morde  
l'astro che n'è sorgente.*

*Eclisse, irrecusabile moneta,  
lugubre gong, scudo d'hidalgo vinto.  
Fosti un ragazzo (o mura di Corinto!)  
e avvinghiati scrutammo fra le braci  
in quel futuro che nei giorni giovani  
è un miraggio fra carezza e carezza.*

*Ridipingere è arduo quell'affresco  
per dir le nuove verità (quei volti  
gracili in fila come collegiali,  
o miei vili esorcismi!) se ricordo  
che un bacio ti scuoteva come un pioppo  
lungo i lampioni di periferia.*

*E tutto è vero e falso e nuovo, e l'onda  
fra germogli e macerie s'arrovella.  
Sorgono nuovi dèi, la via si sdoppia  
fra allucinati brividi di istanti  
e un triangolo è già, trigonometrico  
a far punto su te, mia astratta stella.*

*Noi crescevamo insieme come spighe  
votati a sorti identiche ed opposte.  
Chiesi in sogno (ricordi?) una corona  
né in quell'alba mi parve di spine.  
Manto di gloria fu quel patto a vita  
e a terra ci è caduto, o giovinezza.*

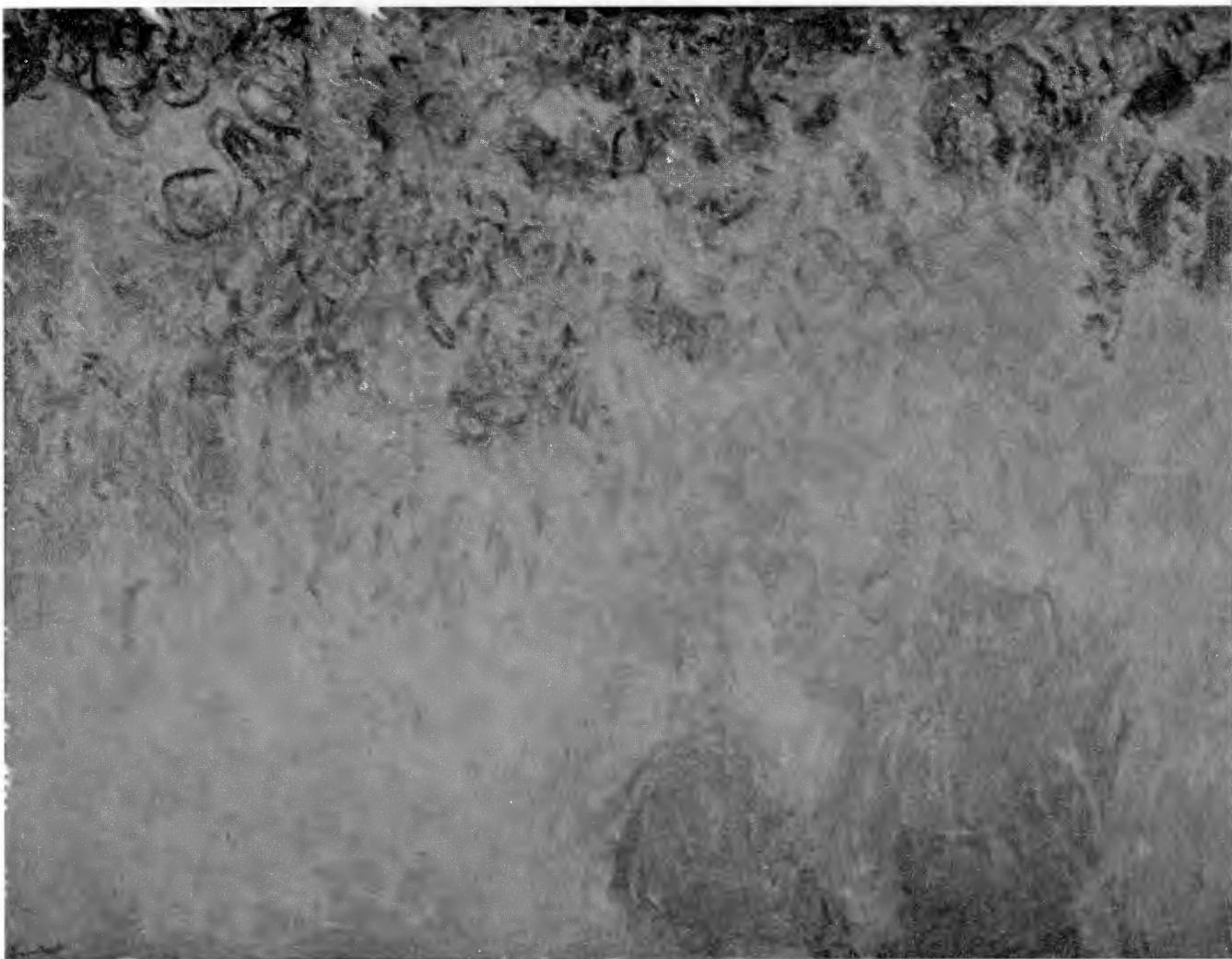
*Né mi consola il pianto che a noi sale  
dalle buie necropoli del mondo  
dove un popolo incauto di radici  
trova il suo bene e il putridume esalta,  
né alcun salmo s'alleva dentro il fitto  
franto frastuono della turba che sai.*

*Tu che crescevi gigli di saggezza  
in una cella di città turrita  
d'idoli falsi, stadi e ciminiere,  
tu che ti ostini contro le barriere  
del tragico alienato (o muro d'aria!)  
e feroce rintuzzi la barbarie  
con la tua lava di anatemi e vita,*

*tu hai creato per noi questo silenzio  
ardente strepitoso sterminato,  
cielo agli astri gemelli sprofondati  
che con spade di luce si tormentano,  
il Carmelo segreto, l'eleganza  
di eleggere il deserto per regnare.*

*Imprendibile regno! Ha sconosciuti  
dimensioni e confini, e l'attraversa  
un Nilo d'oro ricco di sorgenti,  
che non ha battellieri, e immensi loti  
nutre di oblio e memoria, e chi vi è giunto  
non cerca porta alcuna per tornare,*

*chi vi è giunto a se stesso è morto e al mondo,  
ma esiste, scrive, sente oltre la voce  
dei fantasmi frusciare le stagioni,  
crede o finge di credere, sorride,  
si torce e attende che qui in terra e altrove  
anche il Tempo s'inventi una sua foce.*



5 - Claude Monet: *I glicini* (1920-1925)



6 - Piet Mondrian: *Alberi* (1912)

# Ritratto delle Marche

## L'ARTE NELLE MARCHE

Non occorre risalire oltre l'età romanica per avviare un rapido delineamento dei fatti essenziali che sono da ascrivere a vantaggio delle Marche nel più ampio panorama della storia dell'arte italiana.

La regione che il bolognese Leandro Alberti, nella sua famosa *Descrizione di tutta Italia*, indicava come il luogo dove « se piega Italia nel mare Adriatico a simiglianza di un gomito », fu sempre centro d'incontro e di mediazione, anche di correnti artistiche.

Al confronto delle scarse testimonianze delle età precedenti, già l'architettura del periodo romanico mostra una diffusione estesa ed aspetti così vari, pure nella comune rispondenza ai canoni lombardi e ai frequenti inserti bizantini, da costituire una pagina non sopprimibile nella storia dell'arte nazionale.

Esemplari integri, tra i più antichi come S. Maria in Portonuovo e S. Vittore delle Chiuse, sono conservati più frequentemente nelle campagne. Più comuni invece le architetture composite in cui le forme s'innestano e si sovrappongono con lenta convinzione. Così la nuova architettura gotica, che nella Chiesa di S. Maria di Chiaravalle, presso Jesi, offre uno dei suoi esempi più antichi e schietti, si diffonde, s'innesta sul già costruito, operando una sorta di compromesso con la tradizione romanica. Ne deriva una arte del costruire, salda, varia, articolata, nell'impiego di schemi planime-

trici complessi ed armoniosi, nell'ardimento di duplicazioni caratteristiche delle chiese con cripta o con doppia navata sovrapposta, nel graduale assorbimento di forme, dalle cistercensi alle veneziane, nel tenace resistere delle tradizioni romaniche e nel gusto della decorazione scultorea, fino alle fioriture ultime del gotico quattrocentesco.

Le nuove chiese accolsero la nuova pittura, nei polittici degli altari e nelle storie affrescate sulle pareti. I pittori accorsero da ogni parte: da Siena, da Firenze, da Assisi, da Venezia, da Bologna, dalla Romagna; e specialmente il gruppo dei giotteschi riminesi fu attivo nell'urbinate e a Tolentino nel Cappellone di S. Nicola, mentre la scuola fabrianese meglio espresse una pacata visione, in immagini calme e soavi, che Allegretto Nuzi si compiacque di adornare a festa con vesti preziose, arabesche d'oro, conteste di gemme.

Non meno alacre fu l'attività edilizia in rapporto alla fervida vita comunale e politica. E dunque accanto alla chiesa, anche nelle piazze delle vecchie cittadine marchigiane, sorge il palazzo del Comune, o quello del Senato, o del Podestà; ed hanno anch'essi severa dignità di linee, decoro d'intagli, pregio d'arte, ad Ancona, ad Ascoli Piceno, a Fano, a Fabriano. E le città sono cinte di nuove mura, come a Jesi, Fermo, Gradara; e protette da ordinati sistemi fortificatori, alle strette delle valli e sulle alture: rocche, torri, castelli.

Il Rinascimento è la stagione nella felice storia delle Marche. Basterebbe la gloria di Urbino. Ivi, in una reggia « che non un palazzo ma una città in forma di palazzo esser pareva », il principe guerriero e umanista: Federico da Montefeltro, « il quale a' di suoi fu lume della Italia », come l'esaltò Baldassar Castiglione. E, intorno, una società ideale, accorsa a quell'acropoli dello spirito con le persone e con le opere: Piero della Francesca, Paolo Uccello, il Pisanello, Melozzo da Forlì, Domenico Rosselli, e il dalmata Luciano Laurana, e il senese Francesco di Giorgio, e il fiammingo Giusto di Gand, e lo spagnolo Pedro Berruguete; e poi Luca della Robbia e Luca Signorelli, e Francesco Laurana, come più tardi Tiziano e Sebastiano del Piombo. E una geniale schiera di poeti, letterati, musici, cavalieri: uomini « li più eccellenti in ogni facoltà che in Italia si trovassino ».

Ma anche altrove, all'inizio del secolo, c'era stato l'avvio sicuro sulle grandi strade dell'arte. Da Fabriano e da Sanseverino muovevano Gentile e i fratelli Salimbeni, partecipi di quella corrente della pittura internazionale che segna il gioioso preludio del Rinascimento. E Gentile vestì di fulgori un'umanità affettuosa e serena, il sogno e la realtà collegando coi fili d'oro della giovanile poesia. I Salimbeni, meno alati ma dalla medesima origine disposti a intender lo spirito nuovo, narravano in Urbino le storie del Battista, come in una sequenza di strofe popolari, non senza accenti di marchigiano umorismo. I maestri minori diffondevano largamente in più accessibile vernacolo quegli insegnamenti, mentre Francesco di Gentile, Antonio da Fabriano, Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, Arcangelo di Cola, Giovanni Boccati, Gerolamo di Giovanni, Nicola d'Ancona, Pietro da Montepulciano, Giacomo da Recanati riflettono in vari modi l'incrocio di correnti artistiche forestiere che hanno libero accesso nella regione, con opere e artisti di ogni provenienza: dalla Toscana soprattutto a Urbino e nel Montefeltro; dall'Umbria con Ottaviano Nelli, l'Alunno, il Perugino, il Pinturicchio; da Ferrara con Antonio Alberti; e come il litorale è l'antica naturale via della penetrazione veneta, una fioritura di opere di Jacobello di Bonomo, di Jacobello del Fiore, di Michele Giambono, dei Vivarini, di Giambellino e soprattutto di Carlo Crivelli, che nelle Marche prende addirittura stabile dimora, imitato, pochi decenni più tardi, da un altro veneto, Lorenzo Lotto, che all'estremo di sua vita cerca rifugio nella religiosa quiete del Santuario di Loreto; mentre Tiziano e Savoldo e poi Tintoretto e altri veneti continueranno ad avere dalla regione richiesta d'opere.

Non meno fiorente l'attività degli scultori, specialmente a Urbino dove incontriamo Agostino di Duccio, Francesco di Simone Ferrucci, il lombardo Ambrogio Barocci; ma anche a Loreto con Benedetto da Maiano, ad Ancona con Giorgio Orsini da Sebenico e Giovanni Dalmata; e specialmente nel Montefeltro l'arte gentile dei Della Robbia manderà le terracotte invetriate, che gareggeranno con lo splendore della nuova maiolica urbinata e pesarese, dai vividi colori e dai magici lustri metallici: una pagina luminosa della storia dell'arte marchigiana.

Si costruisce ovunque: non soltanto a Urbino, dove il Palazzo Ducale riflette per l'opera del Laurana e di Francesco di Giorgio Martini gli ideali sublimi di Piero della Francesca; ma a Jesi, dove lo stesso Francesco di Giorgio edifica il Palazzo della Signoria; a Loreto, dove sulla basilica di ancor gotica ispirazione Giuliano da Sangallo volta la grande cupola e Baccio Pontelli disegna il possente coronamento difensivo che la chiesa trasforma in una fortezza, e Bramante e Antonio da Sangallo partecipano ai progetti di ampliamento e di trasformazione del grande piazzale porticato e del palazzo apostolico; a Macerata, dove la Loggia dei Mercanti e la chiesa delle Vergini riflettono, all'inizio del '500, l'eco dei moduli bramanteschi; ad Ascoli, a Recanati, a Camerino, a Sanseverino, a Fermo, a Senigallia, a Fano, dove sorgono edifici di grande dignità ispirati all'arte di Giuliano da Maiano, di Baccio Pontelli e degli altri costruttori che passano per le Marche. Più tardi il bolognese Pellegrino Tibaldi e l'abruzzese Cola della Amatrice ad Ancona, a Macerata, ad Ascoli Piceno, segnano il passaggio dalle forme rinascimentali alle barocche; mentre l'urbinate Gerolamo Genga crea con l'Imperiale di Pesaro una delle più felici anticipazioni del tipo variato e fantasioso che la villa signorile assumerà nell'età barocca.

Grande importanza ebbe nella seconda metà del Quattrocento l'attività intensa di Francesco di Giorgio Martini dedicata alla costruzione di rocche e di castelli: la geniale originalità delle sue soluzioni architettoniche nelle rocche di Sassocorvaro, di Mondavio, di Cagli, non poco contribuì a quel progresso dell'architettura militare che segna il punto di passaggio fra l'antica e la moderna arte della fortificazione e che pone le Marche, per i recinti murati di Loreto e di Urbino e per tutta una serie di castelli e di rocche — Fano, Pesaro, Urbisaglia, Offagna —, fra le regioni antesignane e ancor oggi più ricche di interessanti esemplari.

Quasi prodotti, si direbbe, dal clima sottilissimo dell'intelligenza urbinata, due geni autoctoni si rivelano nell'ora meridiana della Rinascenza: Raffaello e Bramante. Non una regione, ma una stirpe e un'intera civiltà non cesseranno giammai di riconoscersi in essi.

Con Raffaello e Bramante lo spirito creativo della terra marchigiana sembra sublimarsi fino al punto d'esaurimento. Dopo quelle fiammate, e

a paragone della loro luce, non son che faville. Mutano i tempi e par finito il segreto di un'arte fatta di concreta essenza poetica. Non saranno i bravi fratelli Zuccari, con le loro auliche fatiche decorative, di narrativo eclettismo, a rialzar le sorti della pittura nella crisi dell'ultimo Cinquecento, né il mite Federico Barocci saprà più che amorosamente coltivare con sapienti innesti, nei suoi casalinghi orti urbinati, gli ultimi frutti della florida pianta correggesca. Qualche splendore di cultura emanava ancora dalla corte dell'ultimo duca d'Urbino, Francesco Maria II della Rovere. Tra gli scultori marchigiani di quel tempo, l'urbinate Federico Brandani si rivelò fecondissimo plastificatore, di rigogliosa fantasia; e Tiburzio Vergelli e Antonio Calcagni si distinsero per un pittorico ed elegante classicismo, lavorando con Aurelio e Girolamo Lombardo a Loreto; e infine Tarquinio Jacometti, recanatese, coi suoi lavori lauretani tocca il nuovo secolo.

Dell'arte del Seicento, altrove fervida di nuove linfe, non ebbero le Marche altro riflesso che di provincia neppure dalle frequenti ma casuali importazioni, e nonostante che vi avessero sortito i natali artisti di qualche vena e di varia rinomanza: come il pesarese Simone Cantarini che dalla scuola bolognese del Reni trasse buona maniera che gli diede fama; come Giambattista Salvi, detto dalla sua patria « Il Sassoferrato », celebratissimo per un tipico ideale di accademica venustà; come, infine, Carlo Maratta, nativo di Camerano, che seppe riassumere, sul finir del secolo, in un eclettismo elegante e già toccato di grazie e frivolezze settecentesche, le ultime battute della grande partitura decorativa della pittura romana.

E null'altro, più tardi, che possa interessare la storia, piuttosto che la cronaca.

BRUNO MOLAJOLI

## LE MARCHE E LA CULTURA

*Conoscete le Marche? Siete mai stati o soltanto passati per le Marche?*

*Provate a rivolgere queste due domande quando vi capiti, la risposta sarà quasi sempre la stessa: no, non ci siamo mai stati. Eppure è uno dei paesi più belli, più italiani che si possano dire: uno di quei paesi che meglio corrispondono all'idea e alla nozione stessa d'Italia. Ma la piccola inchiesta potrebbe continuare con altri motivi, per esempio questo: qual è lo stato attuale della cultura nelle Marche?*

*La risposta diventerebbe estremamente difficile anche per gli specialisti, per chi intende procedere con documenti alla mano. Non ci sono giornali (eccezion fatta per « La Voce repubblicana » di Ancona), non riviste che non siano puramente accademiche, ci sono scrittori che vivono con i piedi nelle Marche e il cuore altrove, attenti al primo richiamo che venga da Roma o da Milano, ci sono soprattutto molti giovani perduti nelle piccole città, nei paesi, gonfi d'amore e di passione per le cose della letteratura ma non fanno mai gruppo, sono costretti a lasciar colare la loro storia su un fondo di inerzia e di buio. La cultura vive dilaniata fra questa massa di aspirazioni generose e un terreno irraggiungibile di comprensione e di collaborazione. Soltanto un romanziere o un saggista alla Unamuno potrebbero raccontare queste piccole vicende, queste vere e proprie « passioni » che restano sul libro anonimo della vita come altrettanti sacrifici: insomma si ripete nelle Marche un fenomeno che ha sempre ragione nei paesi privi di un centro o a dirittura privi di qualsiasi possibilità di comunione. La cosa soltanto qui assume un carattere sentimentale molto più vivo e toccante: lo spettacolo di tanta gioventù tagliata fuori dalla vita della Nazione e costretta al commento, al desiderio, insomma alla memoria, è uno dei fatti che più mi hanno colpito nella mia piccola storia di osservatore del costume letterario.*

*Ci sono, dunque, due storie della cultura marchigiana: c'è quella ufficiale ma che ha fatto le sue battaglie e ha avuto le sue vittorie fuori della regione e quella nascosta, gelosa delle proprie tradizioni e fiera della propria sottile intelligenza ma di cui nessuno saprà mai nulla. Anche in questo campo ciò che conta è soltanto il risultato pratico e di risultati pratici non ce ne possono essere, quando mancano gli strumenti indispensabili per entrare in un giuoco più largo, nel numero delle correnti e delle iniziative che danno un colore ai nostri giorni. Direi che la letteratura è im-*

*mobile, se non irriconoscibile, imperscrutabile da quarant'anni a questa parte: ne avete la conferma nella storia di Dino Garrone. Provate a rileggere le sue lettere, a tracciare una rapidissima storia delle sue aspirazioni: le lettere da Pesaro lasciano trasparire un modo di vivere che su per giù è rimasto lo stesso anche oggi. Sono cambiati i motivi, forse i giovani d'oggi sono più concreti, meno romantici, ma la sostanza è la stessa: da una parte il deserto e dall'altra tutta la vita. C'è stato un caso solo, quello di Tombari, strappato all'ombra da un successo immediato (quando ancora un critico in Italia aveva questa possibilità, nel suo caso fu il Borgese) ma rimasto dentro la cerchia delle mura di Fano a fare lo scrittore. È un caso limite e del resto abbastanza significativo: probabilmente anche Tombari, trasferito in una grande città, godrebbe oggi di un'altra fama presso i giovani.*

*La letteratura marchigiana è in esilio: Bartolini a Roma, Bigiaretti a Ivrea, Volponi a Ivrea, Maticotta a Milano; Bompiani (è di Ascoli, pochi lo sanno) a maggior ragione ha dovuto cercare Milano per diventare quello che è diventato. Come editore e come scrittore. Ciò non toglie che tutti questi scrittori e gli altri che non ho nominato non costituiscano una famiglia, con le sue caratteristiche, i suoi modi, le sue ragioni ma è sempre una storia indiretta, una storia a posteriori: soltanto a cose fatte, siamo in grado di riallacciare tutte queste nozioni in un discorso unico. Perfino Genova, la Liguria — tanto per prendere un altro caso disperato — a un certo momento della sua storia ha avuto una rivista, un giornale letterario: Ancona e le Marche non ne hanno più da troppo tempo. Per trovare qualcosa bisogna risalire ai tempi di Mario Puccini, di questo singolare scrittore marchigiano e soprattutto alla vivacità dei suoi umori, alla vastità dei suoi interessi « europei ». Ma è un salto indietro che lascia perplessi, perché in mezzo c'è stata la fine del fascismo, la guerra partigiana, la liberazione, il fervore del dopoguerra. Tutto invece è rimasto in silenzio, composto, senza fremiti visibili e riconoscibili.*

*Come si spiega questo stato di cose? Senza dubbio, le ragioni geografiche: sulla cultura la vita ha un peso determinante e qui la vita si muove appena sulle coste dell'Adriatico, lasciando intatti il silenzio e la solitudine delle città sui colli: Urbino, Jesi, Fermo, Osimo, Recanati. La cultura ha soltanto — o almeno in apparenza — una vocazione accademica o — caso ancor più straordinario — vive in certe aule universitarie, dove di solito non si va a fare inchieste del genere. Il caso di Urbino-Università è singolare proprio per questo: è un centro di cultura vivo che alla fine si con-*

trappone alla tranquillità delle accademie, dei piccoli circoli — se ci sono, quando ci sono. Si è cercato — al tempo del fascismo — di ritrovare il filo di un discorso perduto da tanto tempo nella esaltazione e nella venerazione di certi santi protettori, si pensi al centro leopardiano di Recanati ma non si usciva da quella utilissima meditazione sul passato che troppo raramente riesce a riportarsi nel giro di interessi immediati, diretti. Insomma mancano le occasioni di contatto o, se anche ci sono, a volte, tali occasioni di « rifare contatto », manca quella corrente continua che è il frutto di una cultura partecipata e unita. Si ha l'impressione di vivere sempre ai margini, un po' più in là dei margini di una cultura, come la nostra, che per sua natura è già troppo slegata, diffidente e gelosa. Gli ultimi due aggettivi indicano con esattezza lo stato di vita di uomini per sé estremamente dotati ma portati dal clima di silenzio a irrigidirsi, invece che a espandersi.

E il futuro? Si riuscirà a spezzare questa lunga catena, in che modo si potrebbe riportare le Marche nel discorso generale della letteratura italiana? Non dico in modo da bilanciare la regione con cui confina di più spiritualmente, la Toscana, e sarebbe una cosa quasi impossibile, ma però in modo da farsi sentire come unità, come persona.

La risposta non è chiusa soltanto nei giovani — vanno notate diverse iniziative locali come l'Aquilone di Urbino, come si è verificato a Jesi o a Fermo quest'anno — ma nella partecipazione generale, nell'aiuto o, meglio, nella fede che questi giovani riescono a suscitare. È un numero abbastanza complesso di ragioni e non c'è dubbio che la storia locale ha il suo peso: sin dai tempi del risorgimento, la vita culturale delle Marche è stata fatta per élites, per personalità. Non è quindi semplice distruggere una tradizione e venir meno a delle abitudini.

E le Università? La storia delle tre università delle Marche-Camerino, Macerata e Urbino è abbastanza nota, almeno nel giuoco dei luoghi comuni, perché sia opportuno rifarla qui. Si dica soltanto che delle istituzioni culturali, proprio l'Università è quella che ha reagito di più, cercando di fare grandi sforzi per adeguarsi al rapporto comune. Anche Camerino da qualche anno è statale, solo Urbino è rimasta libera. Credo che qui invece convenga spiegare il valore di questa libertà: è una libertà negativa, essendo costretti a rispettare i doveri, senza avere diritti di vera autonomia. È la libertà di mantenersi, in parole povere e spesso vuol dire libertà di morire, di scomparire. Camerino è riuscita a salvarsi all'ultimo momento,

*Urbino gode di un felice rigoglio che dobbiamo all'opera di un rettore intelligente, il mio vecchio rettore di quando per la prima volta ho salito il colle, il prof. Canzio Ricci. Molte cose si sono rinnovate, si è cercato di dare — tutte le volte che i mezzi lo consentivano — un'impronta più culturale che puramente scolastica, suscitando quell'interesse di comunione che manca. I risultati sono stati buoni, direi ottimi per una scuola che nutre indirettamente la letteratura ma di cui non si dovrebbe mai fare a meno — e questo vale per tutta la letteratura italiana. È la scuola filosofica creata da Arturo Massolo nel suo lungo insegnamento urbinato: la cosa culturalmente più nuova che abbia avuto radici, vita e respiro nelle Marche. Proprio per questo ci è sembrato giusto chiamare in causa direttamente Massolo e farlo parlare: è una delle voci vive che sono venute all'Italia nel dopoguerra, sarebbe ingiusto negargli questo riconoscimento.*

CARLO BO

## I MARCHIGIANI

**I** marchigiani non sono, a prima vista, di facile lettura. Per chi s'intende di numismatica, sono come gli antichi assi librali (del Picenum); poco decifrabili, dai non esperti. I marchigiani (noi marchigiani) sembriamo sibirici; e, invece, la nostra, quella che portiamo nel cuore, è una naturale *charmante* umanità.

Sembrano — i marchigiani — sibirici perché poco amano che la loro terra venga penetrata dagli stranieri; siano pure ricchi turisti stranieri, o devoti turisti che si recano a domandare grazie alla Santa Casa di Loreto. Vi andò, in altri tempi, anche Salvator Rosa; e, viaggiando da Roma a Loreto, scrisse una lettera (una delle sue più pittoresche) in cui dice che « viaggiando gli vien voglia di soffermarsi ad ogni svolto di strada, giacché il paesaggio varia ad ogni svolto ed è bellissimo ».

È — dico anch'io — un Eden, un paradiso terrestre; disteso fra il monte e il mare. Il Sanvicino — monte che sembra la tenda d'un Dio del Parnaso,

oppure una celeste mammella della santa Natura — staglia, isolato, sopra una serie di monti nanerelli; per poi ripigliarsi verso Serra San Quirico: dove assomigliano alle rosse Dolomiti. Dal monte al mare è un digradare, discendere di colli; che furono già tanto cari alle prime migrazioni di San Francesco e di San Romualdo. Il mio stesso paese di Cupramontana (la fiera Cupra per il suo vino verdicchio e per l'altro che manda a Marsiglia e da Marsiglia ritorna etichettato sciampagna) (dieci volte più caro) dicevo: Cupramontana possiede non uno, ma due eremi: uno dei Frati neri (minori zoccolanti francescani, l'altro dei frati bianchi, camaldoli di San Romualdo. Quest'ultimo eremo, però, è stato travolto dalla furia del secolo progressista; sì che i poveri vecchi frati (erano taluni, frati giocondi, rubizzi [oriundi del paese di Gorgonzola], ed altri erano polacchi o francesi) se ne erano andati. L'eremo è rimasto deserto; ormai patria dei soli usignuoli fra le querce secolari e le rupi dai gigli rossi e delle rondini dai voli frementi; e il bosco delle gazze e dei picchi; picchi gialli e picchi neri; picchi verdi e picchi rossi: un solitario paradiso d'uccelli; mentre, fra le siepi dei viottoli, fioriscono i rossi ciclamini.

Oh poesia degli eremi, esistenza mia, dei tempi migliori; addio! È venuto il progresso, e con il maledetto progresso anche voi ve ne andrete o rondini nere, ed anche voi sparirete sotto il piccone, viottoli di ciclamini. Terminerete sotto la falce dei progressisti, promittitori del cavolfiore. Infatti, è così ed è perciò che, di noi, marchigiani, — antiprogressisti, sibaritici, dolci anarchici inoffensivi ed anzi generosi — si dice che non siamo «à la page». Invece, siamo alla pagissima; d'accordo con l'antico Iddio e con la santa Natura! Non amiamo — ripeto — nemmeno d'essere penetrati dai forastieri, siano pure, ripeto, ricchi turisti viaggiatori.

Intanto, la Marca non è conosciuta, o quasi affatto conosciuta, dai turisti italiani e meno da quelli stranieri. La suppongono una terra intermedia, né carne né pesce, fra la rossa Romagna dei bevitori, a nord; e il pastorale adamico Abruzzo, a sud. Invece, le città marchigiane sono onuste di gloriosi allori: Recanati, con l'immortale Leopardi; Urbino, con l'immortale Raffaello. (Ritournerete a Raffaello, miei cari sciuponi pittori di tele di sacco stracciate!). Pesaro, con l'immortale Rossini: che componeva lo Stabat

Mater stando in letto a giacere, sognando. Gli cadde a terra una carta dello spartito, e quel genio esuberante neppure la raccolse: ne scrisse un'altra migliore. Poi s'alzò, a mezzogiorno, ed andò in cucina a cuocere i maccheroni; i cannelloni che egli, di sua mano, otturava con un poco di mollica eppoi, con un imbutino, riempiva di sugo. Sarà stato un sughetto di quelli per cui i marchigiani vanno parimenti celebri.

Noi, marchigiani, sappiamo cucinare così bene che la cucina diventa un poema. Che poema le salicce di carne e di fegato di Fabriano! Di fegato con i pinoli. Il fegato, secco, allappa il palato; ragion per cui ci si beve sopra, sino ad un litro; ma non di più perché i marchigiani non sono beoni; e neppure sono intemperanti. Sanno mangiare poco, ma bene. E quando penso ai nostri « passatelli » allora mi sale l'acquolina in bocca; tanto che chiamo la santa Anita e la prego di farne una scodella per lei, per me, per Luciana. Non resisto alla tentazione, quantunque, anziano che sono (ma non vecchio), dovrei mangiare poco e non più d'una volta al giorno (il latte di capra, di sera). Come si manipolano i passatelli ho volontà — sarebbe bene — raccontarlo; ma qui non ho tempo. Allora torniamo a parlare di ciò che si trova nelle Marche: nelle Marche, in Ancona, ad Ascoli Piceno, si trova il più buon pesce; se non del mondo, dell'Adriatico di sicuro. Pesce sempre fresco, perché recato al mercato appena tratte le reti dal mare. Lo stesso Lorenzo Stecchetti, passando per Ancona, scrisse, a non rammento quale suo amico, i seguenti maccheronici versi: « Se Ancona non è bella — ed ha sudicio il mar — ha buoni i calamar — fritti in padella ». Ma che Ancona abbia « sudicio il mar » è una mera opinione del sudicio poeta; ma, allegro, Stecchetti. Forse Stecchetti non s'era recato in San Ciriaco, il Duomo di Ancona che risplende come una conchiglia, bianca e rosea; il Duomo che domina il mare dal suo monte. Da lassù, altro che un sudicio mare!: in certuni giorni, da lassù, si scoprono le coste della Dalmazia, tanto il mare è quasi sempre sereno. Ed è anche improprio quell' « Ancona non è bella » giacché Ancona è città, sì, di rompiscatole (iracondi, facchini del basso Porto) ma, nel medesimo Porto, sostò il Piranesi per disegnare il nitido Arco di Trajano. Arco non meno bello degli archi di trionfo in Roma. Inoltre, i ghetti anconetani (ebrei) sono folcloricissimi. (Li ho descritti anch'io).

Ancona possiede una Pinacoteca, disordinata, ma di grande interesse. Ad Ascoli poi c'è il « San Francesco » di Tiziano, e che non tutti i tizianisti conoscono; ma non perciò non è un capolavoro. È un capolavoro per la grandiosità, libera, del disegno, e per la profondità del colore profuso a pieno pennello.

Ecco che non ho spazio neppure per parlare delle grandi opere d'arte che esistono nelle Chiese, nelle Gallerie, nei Musei marchigiani. Comunque, accennerò che abbondano i Lorenzo Lotto e i Crivelli. In Urbino, eccoci all'ineffabile tonalista: al Baroccio che dà punti (e non pochi) all'esimio tonalista Morandi. Ma, invece di Morandi, parlo più volentieri delle donne marchigiane: di quelle che fanno l'erba pei fossi, con al fiorente petto un garofano rosso. Oppure, parlerò delle lavandaie del Chienti e del Potenza: da me mille volte amate, disegnate, incise all'acquaforte, dipinte. Sono quelle che, ancora oggi, vestono rozzi panni tessuti al domestico telaio (un telaio che suona tessendo). Le loro fattezze, movenze, dimenare delle anche, seni esuberanti, mi stordirono in tempo di gioventù. Sono donne ancora così belle, così care alla mia memoria! Ci confabulavo, in lunghi meriggi, solitari meriggi amorosi, lungo i frassini delle rive dei fiumi. Mi volevano così bene! Gliene volevo altrettanto, oh Arcadia rediviva. Intramontabile Arcadia, o che non deve tramontare: così come l'amò la nepote di papa Sisto; e così come l'amarono e duchi, e principi e marchesi, gran connestabili; i quali discendevano, da Roma, in luglio, agosto, settembre e, giunti in quel di Macerata, per le Ruote del Chienti dà a sonnetteggiare! I sonetti erano quelli che sono rimasti nei libri di Alfesibeo Cario, il maceratese Mario Crescimbeni; cioè, erano brutti, bruttini, melensi, titireschi, zampognati, ma, in compenso, quei nobili arcadi se ne stropicciarono di scrivere stitichezze per vincere, ad esempio, il Premio Viareggio. E, soprattutto, mangiavano (lungo le Ruote del fiume) tanto che non si sa dove, in quale sacco dello stomaco, ficcassero le quaranta portate (di varie vivande): tante quante appaiono in una nota manoscritta che, da giovane, ritrovai fra i manoscritti antichi dell'illustre Biblioteca Mozzi Borgetti (lodata dal Carducci, giacché è fornitissima di tantissimi libri classici). Fornitissima, sì, ma sino al Settecento. Qui, entriamo in dolenti note: ché, i miei cari

marchigiani, i miei confratelli, ormai si direbbe che « non studiano » più. Non danno più, alla luce del sole, gli aurei alati e i canonici; come il Lanzi, maestro di storia dell'arte; il più grande, il vero, l'unico scrittore che, scrivendo sopra gli Etruschi, non scrisse le minchionerie che oggi scrivono, ad esempio, i francesi (ma descrive anche qualche critico d'arte nostrale, premiatore degli stracci di Burri o delle pupazzate di La Regina; attinte da Pollock). Ma lasciamo anche tale argomento e torniamo a parlare delle donne: delle arcibellissime maceratesi che non vestono più rozzi panni (da satire seicentesche) ma vestono come le romane di via Veneto. A Macerata vi sono donne più belle delle romane e delle dive di via Veneto. E perché? Facilissimo, spiegarlo: perché Macerata è tutta un'Esperia: grano, uva, frutta, fiori. Dall'Alto Adige vengono sino alle rive del Chienti ad acquistare le mele (grosse così) o le pesche che sembrano bocce e le pere che sembrano boccali. Meravigliose frutta, meravigliose vacche mongane; e come non potrebbero essere meravigliose le donne che nascono in tale clima (benedetto)? Non sono vacche le donne; anzi sono di carattere dolce e, soprattutto, sono oneste madri di famiglia.

Forse, non sono tanto istruite, sono poco parigine; e, certamente non sanno nulla di Klee, né di Max Jacob. Né so se sappiano reggere ad una conversazione dove occorre saperne almeno un poco; e quanto, in Roma, ne sanno la Flora Volpini o la signora Astaldi, direttrice d'Ulisse; ma cosa importa?

In compenso vi sono, nelle Marche, uomini dottissimi ed aggiornatissimi. Ad esempio, l'avv. Bennani di Fabriano, o l'Umani di Ancona, o il Volpini di Fano, o il Podaliri o il Blasi o don Carlo Grillantini. E non vi sono soltanto essi. Io arrivo per ultimo. Uomini dotti che, però, fatalmente si estraniano dalla loro terra. Tanto, purtroppo, è vero che nelle Marche non esiste un movimento artistico e letterario, e che non c'è neppure una Casa editrice; né c'è un giornale d'arte e di letteratura. E, se i marchigiani d'Ancona e di Macerata organizzano esposizioni d'arte, guardate che bei tipi!: invece di fare come fanno tutti gli altri regionalisti d'Italia, che premiano, se baresi, i pugliesi; e, se siciliani, i siciliani, proprio nelle Marche, i miei ingenui compatrioti premiano i milanesi, i genovesi; premiano tutti

meno che gli artisti marchigiani. I marchigiani sono fatti così; si lasciano abbindolare dal ciarlatanesimo generale e dal cagliosttrismo che infuria, in ispecie nell'alta e nella bassa Italia. Hanno paura di passare per sciovinisti. E la verità è (la verità ultima) che i marchigiani non amano che il loro lavoro. Amano il lavoro della terra madre. Sono contadini i più bravi del mondo; i più che sudano sette camicie a far fruttare il nostro ferace suolo, la nostra divina terra. Si alzano alle quattro del mattino; il vergaro va (lanterna in mano) a rivoltare, nella stalla il mesticarò. Continuano a lavorare sino a tanto che si vede lume (al rosso e turchino tramonto).

Mattei, che lavora tanto e petrolizza a tutto spiano, cavando fuori anche le budella del petrolio per aspri sentieri, è, infatti, un prototipo di marchigiano. Tambroni è un prototipo di ministro. Tucci è un prototipo di glottologia e di orientalismo.

C'è un adagio che dice: «Più mondo giri e più marchigiani trovi»; oppure (a passo ridotto) «Più Roma giri e più marchigiani trovi». Ma ce n'è anche un altro che dice «Meglio un morto in casa che non un marchigiano vivo». E pensare che i romani che dicono così sono dei burini che non sanno che Cajo Mario vinse gli oligarchi in Roma, per le virtù di sacrificio, le virtù eroiche guerriere, della «legione camerte». Forse si dice «meglio un morto» perché è vero che i marchigiani vengono, a Roma, poveri in canna. Ed a Roma che sono, arricchiscono. Vengono con il cestello di lupini secchi, dalla nativa Visso, e pazientemente li mettono a mollo (all'Acquacetosa); poi li vanno vendendo, un cartocchetto di dieci lupini, uno spizzico di sale, per i pubblici giardinetti (di piazza Esedra o di piazza Mazzini).

Dormono all'addiaccio, nelle grotticelle di Villa Borghese; ma, soldo per soldo, riescono, col gruzzoletto fatto con i lupini, a mettere su bottega, bottega di salami e di salsicce; e, quindi, diventati milionari, non ti guardano più sul muso; povero Bartolini! Né comprano un'acquaforte, né un quadro neppure se, per modo di dire, li ammazzi.

LUIGI BARTOLINI

## UNA VISITA DI ROSSINI

*Si era stanchi e insoddisfatti di agire sui testi musicali per induzione e per arbitrio: le imprecisioni delle stampe, spesso, raffrontate alle carte originali non ricevevano smentite, o lasciavano nel dubbio; ugualmente, quando le ripetizioni di una frase musicale, di un periodo — o « segmento », o « sezione » — recava mutamenti particolaristici o essenziali, lasciando perplessi tra l'ipotesi della distrazione o della volontarietà; oppure il fraseggio, che nelle sommarie segnature indicava diversi disegni esecutivi ad una stessa melodia; stanchi, sì, e con sentimento tra impuntigliato e intimidito, per l'intrico polemico dove si stava ravvolti, insieme ai partigiani di opinioni opposte, badando a darsi del somaro o del bello spirito l'un l'altro, così da abbandonarsi alla congettura estrema — che avrebbe, invece, dovuto ben essere la prima! — intorno a quanto l'autore stesso, il gran musicista defunto ed altri a lui simili in posterità gloriosa, indicherebbe, o avrebbero indicato per vero, nella impossibile eventualità di una chiamata in causa.*

*Fu nel pieno di quelle diatribe con noi stessi e con gli altri, che Rossini comparve, in persona fisica ma confuso in un pulviscolo fine, dorato appena come da aureola, toccato da una grazia di apparizione sovraumana, così da non distinguersi se tutto ciò avvenisse quale naturale e onirica conseguenza filologica, oppure se il ritorno in terra avesse qualche reale consistenza.*

*Avvenne durante la « prova » del « Turco in Italia », in un illustre teatro. Si era già alle « prove » dette di « assieme » — o « insieme » —. Sfolgorava una scenografica fantasiosa. L'opera stava vivendo tutto ciò che l'odierna riflessione di cultura e di gusto le donava. La riscoperta, la rivalutazione, la revisione conoscevano così un altro episodio di felicità. In mancanza di un operismo per davvero vitale, autentico, nato dalla « società » — dalle « società » — e da individuati stili d'arte, ancora la gran ventura dell'arredamento operistico giovava a recuperare ed assimilare nomi e vicende che parevano per sempre perduti.*

*Scenografie e costumi; giochi di meccanismi scenici, tra lo sparire e il riaffacciarsi di piazzette, marine, sale turchesche, locande napolitane. Quel che, infine, certi musei e certi pittori o decoratori del costume galante e popolaresco hanno insegnato alla pratica operistica moderna. La polvere delle società scomparse, mescolata a musiche*

e a timbri che non conobbero appannatura. Dominava il gioco vocalistico e commediante, la cantante che non avrà più eguali nella melodrammaturgia patetica e nella tragica non soltanto, ma fin ne l'ironistica e caricaturale. Entro il limite musicale sussisteva ancora qualche dubbio nei dirigenti: la nota di un arabesco, il « punto » a una « figurazione » stretta, la lunghezza di una « legatura ».

Rossini entrò in fondo alla sala. A pochi soltanto risultò visibile il pulviscolo fine che ne rischiarava pallidamente la forma. Ogni occasione ha i suoi ardimentosi. Qualcuno, senza esitazione, gli fu dappresso. L'età poteva essere quella del '27, quando il silenzio teatrale ebbe inizio; abiti, ciondoli, mazza, del primo tempo parigino appunto. Gli venne chiesto se riconoscesse di quale opera si trattasse. Restò incerto dimmanzi al fasto scenografico, alla bizzarria colorata dei cantanti, dei mimi, dei balletti. Gli azzardosi stettero col fiato sospeso, alfine sgomentati dal troppo ardire. Venne suggerito sottovoce: « Il Turco in Italia ». Si udì una vocetta stridula, acidula, da sembrar parodistica, quasi meccanica. Diede parole al suo stupore: da vivo non poté « intendere » come uno scrittore grenoblese avesse scritto un libro su di lui, senza ch'egli s'occupasse di leggerlo; da morto non « intendeva » che la nostra modernità riportasse in luce opere da lui stesso dimenticate, opere d'un suo non lieto e faticatissimo periodo: quello della giovinezza italiana. Chiese se non esistessero più compositori; se per caso l'opera fosse morta o per morire.

Ansioso per i dubbi « testuali » fischiò in orecchio al più sfacciato di chiedergli le soluzioni che ci angustiavano. Venne recata la partitura. Ne cavarono nulla. Replicò con disattenzione che una nota o l'altra, in quesiti siffatti, era la stessa cosa. Tal quale come sapevamo accadere nella nostra musica contemporanea. Ogni soluzione col suo vantaggio. Come è sempre stato nella musica; diversamente dalla poesia, dove la parola è immutabile, trascorrendo la musica con ritmica rapidità, mentre la poesia, sulla pagina, posa lentamente, col suo peso, e vi sta.

Rossini — o quella immagine che si era vista per tale, entro il pulviscolo farinoso, fine, dorato — chiese d'essere condotto a sorbire una « barbagliata ». Sempre il più sfacciato ardì accompagnarlo. L'ora imponeva di riprendere la prova, onde non lasciare incompleto un atto di così complessa scenografia.

Tutti gli altri, in teatro, non seppero nulla; spargere eccitazione e disordine era inutile. Ma finita la « prova » corsi a casa di un grande scrittore mio amico per narrargli il fatto. Egli s'era molto occupato dell'opera e della vita rossiniana e dunque

*contavo su un suo rammarico per aver mancato occasione simile. Al contrario, il mio racconto lo lasciò imperturbato. Ammettendo pure che l'entrata di Rossini in teatro, quel giorno, toccasse qualche reale consistenza, incontri del genere li teneva per inutili, affatto inutili. Come appunto si era verificato. Anche la morale più evidente da ricavarne, riguardo alla filologia musicale, all'esecuzione, alla critica dei testi, era controvertibile appena le venisse giustapposta altra tesi. Perché tale è la dialettica delle note musicali e delle loro talentose combinazioni. In Rossini e negli altri.*

GIANANDREA GAVAZZENI

## RAFFAELLO E BRAMANTE

Non si può parlare di Raffaello e di Bramante che in margine: anche una grande monografia lascerà sempre angoli bui, sottofondi insondabili. Si dirà che di tutti i grandi artisti è lo stesso, anzi di tutti gli artisti grandi e piccoli. Ma per Raffaello e Bramante la cosa è ancora più vera. E per un fatto che sembra trascurabile ed invece ha un peso determinante. Né Raffaello né Bramante nascono subito grandi: diventeranno sommi, ma dai loro inizi non lo si poteva prevedere, e soprattutto per un periodo come quello, in cui sembrava che ovunque in Italia, e ad ogni piè sospinto, nascessero artisti dotatissimi. Per intendersi, Donatello, Michelangiolo, il Brunelleschi, Masaccio più di tutti, cominciano così carichi come fossero adulti. Raffaello è precoce, ma è la precocità dell'*enfant prodige*: il suo peruginismo è letterale. Di Bramante, se si fosse arenato al periodo milanese, non si potrebbe parlare non dico alla stregua del Brunelleschi e dell'Alberti, ma neppure alla stregua di Francesco di Giorgio. L'improvvisa impennata di Bramante a Roma, la fioritura angelica di Raffaello a Firenze appartengono all'ordine degli itinerari misteriosi, precostituiti, fatali. Ed è allora che dello artista non si potrà più parlare che in margine, contentandosi di seguirne il perimetro più che di sondarne la profondità. È a quel momento, quando

si staccano a terra, che la predestinazione, parola che mi fa quasi ribrezzo, si presenta come l'unica spiegazione possibile di un mistero che, dopo detta quella parola, non è che più mistero di prima: anzi un mistero che si aggiunge al mistero. Ma ecco perché questo mistero ha tanto fascino, e, per Raffaello e Bramante, più che per gli altri. Codesti supremi creatori di forma, codesti sublimi legislatori della nuova classicità, al loro inizio non scelgono, ricevono.

Raffaello non era affatto nato in un paese, anche se Urbino, per la popolazione era ed è da considerarsi un paese: Urbino era una Atene, era una seconda Firenze. Raffaello ebbe sotto gli occhi Piero della Francesca: quando dovrà dipingere le Stanze e fare abbattere, ahimè, gli affreschi di Piero, vorrà tratte delle copie di alcune teste, per ricordo. Dunque per lui Piero era quel ramo supremo, che tuttavia doveva seccarsi nell'albero genealogico della pittura del Rinascimento. Fra il Perugino e Piero della Francesca, tuttavia Raffaello non aveva esitato un istante. Ma, si dirà, appunto perché Piero era passato di moda. E un genio, come si usa qualificare Raffaello, doveva per forza stare alla moda? Proprio per il fatto che in seguito saprà crearla, la nuova moda, questo di non essere selettivo, di adagiarsi nel solco aperto invece che in quello rimasto a mezzo, lascia un largo margine di stupore. E del Perugino infine che cosa accoglie? Forse che lo risale verso il periodo della Sistina, lo allaccia, come un corso d'acqua alla sorgente? Lo allaccia proprio alla foce. E non è che io, con questo, disprezzi il Perugino tardo, che invece è capace di una involuzione squisita, non abbastanza apprezzata, nei ritmi sempre più larghi, nelle pause sempre più tese, sicché da una figura all'altra sembra di arrivare senza fiato, tanto rimane come in sospeso lo spazio breve da attraversare, dove la figuratività è rarefatta quasi come il vuoto pneumatico. Tutto ciò, e i colori così artatamente artificiali e ambigui, e le flessioni plastiche così volutamente stereotipate e ridotte di repertorio, mi fanno pensare addirittura alla selezione che il Petrarca faceva nella sua lingua poetica, espurgandola in un vocabolario di trecento parole. Pochi giorni fa guardavo a Montefalco l'Adorazione dei pastori del Perugino, e in fondo c'è il Trasimeno: un Trasimeno ridotto al geroglifico del Trasimeno, ridotto quasi ad un filo all'orizzonte, teso per il salto in alto. Eppure quel filo teso e molle al tempo stesso è come il sismogramma di

tale spazialità vacua, la battuta d'aspetto in cui prosegue il ritmo, la nota tenuta dopo di che si teme che, finita la cadenza, non si rientrerà in tono. Il Perugino invece rientra sempre in tono. Pittura così apparentemente facile, così sostanzialmente arcana. Esercitò infatti un fascino immenso, ma sempre a contro senso. L'unico che poteva sviscerarla, era Raffaello. Ma Raffaello non la sviscerò affatto: l'accettò, la tornò ancora, la verificò sui moduli ormai stanchi. Ma in quegli inizi, c'è poco da dire, è più originale il Pinturicchio, di Raffaello. In Raffaello tuttavia comincia un murmure soave sotto le foglie: il gusto della terra ripulita dalle erbacce, di un viso giovane appena lavato, del sole lontano dell'inverno visto fra i ghiaccioli... Certo che c'è tutto questo, e si potrebbe continuare per un pezzo. Ma figurativamente, in quegli inizi non c'è neppure una lisca di più che nel Perugino. Insomma, il destino di questo supremo legislatore della forma è di trovarsi sempre attraverso un altro, fatalmente, e come posseduto, quasi che non scegliesse, quasi che la sua traiettoria gli fosse esterna. Sicché la sua decadenza sembra trovarlo disarmato, come se la traiettoria fosse già finita e lui, Raffaello, fosse incapace di distinguere, ma, appunto perciò, capace ancora a sprazzi di opere supreme. Questo fatto, che non si spiega per nulla con gli aiuti, si produceva già nel capolavoro della Messa di Bolsena. Dico sempre che se dovessi indicare, due opere, due sole opere che individuassero la Grecia di Pericle e l'arte italiana del Cinquecento, io non esiterei un momento indicando il gruppo delle tre donne acefale del Frontone Est del Partenone, e i sediarî della Messa di Bolsena. Ebbene, a sinistra di questo brano supremo c'è l'altro gruppo, che non è meno di Raffaello, ma che appartiene radicalmente ad una visione diversa. Lo stacco si nota meno perché in mezzo sta la finestra: ma c'è, e non è affatto riferibile a una eventuale collaborazione. Alla fine, dopo aver visto tutto, Perugino e Leonardo, Michelangelo e Sebastiano del Piombo, ha come esaurito il ciclo delle incarnazioni: e la sua involuzione non è allora che il ripiegarsi su se stesso, un fare di se stesso la domanda e la risposta.

Conterraneo, protettore e amico di Raffaello, Bramante s'era trovato come Raffaello a contatto con quanto di più puro, dopo il Brunelleschi, avesse prodotto l'architettura. Laurana a Urbino, l'Alberti a Rimini e a Mantova.

Ora è da stupire che la prima direzione di Bramante fosse quella di un Rinascimento ornato che era proprio agli antipodi di un Laurana e di un Alberti. Come pittore aveva una sua formazione melozzesa che non sembra attraversata da dubbi o venata da diverse ricerche, ma come architetto è più che certo che il Laurana se lo fosse guardato né se ne fosse poi dimenticato. Anzi è come una lenta gestazione che del Laurana si produce in lui. Del resto, il fatto che sulle prime opere di Bramante a Roma, a parte il chiostro della Pace, ci sia ancora della perplessità, deriva proprio dalla constatazione che questi palazzi, perfino quello della Cancelleria, non si pongono inevitabilmente come quei capolavori coi quali si vorrebbe identificare il nome di Bramante. Eppure c'è grande probabilità che siano di Bramante, e per quel che soprattutto riguarda la Cancelleria, la citazione lauranesca quasi letterale, nella soluzione d'angolo del cortile, è come la fideiussione del Bramante urbinato al Bramante romano che se n' esce dalla crisalide lombarda.

In realtà, arrivato a Roma, Bramante non è che impari gran che di più che non sapesse prima, ma avviene in lui come una precipitazione, donde l'acqua già squisitamente opalina diviene limpida. Il tempietto famoso di San Pietro in Montorio che cos'altro è, se non un puro ritmo in uno spazio trasparente come il cristallo: qualcosa che si è formato, come un cristallo, un miracoloso sale dell'architettura. Nei cristalli vigono leggi che la natura si è data e conserva: ma in questo supremo atto di libertà creatrice non so come, sembra, alla fine, di dovere riconoscere l'attuazione di una legge naturale e inflessibile.

Tale è la classicità: e tale è la classicità di Bramante. Quante volte mi è stato dato di recarmi a San Pietro in Montorio, sempre il medesimo stupore mi ha colto, quasi come di fronte ad un fatto naturale, un'alba, un tramonto: ma in realtà assai di più, perché quelle leggi, a cui il Tempietto risponde, non esistono come nei cristalli, non esistono affatto e non si possono dedurre, o si scrive una precettistica arida.

Talché se di Bramante solo quel Tempietto fosse sopravvissuto, già sarebbe sufficiente a designarlo come sommo, nel raro empireo del Brunelleschi, dell'Alberti, di Michelangiolo.

CESARE BRANDI

## NATURA DELLE MARCHE

*Come un'ampia gradinata degradante al mare, dal Carpegna al Monte Nerone, dal Catria al San Vicino al Vettore, le Marche sono tutte protese a levante.*

*I suoi nativi volgano pure altrove le loro speranze e traccino strade in ogni senso, ovunque vadano, vive e vige per essi una sola disposizione: quella naturale che li dispone al mattino.*

*Come i fiumi più o meno storici e aurei, tutti volti a nord-est, come l'Adriatico, oggi più che mai ultimo vallo che divida realmente l'Europa dall'Asia, le Marche devono la loro freschezza a quest'affacciarsi senza vetrate dagli spalti a oriente.*

*S'è detto freschezza non tanto per parlar figurato, quanto perché, in risposta al libeccio, che sempre le sorvola, i venti, che dal mare raso terra l'investono, sono quelli freddi di tramontana, di bora e di greco. Ecco perché il suo mare somiglia tanto a un mare nordico. Perfino l'Ardizio e il San Bartolo nei giorni di nebbia fanno pensare a dei fiords.*

*E questa ubicazione che fa ritardare gli ortaggi sui grandi mercati d'Europa, è anche quella che ve li fa arrivare quando gli altri sono finiti; così mentre il litorale al di sotto di Ancona, inclinato a est, è più propenso ai primaticci, quello al di sopra disposto a tramontana è meglio adatto ai tardivi.*

*Molti pensano che la nuova risorsa marchigiana possa scaturire dal sottosuolo e si augurano di trovare non soltanto nei fondo-valle, ma perfino sotto il mare dei giacimenti di petrolio. Credono con ciò di restar fedeli alla natura e non sospettano di fare appello a una reale sotto-natura. Ma, a parte il fatto che con quel benessere monetario si sparge anche il fetore delle raffinerie, tale ricchezza resta congiunta alle maledizioni dei vizii e delle guerre, mentre quella che viene dall'orientamento celeste sarà sempre feconda di bene.*

*Si staccino pure tutte le sabbie della storia; che cosa rimane di veramente prezioso se non le pepite d'oro delle virtù native?*

*Oro, da oriente. Non si tratta dunque d'un orientamento economico, con le sue più o meno magre risorse marine, e tanto meno di quello politico, ma di un orientamento spirituale.*

*Rossini, Raffaello, per non dire che i massimi, devono le loro felici intuizioni*

proprio a questa fedeltà naturale, geografica. Da ciò la fortunata mancanza di nostalgia o malinconie nella loro opera.

E poiché l'eccezione conferma la regola, ecco Leopardi, che proprio perché orientato all'opposto della sua terra, vede amaro e senza speranza, fino a velare con la propria ombra l'intero universo.

La prima osservazione infatti che si può fare visitando Recanati, questo bel paesone tutto affacciato per largo come una balconata a levante, è che mentre lo stesso palazzo dei Conti Leopardi ha tutte le sue finestre sulla china a mare fra le acacie e i pini, volte al mattino, il luogo dove il poeta prediligeva sostare è al contrario il Colle dell'Infinito, rivolto coi neri cipressi a ponente, al tramonto.

Sottigliezze? La stessa sottigliezza che passa fra il crepuscolo del mattino e quello della sera.

I crepuscoli di Raffaello sono quelli dell'aurora, cioè quelli del cardellino, non già quelli della notte, delle nottole.

Gli artisti, come gli esseri più sensibili, sono i primi a risentire, sia pure inconsciamente, la particolare esposizione propria di ogni terra.

Prima gli artisti e poi gli uccelli. La ragione infatti per cui le starnie sono stanziali è la stessa che spinge le quaglie e le tortore di passo: queste cercano qui quel completamente che la starna ha già senza dover cercare altrove. E come i galli, ovunque girino la cresta, restano sempre volti a levante, così i marchigiani hanno la fortuna di portare dentro quella patria che gli animali han fuori. E ciò fin da quando i Piceni della primavera italica valicarono le forche appennine seguendo il picchio fino alle valli dell'Aso e del Tronto. Perfino i morti venivano inumati rivolti a oriente, come i remoti pelasgi della civiltà di Novilara sopra Pesaro.

La groma che gli stessi romani ponevano al centro di ogni creazione urbanistica, era rivolta al Sole nascente. Così gli altari agli Dei: tutti sui colli prospicienti l'Adriatico. Così il famosissimo tempio della Fortuna, in vista del mare. Questa e non altra l'origine dell'espressione marinara dei fortunali.

Infine, le stesse chiese bizantine e romaniche, sempre volte ad est.

In altra sede ho detto e dimostrato come le Marche, per la loro proiezione rispetto agli astri, siano il punto di demarcazione della più importante linea universale: quella che separa la interiorità umana da quanto è esteriore; e precisamente quella che distacca l'io che è dentro, dal me che è fuori. Lo Jonio, cioè il mare dell'io, arriva fino

a Fosso Sejore, fra Fano e Pesaro. Non è questo il campo per argomentazioni più dettagliate, certo è che per ogni particolare terra è proprio non solo un particolare clima geografico e storico, ma anche un ben determinato orientamento celeste, quale quello che per le Marche fa di Ancona la dorica. La Magna Grecia è arrivata fin qui. E l'ultimo greco è Morselli.

\* \* \*

Ma la natura della Marca non è solo dipendente dalla sua inclinazione, bensì anche dalla sua struttura orografica.

Fertile nelle valli, magra e ossuta nei dorsali che la cavalcano giù, giù, fino al lido, basta pensare ai calanchi del Montefeltro. E al ronchione di San Leo che si aggrappa Berengario per resistervi affamato. E finché dura l'assedio, quell'ultimo spalto delle Marche sarà capitale d'Italia.

Terra sudata, conquistata, la creta da cui i mastri del fuoco ricavarono le loro smaglianti ceramiche per portare in tavola con Pellipario il mare e con Mastro Giorgio il sole, è la stessa che fa modesti i suoi figli, più ricchi di pazienza che di miliardi. « Marchigiano, formica d'Italia » ebbe a dire Giorgio Umani.

Parca mensa di pane e di vino, questa la comunione per tutti.

C'è un colle in vista al mare, intorno a cui si addensano vecchie leggende: il monte della Matra. È chiaro che v'era un tempio a Demetra e che il nome è stato storpiato. Ma Matra, da mater, vuol dire anche madia. Era il tempio alla Madre Terra, facitrice di biade. Molto grano, dell'uva, il bianchetto, il verdicchio, e qua e là l'argenteo tremolio degli ulivi, a consacrare le erbe della cena.

E proprio da ciò la serena mitezza di Pergolesi e Spontini, nonché quella forza tutta segreta che darà a Raffaello e Bramante la solidità toscana.

Come i vari fiumi nati dalle gobbe dello stesso spartiacque (Monte Fumaiolo, Alpe della Luna) di là si può essere Arno, si può diventar Tevere; di qua si resta Metauro, anche se i fiumi di tutte le civiltà dovrebbero essergli tributari.

L'Isauro, altra vena che porta l'oro soltanto nel nome, l'Esino, il Musone, il Potenza... non ci sono fiumi, ci sono fumane; passata la piena, l'oca può tornare a specchiarsi e i greggi a guardarli.

I bovi sono bianchi malgrado il grigiore maremmano degli incroci di montagna; le pecore casalinghe e gentili. Perfino fra le galline, la razza marchigiana, la razza

*Ancona, la più prolifica, deve la sua produttività in uova proprio al fatto della sua contenutezza in carne: da ciò il maggior sapore dei polli piccoli sui grossi. Non è alla magrezza sabbiosa del litorale che li produce che i pomodori devono la loro alta percentuale vitaminica? e i cavoli la loro resistenza alla loro stessa stretta compattezza, sì che gli uni e gli altri sono prescelti sui mercati europei?*

*Le stesse spiagge marine richiamano famiglie non già perché vistose o ricche di attrattive, bensì perché riservate e discrete, sono più che altro spiagge per mamme e per bambini.*

*Così ogni pochezza, se ponderata, può diventare preziosa.*

*Nessuno oggi sa più che la grande, l'imponente flotta di Drake il pirata che sulla Manica conquistò alla regina Elisabetta d'Inghilterra l'opulenza del suo impero, è stata costruita con querce acquistate nelle Marche: non già perché grosse, ma perché d'una terra stentata più antiche e tenaci assicuravano agli scafi una maggior coesione.*

*Così, da quel disboscamento che sembrò una ricchezza, la scarsità odierna delle piante secolari.*

*Gli ultimi porci neri nostrani, soppiantati anch'essi dai maiali rosa di razza inglese, hanno è vero più sapore e consistenza carnea — in breve risultano più onesti dei suini d'importazione — ma la quantità ha oggi il sopravvento sulla qualità.*

*Poche le ultime querce secolari, pochi i magroni che in punta di piedi vanno in cerca delle ultime ghiande, anche se il porco nostrano è ormai il solo che sappia ancora fregiarsi di quella estrema civetteria che è il codino arricciato.*

FABIO TOMBARI

## LA CULTURA FILOSOFICA NELLE MARCHE

**L**a filosofia nelle Marche è costituita dagli studi filosofici che hanno la loro sede nella Università di Urbino. Questa affermazione va presa con la necessaria prudenza. La critica generica, a volte anche banale, alla cultura accademica, il diritto alla ricerca isolata sono qui fuori questione. Non è il caso di porre in discussione il rapporto che gli studi filosofici hanno con la situazione etico-politica. Questo rapporto è, infatti, un dato oggettivo, con il quale l'individuo può entrare in polemica, stabilendo pur sempre una tensione dialettica.

Un centro di cultura non è soltanto un punto di incontri; esso è anche ciò che dà un significato agli interessi, alle ricerche che ivi convergono, per esempio l'antitesi e l'accordo. Urbino, centro filosofico, non può che ripetere i grandi contrasti che dividono la riflessione speculativa del nostro tempo, ma esso è anche un luogo ben determinato geograficamente, storicamente, politicamente. La pressione industriale è meno avvertita; il che ha prodotto un tipo di cultura che è, per così dire, immediatamente alle prese con l'uomo. Il neopositivismo non ha qui prodotto interessi notevoli. Il centro universitario non è separato, come può essere altrove, dal proletariato. Esso è direttamente circondato da una popolazione povera, non tecnicamente specializzata. Gli studi filosofici non possono non riflettere la presenza continua dell'umano nella sua pesante realtà. È impossibile dimenticarlo o porlo da parte. Forse per questa solitudine chi studia filosofia riflette necessariamente sulla realtà, su cosa possa significare il suo lavoro per chi non ha tempo che per i propri bisogni materiali.

Gli studi filosofici hanno avuto un loro potenziamento con la ripresa del dibattito politico aperto. Essi hanno, quindi, avuto in questa rinascita a loro fondamento quella crisi che è nella pressione politica che investe tutti i problemi, anche quelli considerati per tradizione metafisici. È stato in tal modo ampiamente discusso il problema del rapporto che la filosofia ha con la storia, del rapporto che le diverse forme del sapere e della prassi hanno tra di loro. C'era bisogno di rimettere in discussione i grandi sistemi, gli attacchi recenti per una distruzione della storia stessa della filosofia, attacchi che bisognava smascherare nella loro pretesa all'innocenza. L'attacco più rivelatore era stato mosso da Heidegger, che aveva in tal modo ripreso come epilogo dell'intero pensiero occidentale il nichilismo di Nietzsche. Ci si riferisce a quest'ultimo, si cercò di vedere cosa mai c'era in quella nostalgia del mondo greco e del suo pensiero arcaico, cosa significasse l'odio per Socrate « buffone e plebeo ». Riprendemmo Kant, questo filosofo che si rifiutò di tradire l'uomo del tempo e perciò dovette sottrarsi alla tentazione estetica del sistema come totalità bella, priva di contraddizioni. Quei dualismi, che per i suoi epigoni furono contraddizioni del sistema, si rivelavano come le contraddizioni stesse dell'uomo del tempo. Rileggemmo Fichte, questa potente espressione dello spirito rivoluzionario, e Schelling, la cui critica alla coscienza comune come coscienza storica è il punto più alto della filosofia pre-hegeliana. Con Hegel entrammo nella problematica nostra. Ma per comprenderlo, come il destino stesso del nostro tempo, ci fu necessario Marx.

Questo schema non deve valere che come direzione di ricerche ancora in atto e spinte sin dentro nei dibattiti più impegnati. Dovremmo fare nomi. Ma preferiamo ricordare qui soltanto coloro che debbono venir considerati cresciuti filosoficamente nella situazione urbinata: Livio Sichirollo, per i suoi studi sulla dialettica e il pensiero antico; Pasquale Salvucci, per le sue ricerche sul pensiero moderno; Loris Ricci Garotti, per le sue pagine sul pensiero italiano dell'Ottocento.

ARTURO MASSOLO

## LA CIUDAD CONMOVEDORA

di

Jorge Guillén

Desde aquí se contempla la hermosura  
De un espacio tan vasto que es ya el mar,  
Mar de colinas hacia un horizonte  
Marino. Se concibe el infinito,  
Infinito que aquí se apoya y pesa.  
Este « ermo colle » que le fue tan caro,  
Este « borgo » natal donde una torre  
Será ya para siempre la del Pájaro,  
« Passero » en soledad como el poeta:  
Así cantaba hasta el morir del día.  
Y frente a la mansión del natalicio,  
He ahí la plazuela acogedora  
De aquel « lieto rumore », tardes, sábados.  
Tal ciudad es un solo monumento.  
Entre sol y retama se consume  
La gloria que han soñado los poetas.

## LA CITTÀ COMMOVENTE

Traduzione

di

Elisa Aragone

*Di quassù si contempla la bellezza  
D'un così vasto spazio ch'è già il mare,  
Mare di colli verso un orizzonte  
Marino. Concepiamo l'infinito,  
Infinito che qui s'appoggia e grava.  
Questo « ermo colle » che gli fu sì caro,  
Questo « borgo » natio dove una torre  
Sarà per sempre ormai quella del « passero »,  
Solitario così come il poeta:  
Cantava fin che non moriva il giorno.  
Dinanzi ai muri del « paterno ostello »  
Ecco lì la « piazzuola » accoglitrice  
Di quel « lieto rumore », sere, sabati.  
La città tutta è un solo monumento.  
Tra il sole e la ginestra si consuma  
La gloria che i poeti hanno sognato.*

## FOTORICORDO DEGLI SCRITTORI MARCHIGIANI

*Ammesso sia possibile ripescarli e che possano arrivare nelle Marche da Roma o Milano, da Ivrea o da qualsiasi altra città ove sono scappati e di cui si son fatti cittadini, non sarebbe veramente molto facile fare una bella fotoricordo, in gruppo, come si usava in certe feste familiari e sociali: gli anziani seduti in prima fila con lo sguardo grave, fisso all'obbiettivo, gli altri, in piedi dietro, in atteggiamento studiato per apparire a tutti i costi e i giovanissimi, in calzoni corti, accovacciati davanti coi sorrisi pieni di furberia. Intanto nessuno vorrebbe mettersi seduto, un po' per modestia e un po' per non riconoscersi sorpassato; i ragazzi, poi, vorrebbero mettersi vicino ai grandi, sia pure ai lati, rischiando persino di restare fuori campo.*

*Ma il disaccordo più grosso sorgerebbe al momento di trovare uno sfondo intonato, uno sfondo il più marchigiano possibile; mi pare già di sentire Bartolini pretendere, a voce alta, un paesaggio di fiume e fontane, fra il Chienti il Tronto o l'Esino; vedo già gesticolare il suo disaccordo Tombari e gridare per avere invece l'Adriatico, possibilmente in tempesta, o almeno una rupe scoscesa del Montefeltro, immediatamente appoggiato da Volponi che con la sua timida fermezza propone allora di aggiungere anche uno scorcio dei « torricini » d'Urbino.*

*Se si ricorresse al fotomontaggio bisognerebbe addirittura mescolare ritagli e spicchi di tutte le città e contrade delle Marche: dalle vie storte del Campoleggio di Fermo alla Rocca di Senigallia alle « scale di corda » di Ancona come le ha chiamate Dino Garrone che sulla città ha scritto la più bella pagina; piena del suo sorriso carico di vita come l'hanno conosciuto gli amici e concittadini di Pesaro, della sua fantasia d'avventuroso pirata che ha amato le cose schiette della nostra riviera ove ha sentito la luce del mito greco e la gentilezza degli incontri veneti, il brusco della Schiavonia e il fuoco orientale; quei caratteri nostri che egli ha portato in giro per il mondo con la sua « leggenda adriatica colma di lugubre soavità ».*

*Per concludere con un accordo generale e soprattutto in omaggio doveroso ad un « collega » scomparso (per la verità tanto illustre da mettere in soggezione persino Bartolini) proporrei di metterci sul colle di Recanati con tetti torre e siepe; tutti sarebbero silenziosi, nessuno avrebbe il coraggio di una pur minima vanità ...*

*Ma questa foto non si farà mai, non si è mai fatta, perché se c'è qualcosa che i marchigiani temono è di sfiorare il ridicolo e nessuna vanità potrebbe mai indurli a correre questo rischio; e poi non direbbe nulla e non basterebbe neppure il paesaggio più variato per identificarli. Non basterebbe per Mario Puccini la cupa Rocca sui vicoli e sul ghetto di Senigallia all'inizio del secolo, con la folla dei protagonisti e dei personaggi che si macerano o a loro modo si ribellano; anarchici e socialisti battuti dalla vita coerenti nella loro orgogliosa timidezza, nel silenzio testardo che è la generosità e l'impegno del loro creatore. Né le ansiose formiche, avarie e laboriose da morire rinsecchite al sole, per Libero Bigiaretti che nella sua storia colloca la storia di tutti, senza scatti ma con una oggettività naturale senza orpelli, portando i suoi muratori marchigiani per l'Italia.*

*Per capire Bartolini bisogna rovesciarlo; come una bottiglia di verdicchio di Cupramontana che ha fatto saltare il tappo. Poiché i silenziosi i discreti gli umili portano nel fondo una carica insospettabile di violenza non sarà più inesplicabile Bartolini se pensiamo si tratta d'un marchigiano esplosivo, che in qualche modo ci vendica tutti anche se noi non vogliamo essergli grati, anche se a suo modo è il più generoso per il suo paese (ed è per questo che gli vogliamo più bene di quanto diciamo) nel suo addio irritato, tenerissimo:*

Tanti saluti,  
oh terra marchegiana:  
quella che mi piaceva  
era una fonte di campagna;  
il fiume Chienti era,  
era il Potenza:  
tempo, oramai, per me di penitenza!  
Non più aggirarmi per le Abbadie  
come un monaco disperso;  
non più salire ai vecchi castelli  
non più mirare mulini ad acqua  
e il contadino per l'erta strada;  
non più le ragazze scalze  
che fanno l'erba del fosso;  
non più: e al fiorente petto  
un tulipano rosso.  
Poiché mi avete segnato a dito  
e che da tutti son sfuggito,  
molti saluti, o marchegiani!

*Quel che lega i marchigiani, gli scrittori e i poeti marchigiani, non è un comune denominatore di evidenti caratteri; bisogna frugare e accontentarsi delle sfumature sentimentali o di qualche sotterraneo atteggiamento psicologico. C'è più distanza fra Libero Bigiaretti e Fabio Tombari, fra Giuseppe Bartolucci e Alvaro Valentini — per indicare scrittori di generazioni diverse — che, poniamo, fra un Papini e un Pratolini; non che io pretenda fare un paragone diretto con quello che può essere l'unità umana e culturale della Toscana o di Firenze, ma soltanto per avere il più comune e significativo esempio d'una tradizione unitaria e reperibile nella forma più immediata.*

*Questo significa che nei libri e nello spirito dei marchigiani c'è un paesaggio ed una sostanza etnica o morale assai diversa e regionalisticamente assai poco evidente. Così Fabio Tombari è soltanto di Fano in « Tutta Frusaglia » ed anche nei suoi « Animali » o nell'appetito gagliardo dei « Ghiottoni »; strap paese a tinta unitaria che si applica ad un sol luogo, già estraneo ad Ancona; semmai gravita sulla Romagna anche se fra i prosatori è quello che più d'ogni altro ha ascoltato il parlato della sua città.*

*Tombari, uno dei pochi che non se ne è andato; primo personaggio delle sue cronache, passa la sua « giovinezza » chiassosa e solitaria in un paese alla soglia del Montefeltro.*

*Ne avrà a male Alvaro Valentini se dirò che in lui, nella cordialità del picarismo dei suoi stregoni fermani, c'è una parentela con Tombari anche se ne ha assottigliato l'umore attraverso un più meditato senso della realtà? Anche quando Tombari e Valentini ridono lo fanno senza il sale dell'ironia, senza lo scavo dell'acido; in fondo i marchigiani ridono poco e quel poco a riso aperto. Semmai sono portati a denigrarsi per tradizione direi, se è vero che Cecco d'Ascoli ha trovato i conterranei avari, Traiano Boccalini asini e Leopardi « anche » rozzi ... Almeno Bruno Barilli dice d'esserci nato per sbaglio nelle Marche e di non averci mai fatto caso. Come Panzini che se ne ricordava quando doveva scrivere carte bollate.*

*In molti, soprattutto i più giovani, il legame con le Marche è soltanto sentimentale; lo confessa Giuseppe Bartolucci (e avrebbe dato un gran dispiacere al suo concittadino Anselmo Bucci, se fosse vivo, che scrisse sino all'ultimo sul Metauro e Fossombrone) ma possiamo dire la stessa cosa anche per le inquiete « Carte segrete » di Scipione e le liriche religiose di Umberto Marvardi, del favolismo elegante di Marcello Camilucci e della cronaca aspra e ghibellina di Raul Lunardi.*

*Ma già la narrativa di Luciano Anselmi ha ipotecato Arcevia e certa periferia amata e odiata insieme; la stessa che serve alla magia delicata, nelle liriche, di Cecilia Picciòla Ferri. Ma soprattutto c'è Paolo Volponi, l'appenninico, che per amore d'Urbino s'è imparentato con gli animali di quei monti:*

Mia madre è anche la biscia,  
la lussuriosa che s'agita  
al sole dei greti  
e tende agguati d'incanto,  
e la rondine striderella,  
la volpe, la spaventata  
la fuggente la indifesa,  
che solo una volta  
nella sua vita  
fa un grido.

*Un ritaglio antico di civiltà che è l'anima sua, non appena per il colore ma per un peso di sofferenza e di amore quotidiani che il poeta sembra portare nella sua parlata contadina e che quell'altro poeta d'Urbino, Egidio Mengacci, sembra ricambiargli in euforica bizzarria.*

VALERIO VOLTINI

## LE SCUOLE D'ARTE

Quando ebbi da scegliere fra una scuola nel Veneto od una nelle Marche, scelsi questa ultima sede. Non è che io avessi una predilezione per questo paese che per giunta non conoscevo, ma un qualcosa che mi suggeriva un incontro di gusto, mi spinse a prendere il treno ed a presentarmi al direttore della Scuola d'Arte di Fano, oggi Istituto. Fu dunque Fano la città marchigiana che prima conobbi e con la quale familiarizzai facilmente. Provenendo dall'artigianato e pratico di più d'un mestiere, la scuola d'arte non poteva essere che l'ambiente più adatto alle mie capacità. Difatti mi prestai in varie cose e finii col costruire un forno per ceramica organizzandone una sezione, sezione che oggi s'è trasformata in quella di smalto sopra il metallo. La posizione di questa città sul mare e ai piedi di colli ubertosi ebbe per me un significato che direi personale. Non si può dimenticare come da questi colli marchigiani che si allungano su tutta la sponda della costa mantenendo un andare accidentato ma cordiale e classicheggiante, si colgono i paesaggi che indicano quelle misurate soste luminose che si studiano in molta pittura di questa parte dell'Italia centrale. A Fano ebbero inizio le mie prime acqueforti e, nello studiolo della scuola stessa con le finestre che davano sul mare da Ancona a Pesaro, incisi i primi piccoli rami. A quelle lastre ne seguirono altre più grandi e, con queste, l'invito a portarmi all'Istituto d'Arte del Libro in Urbino, Istituto chiamato più comunemente Scuola del Libro, termine ch'io prediligo quale il più esatto. Tutti conoscono ormai, e da tempo, questa famosa Scuola, molto se n'è parlato, ed è quindi un di più parlarne ancora nel modo che si fa per dirne bene. La sua sede è nel Palazzo Ducale, ed ogni anno questa scuola sente il bisogno di ampliarsi, compendiata dal vantaggio di una sede storica dalla quale par tragga gran parte del suo carattere e la ragione della sua vita stessa.

Se la tradizione artigianale di Pesaro è quella della ceramica col suo Museo particolare e i suoi forni, è chiaro che ancora oggi, quasi di suo piede, l'Istituto d'Arte della città debba avere, fra le varie attività, interesse principale per la ceramica. Anche Pesaro gode d'una posizione naturale simile a quella di Fano. Scendendo da Urbino, l'ampia costa che si ferma sul mare portandosi sotto la Flaminia — costa non troppo alta, ma frondosa e abbellita da alcune ville storiche — dà il benvenuto al forestiero. Potendo guardare Pesaro dal mare la si vedrebbe giacere carnicina e piatta fra il Monte Ardizio e quello di S. Bartolo; e non invano si deve riconoscere come il luogo fu ben scelto quale residenza per l'ultima parte del ducato dei Montefeltro. Si sente dire che il suo clima sia pesante, ma i Pesaresi, attratti sempre più dai traffici che aumentano, non si accorgono certo se alla sera la piazza va inumidendosi e lungo i viali si sente l'afa marina che grava sotto l'alberato. L'attività edilizia si appaia a quella artigiana, e con tali spinte il lavoro si sollecita; anche noi della collina ci interessiamo delle sue fabbriche di mobili e all'alzarsi di molti fabbricati.

Salendo a Macerata ci si addentra nel cuore delle Marche. Dopo Ancona, passando sotto Loreto, Recanati, guardando da lontano Camerino e Castelfidardo, si lascia il mare e si sale lentamente all'interno. Dalla piazza di Macerata, quasi sempre vuota e così ampia, le strade si dipartono popolandosi verso sera per il passeggio, ed ingolfandosi nei giorni di mercato. L'andamento dell'interno gira attorno al monte formando anelli che si slacciano sulle mura. L'Istituto d'Arte è situato in un vecchio palazzo che devi cercare fra stradette poco agevoli per incontrarlo di sorpresa. Anni addietro una parte della scuola era dislocata in un amplissimo camerone che copriva il mercato delle erbe e la pescheria. Questo insolito accostamento, che a primo avviso poteva sembrare nocivo, in verità a me parve giovevole, mantenendo contigua l'idea del lavoro con quella del commerciare. Gli odori poco gradevoli salivano su per le scale bagnate e il vociò del di sotto faceva ricordare che la città viveva accostatissima alla scuola. Nel salone v'era un affastellamento di banchi e di gruppi di nature morte a forme piramidali; vi si insegnava la pittura murale ad affresco, il cartello pubblicitario, la decorazione in genere. Da certi finestroni si potevano cogliere le macchie rosse di alcuni casamenti che si reggevano sul verde fondo della campagna.

Sulla Flaminia, oltre al Furlo, si incontra la cittadina di Cagli appoggiata ai piedi di Monte Bambino e a quello più accosto del Banderuola. Il Petrano è più alto e il Nerone è più lontano. Mi spiegano come i faggi del Petrano possono giungere a oltre un metro di diametro, ma che il suo legno ha una struttura poco omogenea. Larghe parti durissime sono inquinate da filamenti e falde morbide, chiare e leggere quasi come il sambuco. La Scuola d'Arte di qui lo lavora ugualmente, come lavora largamente la pietra del Furlo e del Nerone. Sono pietre di vario colore. Dal grigio chiaro vanno ad un rosso ferrigno e a quello vinoso. Anche le terre arate sono assai varie. Da quelle infuocate si scende al pallido del tufo e a quello verdigno della genga. La Scuola d'Arte di Cagli è senza dubbio la più appartata delle scuole marchigiane, ma ciò non vale a farla resistere alle novità dei motivi che, ugualmente alle altre scuole, va assorbendo abbastanza in fretta.

Non conosco Ascoli Piceno, ma una scuola fotografica d'istituzione locale s'è trasformata da un anno in Istituto d'Arte, organizzando sezioni grafiche con giovani insegnanti che provengono da Urbino. Ascoli Piceno è una città singolare, sia per un nucleo di antichità e sia per la struttura topografica. Alla sua base confluiscono i corsi di tre fiumi.

Se da questa rapidissima corsa attorno alle scuole d'arte delle Marche, servendomi di brevi ricordi e di piccoli fatti personali, e così via, avessi la pretesa di illustrare le molte attività che dette scuole svolgono, farei cosa sbagliatissima. Ma se è stato piacevole rifarmi solamente a ciò che più conosco col tono di chi si divaga; non è detto che debba dimenticare di aggiungere come queste scuole svolgono tutte un lavoro pieno di lena, accostandosi, quanto è a loro consentito, alle necessità della piazza. L'artigianato corre su un piano tutto commerciale, perdendo quell'esigenza di mestiere che un tempo lo rendeva pregiato. In ogni città, e si può dire in più borgate, si accresce l'industria del mobile di legno e quello

di ferro; la ceramica s'incontra ovunque e l'arte decorativa ha più di una manifestazione. Perfino la pubblicità ha le sue richieste anche da noi. Se in questo affrettarsi di attiva composizione, l'artigianato vuol chiedere alla scuola d'arte ciò che non può dare, la scuola a sua volta cederà alle richieste con lentezza e con giudizio. Alla scuola mancano i mezzi materiali? È anche vero, ma quello che interessa di più è il dire un'altra cosa. Ecco: l'artigianato, la piccola industria in genere, punta direttamente sull'influenza della richiesta, servendosi — in fatto di gusto — di ciò che gli è più facile e più sommario, mentre la scuola ha una funzione ben diversa. Per quanto sia vero che dalla scuola non potranno mai nascere idee di punta, è altrettanto giusto che la scuola si serba il compito della conservazione: non abbia che la pretesa di divulgare ciò che la vita ha in precedenza affermato. Consolidi gli aspetti che al di fuori d'essa si sono conclusi. È indubbio che nelle scuole d'arte si gioca ad una disparità di vedute che sorprendono. Accosto a motivi picassiani, per esempio, o a soluzioni alla Mondrian, si notano oscure reminiscenze indefinibili ed esempi ingenui di ragazzi di campagna. Fuori dalla scuola l'arte precede per balzi e rovesciamenti, e la vita si affretta. La scuola non può seguire questo piano non dovendo, in definitiva, tralasciare il conforme bisogno di mantenersi alla tradizione del buon mestiere e della cultura convalidata attraverso le esperienze. Ciò serve e servirà a frenare l'incontinenza alle regole del fattore puramente commerciale e di rapido consumo, e a far riprendere la qualifica di bravo artigiano a chi ne senta l'orgoglio.

LEONARDO CASTELLANI

## MARCHIGIANI A ROMA

*Una regione tra le più civili d'Italia, con una storia popolata fittamente da grandi pittori, grandi poeti, grandi musicisti, grandi papi, si rassegna con difficoltà a un rango secondario e, soprattutto, alla mancanza di una grande città. La città maggiore delle Marche, Ancona, raggiunge appena i centomila abitanti; sicché da secoli i marchigiani lasciano correre la voce che la vera capitale delle Marche si trova nel Lazio e si chiama Roma. E, in effetti, vivono a Roma tanti marchigiani quanti non se ne trovano ad Ancona, o ad Ascoli Piceno, o a Macerata o, magari, in tutt'e tre le città sommate insieme. Roma ha sempre attirato i marchigiani, i quali la trattano con filiale confidenza e, quando stanno nei loro paesi tra l'Appennino e l'Adriatico, (« Nei termini veri della Marca » direbbe Leopardi) anche con una certa alterigia. Dicono, ad esempio, a Osimo: « Roma è bella ma Osimo anco' » e fanno intendere chissaché con quell'anco'. A Pioraco, poi, che è un paesino montano pittoresco e minuscolo,*

hanno un detto bellissimo e assurdo come un verso di *Ragazzoni* o come un non sense: « *Se Pioraco avesse il porto, Roma sarebbe un orto* ».

Ma i romani come si comportano verso gli invadenti marchigiani che popolano un quinto della loro città? Ora, pieni di sconcolato disprezzo, constatano che « *Più marche giri, più marchigiani trovi* »; come dire che te li trovi dovunque, sempre tra i piedi, questi marchigianacci insinuanti per acutezza d'ingegno, e rozzi (così almeno, in Firenze, apparivano al *Boccaccio*) per semplicità di costume; oppure se ne lamentano apertamente con un proverbio tremendo e un tempo assai popolare: « *Meglio il morto in casa che il marchegiano fuori della porta* ». Dove, a dir poco, è una certa esagerazione, secondo il carattere dei romani, perché in realtà, sfottuti a parole, i marchigiani a Roma sono stati sempre apprezzati come lavoratori abili e commercianti intraprendenti.

Ai nostri giorni i marchigiani a Roma vi stanno, come sempre, tal quale in casa loro, e per di più talmente mescolati, mimetizzati, abbarbicati alle professioni e ai mestieri che è impresa difficile individuarli e isolarli. Tra l'altro, appena inurbato, il marchigiano si sforza di parlare romanesco e in meno di una generazione mette da parte la cadenza (o diciamo la cantilena) dei paesi d'origine. Un bello spirito del mio paese diceva che romani e marchigiani sono veramente fratelli perché ugualmente figli di preti; intendendo riferirsi all'antica comune appartenenza allo Stato Pontificio.

Un tempo i marchigiani erano reperibili a Roma tra i mestieri umili: muratori, calzolai, giardinieri; o lattai, osti, pizzicaroli. Così, un tempo, avevano in Roma le loro contrade, i loro centri. Che erano almeno due: uno nel vecchio rione Ponte, dove è la bella chiesa e il bel chiostro di San Salvatore in Lauro (proprietà del Pio Sodalizio dei Piceni) e la casa dei Peretti (cioè la casa di Sisto V) e il vicolo, per l'appunto, dei marchigiani; l'altro centro era, e non è più, nel rione Pigna, accanto a piazza Venezia: in quel gruppo di case fascisticamente abbattute tra il monumento a Vittorio Emanuele II (ohimè, opera del marchigiano Sacconi) e piazza Aracoeli. Ivi erano la strada, la piazza e la chiesa intitolate a San Venanzio, protettore di Camerino; ivi, di fronte al bel palazzo Muti Busi, era l'antico albergo della Comarca, da secoli frequentato soltanto da marchigiani.

Il loro fluire continuo nella Capitale evidentemente ebbe un forte impulso dall'avvento al papato di Sisto V ed è poi continuato perpetuando, forse, nella conquista della Capitale il modo scaltro e sornione con cui il Cardinal Peretti — antico guardiano di porci — si fece eleggere; e ne fece poi tante (alcune ottime, come il tagliare imperiosamente grandi e diritte strade in mezzo al disordine di palazzi e casupole della Roma cinquecentesca) da passare in proverbio. È un flusso che non si arresta. I marchigiani a Roma sono dappertutto, attivi e pacifici, bonari e scaltri. Non come diceva il conterraneo Cecco d'Ascoli, « *avara, invidiosa gente* ».

Stanno dietro i banconi dei negozi, dietro le scrivanie, negli ateliers, nelle poltrone dei ministri, e solo chi ha lo sguardo esercitato li riconosce a vista: occhio oblungo, etrusco, volti larghi; mascelle quadre e, per contro, mento aguzzo. O il tipo adriatico, con il pelo nelle orecchie, diceva Cardarelli. Ma tra di loro mostrano di non riconoscersi, non si sentono solidali, come altri immigrati, ad esempio piemontesi e siciliani, nonostante vi sia un elegante « *Circolo Marchigiano* » che ha il suo Presidente nell'ing. Enrico Mattei, matelicese.

*È un punto d'onore per il marchigiano sentirsi di casa a Roma, dove è sempre fresca l'impronta dell'Urbinate Raffaello, come è un punto d'onore disprezzarla un po' e tornare di tanto in tanto al paese; dove peraltro li aspetta la feroce ironia di chi vi è rimasto. Non diversamente Leopardi prima smanìo per lasciare il natio borgo selvaggio, poi, come fu a Roma, dichiarò che l'ultimo villano marchigiano vale più del primo dei romani.*

LIBERO BIGIARETTI

## IL VOLTO DELLE MARCHE

« **L**a Marca ha il monte; ha il mare; fra mare e monte, ha selve dolcissime; laboriose (fra canti d'uccelli) ». (BARTOLINI)

\* \* \*

« ... l'Apennino | opaco d'elci ... » (PASCOLI)

\* \* \*

« ... lunghe colline piuttosto alte a cui sorride il mare da una parte, con la vista assidua del promontorio d'Ancona, e il lontano, aereo Apennino dall'altra ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... questi umani campi | del lunario tra il mare e l'Apennino ». (VOLPONI)

\* \* \*

« ... paesaggio medio, dolce, senza mollezze, equilibrato, moderato, quasi che l'uomo stesso ne avesse fornito il disegno ». (PIOVENE)

\* \* \*

« ... un mondo uguale di abitudini e di atteggiamenti, e con quella armonia che è propria dei luoghi dove ognuno è limitato nella sua attitudine e mestiere ». (ALVARO)

\* \* \*

« I pescatori lavorano il mare come i contadini la terra. Al carro tinto di rosso e turchino, ai buoi infiocchettati, rispondono al largo... le loro vele colorate ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« L'Adriatico ha colori rari ed eccentrici, il gusto dell'anomalia; si direbbe che le acque si propongano di imitare materie preziose ed estranee ». (PIOVENE)

\* \* \*

« Il mare arriva da per tutto come la sua luce. Se ci si affaccia dall'alto, lo si vede insinuarsi, occhieggiare, fin sotto le pendici dei colli più apparentemente discosti ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... *lieti colli e spaziosi campi* ». (LEOPARDI)

\* \* \*

« ... sugli scrimoli dei colli e dei monti tutti col loro profilo a mucchio e a pigna culminanti nella chiesa col suo campanile a freccia... » (ALVARO)

\* \* \*

« *I colli sono tondeggianti, con pendici prative lunghe, lente, disseminate a intervalli di grandi alberi solitari* ». (PIOVENE)

\* \* \*

« ... il colle turgido, con quei ricchi andamenti di cupola... ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... *una casa di contadini sul colle, uscivano coi bianchi buoi e andavano verso il poggio, altri toglievano la paglia da un alto cono e una vecchia spingeva un maiale verso lo stabbio* ». (COMISSO)

\* \* \*

« ... in fondo agli androni e ai cortili ventilati, le logge luminosissime ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... *la campagna, nelle zone arate, ha il colore d'una giornata senza sole* ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... trapela un fondo di terracotta chiara, che la sera si fa rossastro, e si rivela specialmente splendendo con l'ombra e la luce di luna ». (PIOVENE)

\* \* \*

« ... *le chiese | di campagna, ch'erbose hanno le soglie* ». (PASCOLI)

\* \* \*

« Vigne, orti, pergole, giardini pensili, qualche viale di cipressi sui colli più prossimi... ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... *torrioni e orti a gradinate da cui prende la curva la vallata del Musone, la quale si dilaga in vista immensa sino al monte di Ancona e sino al mare* ». (PANZINI)

\* \* \*

« La voce dei fiumi / bagna le contrade / con la pioggia che dai suoi covili / porta alle case / la compagnia odorosa delle rive ». (VOLPONI)

\* \* \*

« *Queste torri alte sulla memoria / nell'ora dolce sui bastioni* ». (SERENI)

\* \* \*

« ... il trifoglio in fiore trabocca, in primavera, sulle scarpate della ferrovia ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... le strade / d'acacia e caprifoglio ». (VOLPONI)

\* \* \*

« ... le stradette campestri, polverose e bianche come i buoi che le percorrono ... ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... gialli ombrelli di sambuchi. Sambuchi su cui ronzavano cetonie dorate ». (BARTOLINI)

\* \* \*

« ... sparge nella via maestra / messe di fiordalisi e l'auree ciocche / della ginestra. / Nella via bianca il novo drappo svara / coi rosolacci e le sottili felci ». (PASCOLI)

\* \* \*

« *La terra bruna e leggiadra su cui spiccano le pianticelle di pomodoro, di aglio e di cipolla, che si coltivano nei frugalissimi orti del litorale* ». (CARDARELLI)

\* \* \*

« ... un cielo dolce luminoso e un poco freddoloso di cui non si scordò Raffaello, un cielo intenso e rinascimentale ». (ALVARO)

\* \* \*

« ... salgono insieme i mezzadri e i garzoni / i mietitori, i braccianti, i legnaioli, / i muratori di campagna, gli innestatori, / gli scavatori di pozzi e di vigna, / i cercatori d'acqua e i cacciatori ». (VOLPONI)

\* \* \*

« ... l'amorosa luce serale / che si stende su tutte le terrazze, / sui giardini pensili, sulle arcate / dalle quali soffia l'Appennino ». (VOLPONI)

\* \* \*

« I paesi sono quasi tutti di mattone, il mattone è messo di taglio per lastricare; sul cucuzolo del colle cretoso gli abitati sono dello stesso elemento: vengono fuori le più belle intonazioni di rosso, e il mattone dà un senso di diligenza umana ».

(ALVARO)

\* \* \*

« Entrammo — che il sole precipitava — dall'antica porta di Recanati: su le mura festoni di piante selvatiche; sull'arco della porta una tiara, un nome di un pontefice, una iscrizione latina ».

(PANZINI)

\* \* \*

« Urbino: porte sul cielo, vie ammattonate, ripidissime, su cui si cammina dolcemente come sull'erba ».

(CARDARELLI)

\* \* \*

« ... contro la luce del tramonto, il colle di Urbino con le sue vecchie case del colore delle ossa e con le sue torri e campanili ».

(COMISSO)

\* \* \*

« ... l'aguzzo diamante | della città, | dai vertici esatti di luce | che chiudono ogni strada ».

(VOLPONI)

\* \* \*

« Ascoli è città di torri, antologica (...), perchè vi si succedono molti stili, il romanico, il rinascimentale, il gotico, il barocco. Ma romanico resta il fondo costante, il colore; chiese dalle pareti di pietra, senza finestre; un travertino d'un grigio caldo uniforme... »

(PIOVENE)

\* \* \*

« Viene il vento recando il suon dell'ora | dalla torre del borgo ».

(LEOPARDI)

\* \* \*

« È il vento, / al confine dei giorni, / che mormora tra i colli ».

(VOLPONI)





7 - Georges Rouault: *Pierrot* (ca. 1930)



8 - Kurt Schwitters: Mz 26,41 okola (1926)

# POETI UCRAINI DEL NOVECENTO

Traduzioni

di

Sylwester Tatuch

## PAVLO TYCYNA

### NON OTTAVE NE' SONETTI

#### ORMAI ALBEGGIA

*Ormai albeggia ma c'è nebbia –  
sul cielo si posa una ruga –  
oh, come il dolore in me s'incide!*

*Arature di raggi tra le nubi.  
Sento le fanfare  
(come il dolore in me s'incide).*

*Queste non sono fanfare  
ma trombe e cannoni.*

*Giaci non destarti, madre!*

*Maledizione a tutti,  
maledetto chi bestia divenne.*

*(Anziché sonetti, ottave).*

## L'AUTUNNO

*Sulle culture di tutto il mondo crescono funghi di maggio.  
Autunno. Già alle quattro in città lampade elettriche.  
Ma nel paese al decimo botto (ombra del pastore)  
cacciano a casa i greggi.*

*Essi hanno detto: - si può comprare del panno vecchio,  
riassettare così così la spazzatura e seminare la cultura  
(l'importante è sorreggere il capo) perché nuovamente ci parli.*

*Ma le foglie cadevano. E la testa non stava sulle vertebre.*

*Allora si buttarono nell'elettrificazione  
Presero dei mattoni e altrettanta musica pensando:  
valicheremo i confini.*

*Ma le foglie cadevano e la testa non stava sulle vertebre.*

*Sulle culture di tutto il mondo crescono i funghi di maggio.*

## ANTISTROFE

Gli adulti e i settenni: « piccola mela dove rotoli?... ».  
Così il popolo fu trebbiato sull'aia e i poeti sepolti nei solchi.  
Vano è far boccacce alle fabbriche: il profeta non vale il Messia.

## IL TERRORE

*Di nuovo prendiamo il Vangelo i filosofi i poeti.  
L'uomo che disse « uccidere è peccato »  
giace all'alba con la testa forata,  
i cani s'azzuffano per divorare  
quel corpo nella spazzatura.*

*Dormi non destarti, madre mia.*

*Una grande idea ha bisogno di vittime?*

*Ma dove sono le vittime se la belva divora la belva?*

*Non destarti, o madre.*

*O feroce estetismo – quando finirai  
di cavare diletto per le gole scannate?*

*La bestia divora la bestia.*

ANTISTROFE

Gli aeroplani e tutta la perfezione tecnica –  
a che servono se la gente non si guarda  
l'un l'altro negli occhi?

Non gettate i colpevoli in carcere  
poiché essi sono prigionie a se stessi.

Università, musei, biblioteche non daranno  
ciò che possono gli occhi  
castani, grigi, azzurri...

ANTISTROFE

(Anche allora, quando sull'acqua senza rive  
pascolavano a stormi i venti,  
anche allora, quando fremettero i monti  
e la terra si sgretolò,  
nell'erba scabra affilata come coltelli),

Le nubi giocavano al sole senza darsi pensiero,  
Tenere forme di bimbi! Profili affinati!  
A chi mai potevano abbisognare?

Il barbaro, sazio di carne cruda, per molto  
le seguì con lo sguardo senza capire  
e inconsciamente annusava un fiore simile al cardo.

#### LA FORZA SUPREMA

*Vestiti per la fucilazione! — urlò qualcuno  
bussando alla porta. Mi levai. Il vento  
aprì la finestra. Verdeggiante e più buono il cielo m'apparve.  
Sulla città immenso pianoforte suonava:  
ed io compresi ch'era giunta la Pasqua.*

#### ANTISTROFE

Non posso amare la donna cui manchi l'udito.  
Io prego non soltanto lo spirito, non soltanto la materia.

#### LIU

*Dormo — non dormo. Propizio la volontà di qualcuno.  
D'improvviso, che senso di pienezza! Dormi, Liu...  
I galli canori e il diluvio verde  
del vino nella finestra —  
tutto suona in O.  
— Non comprendo: « Marcelle Etienne! Marcelle Etienne! » —  
gridavano con le bandiere. Oggi fanno polvere.  
Tu dici che anche io morirò?  
Attraverso tutta la vita si è sparso il motto  
delle sirene di fabbrica. Basta.  
Sii colomba azzurra al mio destino!  
Ninna, nanna, liuli-Liu...  
L'uccellino trilla presso la casa!*

— *Come va la bellezza? Che mai è l'immortalità?*  
*Ricordo (e mi fa ridere): in eterno con te! —*  
*giurava l'innamorata.*  
*Si vede che la gente è enarmonica*  
*nello spirito solamente.*  
*Tutte le tragedie e i drammi*  
*sono consonanti.*

— *Levatevi! — un nuovo potere si è stabilito nella città!*  
*Sgrano gli occhi e penso: « consonanti »!*  
*La finestra nella parete m'apparve*  
*come un diesis di fuoco.*

#### IL RITMO

*Quando incedono due fanciulle impettite —*  
*con nelle trecce papaveri rossi —*  
*in lontananza: due giovani pianeti!*

*Nuotano. Si tendono. Atomi della stanchezza sul mondo.*  
*Nella luce dall'ombra. Danzano raccogliendo*  
*l'alone del sole,*  
*si pongono in cerchio. Aureole sull'universo intero.*  
*Due fanciulle.*

#### ANTISTROFE

Versò il latte ai bimbi affamati e sedette pensosa.  
Lungo le gote, da gli occhi offuscati, rotolarono due lacrime:  
una più rapida, l'altra,  
suo malgrado, lungo la traccia.  
Due fanciulle.

EVOÉ!

*I creatori di rivoluzioni di solito sono lirici.  
E la rivoluzione è una lirica tragica – non dramma,  
come vanno dicendo.*

*Evoé!*

*Per governare l'aratro i nostri epigoni s'agghinderanno  
non meno che gli attori alla scuola di ballo  
e guarderanno l'uomo ignaro di canto  
come un autentico controrivoluzionario.*

ANTISTROFE

Insomma il socialismo senza la musica  
non si può stabilire con i cannoni.

Tutto nel mondo viene da occhi socchiusi.

CHI DIRÀ

*Pioggerellò – e tutti gli asfalti furono nelle chiazze di tifo.  
il giovane novellista dice: non voglio, non posso scrivere!  
La città mi opprime. La vita mi dà sui nervi. –  
Io tacqui. Vicino cadde una bomba.  
– Potessi andare al paese e lavarmi nella rugiada.  
« A morte i sabotatori », lessi nel manifesto.  
Verso di noi una vecchia tendeva la mano.*

ANTISTROFE

L'erba cresce dove le garba. Il vento scaglia  
nella pozzanghera i manifesti circa la mobilitazione.

Latte! – geme un bambino.  
E qui non c'è il pane neppure.  
Chi dirà che c'è controrivoluzione?

SCIOVINISTICO

*Portano via il grano il carbone lo zucchero  
e c'imboniscono come davanti al bicchiere:  
– il cielo vi mandi ogni bene,  
affinché noi possiamo mangiare ravioli  
nella vostra terra ancora per molto. –  
E noi invitando il vicino  
al di quà del confine diciamo:  
– conceda Iddio, conceda...*

ANTISTROFE

I destri vanno indietro tenendo la testa in avanti,  
i sinistri corrono avanti con la testa a ritroso.

*Ci chiamino pure sentimentali...  
ha questo molta importanza?  
La cenere ancor oggi da noi la spargono  
in qualche remoto cantuccio  
e non nel giardino.  
Si lodi l'insegnamento di Cristo fin che si vuole,  
e pur anch' Egli viaggiava sugli asini  
e accettava l'osanna.*

## ANTISTROFE

Il più profondo contenuto, il più grandioso  
e il più semplice insieme  
è in poche note: un vero inno.  
Senza concorsi, senza premi, scrivete l'attale:  
« Cristo è risorto ».

## IL VUOTO

*Mi lavo. L'acqua è come metallo armonico.  
La tenda. Il vento con le bandiere!  
Nel cortile i pioppi e le donne.  
— Vi dirò che la città è circondata.  
— O mondo mio!... e la finestra si chiude.  
Ondeggia l'acqua dentro la brocca e il soffio  
percorre il soffitto...  
Ancor ieri gli operai erano dentro le fabbriche...  
(...ma oggi distintamente si odono le cannonate)  
Verrà la pioggia.*

## L'ESAME

*Appena abbiamo cominciato ad amare la terra,  
subito afferrammo il calcio del fucile —  
perdio, vestiteci meglio e dite a costoro qualcosa!  
Essi ci chiedono se abbiamo una cultura!  
Stranieri cipolluti fumano attraverso pinz-nez:  
Le miserie sciamano attorno come corvi —  
la terra è desolata, rossa.  
Qui passeggiava Skorovodà...*

ANTISTROFE

La città è tappezzata di manifesti,  
ove l'uomo trafigge l'uomo.  
Leggiamo gli elenchi dei fucilati e ci meravigliamo  
se nella provincia ci sono i pogrom.  
Tutto si può giustificare con un alto fine  
ma non il vuoto dell'anima.

IL LOGLIO

*Fucilano il corpo e l'anima senza alcuna pietà.  
Ecco siede un bimbetto sul davanzale  
col mignolo in bocca e sbircia:  
la madre giace in mezzo la strada  
con mezzo chilo di pane.*

*Loglio sopra il secolo ventesimo cresce  
E Parsifal.*

ANTISTROFE

Suonare Skriabin ai guardiani della prigione –  
non significa rivoluzione.  
L'aquila il tridente la falce e il martello  
tutto ciò è presentato come autentico e nostro:  
l'autentico ci è stato ucciso dallo schioppo  
e giace sul fondo dell'anima.

## QUANDO QUESTO È PER TUTTI

*E Belij e Block, Essenin e Kluiev:  
"o Rossia Rossia, o mia Rossia!"  
...S'erge la mia Kiev lacerata,  
e duecento volte io sono crocifisso.*

*Là ormai, dovunque cantano: il Sole, il Messia! –  
Le nebbie, le bassure, la strada nel fango...  
Innalzerà l'Ucraina il suo Mosè? –  
Non potrà essere!  
Così non sarà – io lo sento, lo so.  
Alle risa di scherno nella tempesta,  
alle folgori della rivolta  
lancio il grido di tutti i miei nervi:  
– sorgi o poeta!*

*Il cernozem si leva e mi guarda negli occhi,  
storce il suo volto insanguinato  
in un sorriso.  
Non è delitto, o poeta, amare la terra tua  
quando questo è per tutti.*

## MYKOLA ZEROV

### IL GRANDE GIOVEDÌ

*Candele e caldo tanfo – dall'alto coro  
echeggia il cantico di nostalgia –  
non c'è speranza: attorno a noi  
aguzzini e malfattori,*

*il Sinedrio, Cesare e il pretore –  
questo il triste disegno del nostro destino;  
a nostro avvertimento il gallo canta,  
per noi ferve la brace sull'aia  
e il coro dei servi archiereo già urla.  
L'oscura cerchia dell'evangeliche storie  
suona come una serie di fini allegorie  
sui tempi nostri vili e avari.*

## VASYL CIUMAK

### UNA FILA DI CASE

*Una fila di case sbrandellate cenciose  
curve come vecchie nonnine;  
le pareti tarlate, puntellate dal vento –  
o popolo, hai tu mai visto il sole?  
un solo esile raggio della tua fortuna?  
Quando? – Di stracci sono tappate le nostre finestre  
e noi siamo scalzi ed ignudi.*

## MAIK JOHANSEN

### SO CHE PERIRÒ

*Luna rossa sopra le spighe  
arrugginite dei tetti,  
all'alba la falce mieterà  
l'erba giovane, appassita.*

*Quanto il sole è profondo  
allorché abbaiano i cani nella città  
con mille ululati, avvertimenti!*

*So che morirò in alto,  
nell'aria trasparente, turchina.  
Mi appenderanno sulla città  
a guardare la stella dell'alba  
nel gelido occhio.*

#### NON È GIUNTO IL TERMINE

*Per la campagna inaridita  
morti mulini come le croci  
sulla poesia dimenticata.*

*Non c'è forza per levare le mani...  
verrà, verrà ancora  
una sorte peggiore.*

*Campagna e fame,  
tale sei tu.*

*Le strade sono le tue mani scarnite –  
su ciò che scrivi le croci  
e nei solchi non germogliano suoni.*

*Spargi la semente feroce  
delle tue strofe  
fin che il fratello uccide il fratello –  
con le unghie graffia la terra,  
piante le patate.*

*Non è giunto il termine alla vendetta,  
per la libertà più a lungo è dato lottare.*

# VOLODYMYR SOSIURA

## CITTÀ DI MEZZANOTTE

### I

*Nostalgia, dolce amarezza!  
È l'amore indomabile  
che giunge a volo  
e l'orrore della separazione.*

*L'argento dei laghi  
negli occhi tuoi, o Ucraina!*

*Sotto i piedi  
la neve  
vampante –  
rotolano le dighe  
verso i ginocchi,  
sopra di noi azzurro fosco.*

*Questa è la città che stormisce e stormisce,  
la grande  
nordica di mezzanotte.*

*Un volto nella nebbia (di chi?)  
(chi s'affronta nel duello solare?)  
Ferderò il cuore mio  
tumultuante d'ucraino.*

*Ah, città grande  
nordica di mezzanotte,  
questo il tuo abbraccio!  
Anche se tetro-forte monolito,  
tu stai sulle ossa cosacche.*

*Ecco il mare di volti,  
dalle sopracciglia scure,  
i giovani e i vecchi –  
e sempre più rapido rapido  
il cuore mi stride nel petto.  
O cuore, mio cuore cosacco!*

*Non chinare la testa,  
a te non s'addice.  
« Ti farò operaio,  
o mio cuore sfinito! ».*

## II

*... Ascolta...*

*Egli viene,  
afferra lo Zar Pietro per le spalle –  
le sue mani come masse paurose –  
come il giorno della rivolta i suoi occhi.*

*Fendi, o mio pensiero, la nebbia,  
come elettrone la potenza del cosmo –  
è finita la vecchia Ucraina*

*come è finita la vecchia Rossia –  
a sud della foschia  
nel suo volo verso l'ignoto  
l'Ucraina purpurea palpita d'ali.*

*Sopra di me l'azzurro è fumo  
e la neve con purezza di lacrime  
umilmente ai miei piedi.*

*Ma la città stormisce stormisce,  
la grande nordica di mezzanotte.*

CON LE NOSTRE STESSE MANI

*Nel fuoco intollerabile dell'invasione  
tagliavano il nostro frutteto –  
noi guardavamo indietro  
rimpiangendo il passato...  
Con le nostre stesse mani  
costruimmo la nostra prigione.*

*Siate maledetti –  
a chiunque abbiano storto il capo a ritroso!  
I fratelli ci prendevano con le baionette  
per la parola fasciata di verità.*

*Voi comprendete, – per secoli ignorammo  
di chi essere figli!*

*Qualcuno ci ha ficcato nel cuore una lesina  
nella vana attesa di primavera...*

*Nel frutteto rigoglioso allignarono funghi  
sui ceppi mozzati e gramigne –  
e gli aguzzini strapparono i tendini  
dai nostri polsi pallidi come sogni  
per farne strumento –  
affinché noi cantori venduti suonassimo per loro.*

## PAVLO TYCYNA

Tycyna è annoverato, forse non a torto, tra i massimi rappresentanti della corrente « simbolista o impressionista », per quanto tali concetti non si adattino che in parte a definire l'opera complessa di questo poeta ammiratore entusiastico del filosofo ucraino Gregorio Skorovoda (del secolo XVIII) e seguace, negli anni dell'esordio, del capostipite e fondatore dell'impressionismo ucraino Mihailo Kociubynskij.

Da un lato infatti la poesia di Tycyna appare come opera di un novatore modernista di tipo occidentale (e si tratta qui soprattutto della veste esteriore) dall'altro lato, se lo si considera nel rapporto con la tradizione poetica del suo particolare mondo e con la sua cultura orientalistica (Tycyna conosce più che una decina di lingue, tra cui il georgiano, l'armeno, il turcmeno dell'Asia centrale, il turco, l'arabo, l'ebraico...) la sua poesia risulta un qualcosa di assolutamente inedito e nuovo.

Tycyna nacque in Pisky (nei pressi di Cernigov) nel 1891.

La prima raccolta delle sue poesie dal titolo *Soniasni klarnety* (clarini del sole) fu pubblicata a Kiev dalla casa editrice Siaivo nel 1918; è del 1920 il poemetto *Zamist sonetiv i oktav* (Anziché sonetti ottave) di cui diamo un brano pubblicato a Kiev dalla casa editrice Drukar (Lo stampatore). Questo poemetto attirò largo interesse dei critici ed anche l'ostilità delle sfere politiche per il suo carattere anticonformista. Oggi, a distanza di anni, è considerato come l'archetipo della lirica-tragica.

Altre opere di Tycyna s'intitolano: *V kosmicnomu orkestri* (Nell'orchestra cosmica), pubblicato nel 1924 a Karkov, capitale in quegli anni dell'Ucraina Sovietica; *Krymskij Cykl* (Il ciclo della Crimea), del 1927;

Insieme con lo scrittore Kvylovjy e con Blakytynj, sostenitori della « Via nazionale al socialismo », Tycyna lotta in diverse associazioni culturali, come nel Hart (Società degli scrittori proletari), e nel Vaplite (Libera accademia della letteratura proletaria) contro le mire annessionistiche e livellatrici di Mosca. Per questo fu nel 1927 duramente attaccato sulle pagine del giornale *Komunist* dal capo stesso della repubblica Vlas Ciubar e qualificato come « trafugatore dell'oppio nazionalistico nella veste della letteratura proletaria ».

Negli anni della collettivizzazione forzata il poeta fu ridotto al silenzio, anzi costretto, mentre venivano liquidati tutti i suoi amici scrittori, a tessere lodi al dittatore e al regime, a diventare uno pseudo-poeta « premio Stalin » e presidente senza potere dell'assemblea suprema della Rep. Soc. Sovietica Ucraina.

## MYKOLA ZEROV

Mykola Zerov nacque nel 1890 in Zankiv presso Poltava, fu professore di letteratura ucraina a Kiev, critico di larga risonanza e poeta. Si devono a lui numerose traduzioni poetiche dei classici latini. Nel 1924 furono pubblicate le sue poesie nella raccolta *Kamena* dell'editrice Slovo di Kiev; altre raccolte, pubblicate postume a Filadelfia nel 1951, recano i titoli *Catalepton* e *Corollarium*.

Zerov è considerato un rappresentante della corrente « classica ».

Nel 1935 fu deportato nel campo di concentramento a Sulovki, dopo aver perso l'unico figlio; ma anche là, martoriato dalla fame e dal freddo, continuò a scrivere fino al 1937.

Quando ebbero luogo le fucilazioni in massa non si ebbe di lui più nessuna notizia.

## VASYL CIUMAK

Vasyl Ciumak nacque nel 1900 nella cittadina Izni presso Cernigov, partecipò alla lotta rivoluzionaria nelle file dei cosiddetti « borodbisti » (partigiani combattenti ucraini) e collaborò a diversi giornali e riviste letterarie, come ad esempio *Mystezivo* (L'arte) a Kiev.

Nel 1919 fu catturato dalle « Guardie bianche » di Denikin e fucilato.

Le sue poesie furono pubblicate postume in diverse raccolte, nel 1920 e nel 1921 a Kiev e a Karkiv sotto diversi titoli: *Saspiu* (Il preludio), Kiev 1920; *Cervonyj slab* (La strada rossa), Karkiv 1921; *Revoluzja*, Karkiv 1920.

Durante gli anni della collettivizzazione e dei pogrom contro la letteratura ucraina le opere di Ciumak furono proibite ed il poeta definito « borghese nazionalista ».

Però nel 1956-57 fu in parte riabilitato.

## MAIK JOHANSEN

Nacque a Karkiv nel 1885 da genitori svedesi, in seguito alla rivoluzione si « ucrainizzò » passando dal « russianesimo » alla letteratura ucraina. Fu membro della Vaplite ed amico di Kvylovjy, noto teorico del cosiddetto « vitaismo »; pur non avendo la vocazione del martire politico fu deportato in Siberia nel 1937, ove venne fucilato dopo essere diventato pazzo.

Profondo conoscitore delle letterature occidentali scrisse diversi saggi ed alcune raccolte di poesie, come *D'bori* (Verso l'alto), *Il prologo alla comune*, ecc.

Le poesie di Johansen si distinguono soprattutto per il carattere del linguaggio pieno di neologismi e di ardite innovazioni d'ogni sorta, onde il poeta fu giustamente considerato inventore d'un linguaggio rivoluzionario e nuovo, anche se estremamente raffinato ed aristocratico.

## VOLODYMYR SOSIURA

Nacque nel 1898 a Debalzeve, nel Donbas, combatté nelle file della repubblica popolare ucraina contro gli zaristi e contro i bolscevichi russi, in seguito passò all'armata rossa.

È considerato uno dei fondatori della letteratura sovietica ucraina. Riuscì a scansare le furie di Stalin, umiliandosi e attendendo il plotone di esecuzione per anni, per via dell'amicizia con Kvylovjy, ma nel 1951 fu escluso dal partito e dalla letteratura per aver scritto la nota poesia *Ucrainu lubit* (Amate l'Ucraina), che fu tradotta in inglese e pubblicata sul *New York Times*.

Sosiura è un poeta abbastanza noto all'estero, autore di numerose opere poetiche e in prosa come: *Cervona Zyma* (L'inverno rosso); *Vijna Vijni* (Guerra alla guerra), pubblicata nel 1930; *Vidpovid* (La risposta), del 1932. Da notizie recenti pare che Sosiura sia stato nuovamente riabilitato da Kruscev.

# LE RIVISTE NEL RISORGIMENTO ITALIANO E IL PROGRAMMA DEI MODERATI

di

Giorgio Mori

## I. Premesse e considerazioni generali

Nell'agosto del 1847 Massimo d'Azeglio dava alle stampe uno dei suoi scritti più famosi, l'opuscolo intitolato *Proposta di un programma per l'opinione nazionale* che era stato redatto nei mesi precedenti. Il d'Azeglio, sottoponendolo preventivamente agli elementi più rappresentativi dei gruppi moderati di diverse città d'Italia, intendeva fare di esso una specie di piattaforma per l'azione politica di quei gruppi, e basta scorrere anche superficialmente le sue pagine per rendersi conto che, in effetti, vi sono contenuti gli aspetti fondamentali della battaglia ideale e politica che dopo la impreveduta bufera quarantottesca il partito moderato continuerà a combattere con i suoi uomini migliori in tutti gli stati italiani, e sia pure in condizioni alquanto mutate. Mutate in peggio in alcune parti della penisola, mutate tuttavia in meglio in Piemonte, dove l'avvento al potere di Cavour stava lentamente dando corpo e realistica sostanza a quel programma e, soprattutto, stava mettendo a sua disposizione il peso di un intero stato. (D'altra parte le linee generalissime di esso, con ugual vigore e con chiarezza di prospettive ancora maggiore, erano già state delineate dal gran Conte più di un anno prima, in una recensione-saggio al celebre libro di Ilarione Petitti sulle ferrovie italiane comparsa sulle colonne della parigina *Revue nouvelle* dopo che l'amico Naville si era rifiutato di pubblicargliela nella *Bibliothèque universelle* di Ginevra per gli accenti troppo scopertamente antiaustriaci che vi risuonavano).

Quali erano le idee avanzate dal d'Azeglio nello scritto sopra ricordato? Partito dalla constatazione che « molti italiani conobbero che per avere il maggiore appoggio possibile dell'opinione pubblica era necessario adottare massime che urtassero il minor numero d'interessi, vale a dire moderate, e dare a queste massime tutta la possibile pubblicità »

egli ammoniva poi i principi « se non vogliono che i loro sudditi divengano liberali esaltati » di farsi « essi medesimi liberali moderati » (e già Cavour nel saggio uscito sulla *Revue nouvelle* aveva attribuito un tal merito al Re di Sardegna). Il d'Azeglio passava in seguito a delineare un programma generale di riforme, articolato in una serie di punti, che egli sottoponeva ai sovrani d'Italia e che avrebbe dovuto realizzarsi di comune accordo fra i principi e dei principi con il popolo « nell'assoluto abbandono del principio rivoluzionario protetto dalla forza materiale e dalle società segrete ».

Quei punti, riforme dei codici; progressivo miglioramento delle leggi sulla stampa; esecuzione di un sistema generale di strade di ferro; ricerca dei mezzi più opportuni onde togliere al commercio interno i numerosi incagli di dogane, barriere, visite, ecc.; adozione d'un uniforme sistema di monete, pesi e misure; miglioramento degli studi, unitamente alle premesse generali di cui si è detto, erano tali da apparire, nel loro complesso, atti a soddisfare le esigenze materiali e le aspirazioni ideali della « opinione nazionale italiana », cioè di quei gruppi, presenti in ogni parte d'Italia ed in continua espansione, di intellettuali, di giornalisti, di uomini politici, di commercianti, di educatori, di illuminati proprietari terrieri che rappresentavano il nerbo del partito moderato o, per usare la terminologia del d'Azeglio, liberal-moderato.

Attraverso quale processo era stato possibile giungere ad una unificazione programmatica di questo tipo in una situazione di estrema frammentazione non solo politica ma anche sociale ed umana quale si era determinata nella penisola all'indomani del Congresso di Vienna? Certo, avevano avuto il loro peso stimoli direttamente provenienti dalla organizzazione della società civile nei diversi stati italiani. La prevalenza della grande proprietà terriera (rafforzata anche dalla assegnazione delle terre dell'asse ecclesiastico disciolto dai francesi) e dei ceti commerciali, in visibile crescita per ogni dove, spingevano sicuramente in direzione di una politica economica libero-scambista; i primi gruppi finanziari alla ricerca di timidi contatti con i « grandi » d'Oltralpe operavano vivacemente in diversi stati in favore della costruzione di strade ferrate; i raggruppamenti intellettuali rivendicavano ovviamente migliori condizioni per il loro lavoro e l'opportunità di necessari, reciproci, contatti; la tradizione illuminista e riformatrice settecentesca, non solo mai sopita, ma continuamente fatta valere, e con forza tutta particolare nel rinnovato clima culturale di questi anni, in chiave polemica nei confronti delle violenze che la rivoluzione di Francia aveva scatenato, e che sembrava rappresentare la matrice ideale ed il denominatore comune di tutto il movimento, tutti questi fattori oggettivi non mancarono di sicuro di esercitare una profonda influenza e di determinare spinte autonome verso una unificazione programmatica sulla base dei criteri generali e degli specifici punti illustrati dal d'Azeglio. Ma la presenza di condizioni oggettive, necessarie perché certi fatti potessero poi avvenire, non significava di per sé che tali fatti fossero comunque inevitabili. C'era bisogno di qualcosa d'altro, se si voleva evitare che l'Italia finisse per divenire, e ci sia consentito pur parlando di cose

vecchie ormai più di cento anni, di usare l'espressione di un modernissimo scrittore contemporaneo come Italo Calvino « un paese dove si verificano sempre le cause e non gli effetti ».

Quel « qualcosa d'altro », allorché il d'Azeglio scriveva, era ormai avvenuto, ed era avvenuto attraverso un processo di estremo interesse e di certa originalità, come ebbe a rilevare in una delle sue più acute noterelle sul Risorgimento Antonio Gramsci, il quale, dopo essersi chiesto « in quali forme e con quali mezzi i moderati riuscirono a stabilire l'apparato (il meccanismo) della loro egemonia intellettuale, morale, politica? », poteva affermare che a ciò si era giunti con « forme e con mezzi che si possono chiamare "liberali", cioè attraverso l'iniziativa individuale, "molecolare", "privata" (cioè non per un programma di partito elaborato e costituito secondo un piano, precedentemente all'azione pratica e organizzativa). D'altronde, ciò era "normale", date la struttura e la funzione dei gruppi sociali rappresentati dai moderati, dei quali i moderati erano il ceto dirigente, gli intellettuali in senso organico ».

Le « forme » ed i « mezzi » ai quali Gramsci alludeva ci sono, genericamente, assai noti. La pubblicazione di libri e di opuscoli, gli intensi scambi epistolari, i pubblici dibattiti in accademie cariche di anni e di glorie o di recente fondazione, le intelligenti iniziative per periodici incontri quali ad esempio i famosissimi nove « Congressi degli Scienziati » che si tennero in diverse città d'Italia, a partire dal 1839, con la partecipazione di centinaia di intellettuali italiani, la pubblicazione di una nutrita serie di riviste che rappresentarono la principale palestra nella quale la discussione ed il dibattito si svilupparono e si accesero.

## 2. « Il Conciliatore »

Il 3 settembre 1818 vedeva la luce a Milano un giornale dalla dimessa esteriorità, stampato su un solo foglio di carta azzurra: era *Il Conciliatore*. Foglio scientifico-letterario, edito a cura di quel Vincenzo Ferrario che nove anni più tardi doveva pubblicare la prima edizione dei *Promessi Sposi*.

Stendhal scrisse più tardi che « il comptait au nombre de ses redacteurs les hommes les plus distingués de Milan par leurs talents, leurs connaissances, leur probité et la généreuse ardeur avec laquelle ils se dévouaient au perfectionnement moral de l'Italie et de l'humanité » e le parole di questo eccezionale « milanese » non sembrano davvero fuori luogo se già nel primo numero del giornale si potevano leggere articoli di Pellico, di Rasori, di Sismondi e se uomini come Berchet, Romagnosi, Pecchio, Confalonieri, Serristori, Ermes Visconti, Ludovico di Breme collaborarono successivamente ai 118 numeri del « foglio azzurro » cui dette morte, alla fine dell'ottobre 1819, un duro ed inappellabile intervento delle autorità austriache.

Un aneddoto narrato da Cesare Cantù attribuirebbe ad un altro gesto austriaco, ovviamente di diversa natura, anche la nascita del giornale, ma la cosa appare piuttosto dubbia,

se non altro perché all'intelligente conte di Bellegarde cui si doveva la comparsa della « Biblioteca Italiana » della quale egli aveva offerto la direzione, ricevendone un rifiuto, al Foscolo, in un evidente, spregiudicato tentativo di legare i ceti intellettuali italiani all'Austria, al Bellegarde, si diceva, era subentrato, come Governatore della Lombardia il duro e sprezzante Saurau, il quale, parafrasando alcuni concetti espressi in ben diversa prospettiva da Madame de Staël nel famoso scritto *Sulla maniera e sull'utilità delle traduzioni* (comparso sul primo numero della *Biblioteca Italiana*), poteva scrivere al Metternich nel luglio del 1816 che gli italiani erano così ignoranti da non conoscere alcunché di ciò che si scriveva e che si pensava all'estero « à l'exception de la littérature française, introduite chez eux par les bajonnettes »: il che dice tutto sul tipo di politica che egli intendeva adottare nei confronti dei ceti intellettuali lombardi e più generalmente italiani.

Sta di fatto, comunque, che la nascita del *Conciliatore* venne concepita nello stesso periodo nel quale il Bellegarde pensava ad un giornale da mettere a disposizione dei letterati milanesi. Già nel 1816, « in gran segreto, tre cervelli » pensavano alla pubblicazione di un foglio (che doveva assumere il titolo di *Bersagliere*) il cui « scopo principale apparente sarà la drammatica, ma lo scopo vero sarà la diffusione dei lumi, almeno in teorie letterarie che pur tanto sono legate colla filosofia e col propagamento delle virtù sociali. I tre cervelli gravidi sono Ludovico di Breme, Borsieri e Pellico; avremo per fautori all'estero la Staël, Schlegel e Ginguené » come scriveva il 3 aprile di quell'anno il Pellico al fratello Luigi, mentre una intenzione simile trapelava anche, abbastanza apertamente, nelle lunghissime riunioni serotine nelle quali, in quello stesso 1816, l'anno, non si dimentichi, della comparsa della *Lettera semiseria di Grisostomo*, si incontravano, intorno al Manzoni, il Berchet, il Torti, Ermes Visconti, il Grossi. È sicuro che l'incontro e l'intesa fra i due gruppi non fu cosa facile, ma alla fine, come ha osservato con puntuale proprietà Vittore Branca « la limitazione italiana delle teorie romantiche che il circolo " bersaglieresco " raggiunge attraverso il chiarimento e la sistemazione filosofica dei suoi impulsi e attraverso i primi tentativi di attuare le sue teoriche, lo avvicina al gruppo manzoniano; mentre questo esce dalla sua ombrosa mediolanità, dalla sua diffidenza per gli amori europei e la scapigliata tempestosità dei bremiani. Se ancora alla fine del 1817 le diffidenze non erano superate del tutto, la conciliazione fra i due gruppi che sembravano a Milano contendersi il diritto di rappresentare la risorta coscienza italiana avviene proprio nel riconoscimento dell'identità dei due principi posti alla base del loro generoso impegno rinnovatore: cioè la convinzione dell'unità inscindibile della coscienza letteraria e della coscienza civile e la consapevolezza della funzione che sul piano nazionale avevano tali idee per la rinascita d'Italia ».

Il « Programma » del giornale, comparso nel primo numero e steso da Pietro Borsieri rappresenta tuttavia non solo il frutto di un accordo fra alcuni intellettuali: più in generale esso rivela anche, a nostro avviso, e sia pure con evidente approssimazione e con genericità, gli orientamenti, le tendenze, dei gruppi di borghesia liberale che le riforme e l'oc-

cupazione francese avevano ampliato e rassodato. Si scorrono le righe di quello scritto. Dopo aver affermato che in primo luogo il foglio si occuperà delle materie di immediata utilità per il maggior numero, Borsieri scriveva: « L'Italia e la Lombardia in particolare è un paese agricolo e commerciale. Le proprietà sono molto divise, e la ricchezza circola equabilmente... Reso accorto da questa verità di fatto *Il Conciliatore* ha detto a sé stesso: io parlerò dei buoni metodi di agricoltura, delle invenzioni di nuove macchine, della divisione del lavoro, dell'arte insomma di moltiplicare le ricchezze; arte che torna in profitto dello Stato ma che in gran parte è abbandonata *di sua natura* all'ingegno e alla attività dei privati ».

E tuttavia a chi scorra la collezione del *Conciliatore* appare evidente la vecchia verità della profonda distanza che intercorre fra la formulazione di determinati programmi e la loro pratica attuazione. È intanto fuori discussione che la « preferenza prima », il centro focale dell'interesse del giornale appare dato dalla polemica romantica, implicita o esplicita, che il ricordato articolo della Staël e la celeberrima *Lettera* del Berchet avevano scatenato: le penne del Berchet stesso, di Ludovico di Breme, del Pellico, di Ermes Visconti, con la grande ombra di « don Lisander » alle spalle, scrissero parole, se non sempre accese, certo non oscure contro il bolso ripetimento dei classici, contro l'ossificazione dell'aristotelismo ed a favore di una letteratura che affrontasse, per dirla con un articolo del Berchet su Dante: « gli argomenti collegati più strettamente di qualunque altro con tutte le passioni politiche de' tempi, con tutte le memorie di patria, di gloria, di fazioni civili, di virtù e di delitti magnanimi ».

Ma il « salto » fra programma e realizzazione non si manifesta solo in questo spostamento del nucleo centrale, forse da qualche parte voluto. La stessa « linea programmatica » non sembra sempre mantenuta perfettamente diritta, sembra subire delle oscillazioni: si pensi al dichiarato romanticismo dei redattori da una parte e dall'altra a quello scritto del Romagnosi (*Della Poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*) comparso sul terzo numero nel quale egli si dichiara né classico, né romantico, ma « illichastico », tanto per fare un esempio. E per quelli che avrebbero dovuto rappresentare i temi di fondo del giornale le oscillazioni sono ancor più evidenti e marcate: si pensi, per fare anche qui un solo esempio, alla dissonanza fra il « Programma » e le note del Pecchio ai saggi del Gioia nelle quali si accoglie, apparentemente senza riserve, il principio di un conveniente protezionismo doganale.

Certo la censura (e più quella autoimposta per rendere possibile la vita del giornale di quella effettivamente esercitata dagli austriaci) potrà anche spiegare freni e reticenze, ma ci pare piuttosto indiscutibile il fatto che, in questo periodo, i gruppi di intellettuali italiani, pur sicuramente arroccati intorno alla triade Staël, Manzoni, Sismondi, si muovano ancora, per quello che riguarda le prospettive di sviluppo della società italiana nel suo complesso, oltreché per quel che riguarda singoli aspetti di essa, intorno a posizioni incerte,

non unificate, non molto lontane spesso le une dalle altre, ma certo diverse. Qualche anno più tardi, comunque, l'unificazione ideale e programmatica delle classi colte, quello che più tardi appunto il d'Azeglio chiamerà il « Programma per l'opinione nazionale italiana » troverà in una rivista fiorentina, nella *Antologia*, lo strumento per compiere un sostanziale, forse decisivo, passo in avanti.

### 3. « L'Antologia »

Nel gennaio 1821 usciva a Firenze il primo fascicolo di una rivista, dal titolo senza fantasie né pretese, destinata a vivere per circa dodici anni ed a giocare un ruolo di fondamentale importanza nella formazione di quella generazione e di quel raggruppamento sociale che avrebbero più tardi condotto ad unità i diversi stati nei quali l'Italia era stata suddivisa dai vincitori di Napoleone al Congresso di Vienna. Era appunto « l'Antologia ».

Con Raffaele Ciampini noi riteniamo che la sua nascita sia del tutto estranea al famoso « Parere sulla istituzione di un giornale » del Foscolo e ad un altro progetto del Capponi, e che essa sia invece da attribuire ai positivi esiti di una serie di discussioni, di progetti e di tentativi molto più lunghi e complicati ed al centro dei quali si ritrova invariabilmente l'operoso impegno di Gian Pietro Vieusseux, uno dei non pochi svizzeri approdati in quel torno di tempo e più tardi ancora a Firenze a proposito dei quali non può qui non ritornare alla mente il brillante esordio di una recente conferenza fiorentina di Giansiro Ferrata, appunto sull'*Antologia*, ora raccolta in un elegante volume di Vallecchi: *Le riviste del Vieusseux* insieme ai testi delle conversazioni di Dal Pane, Salvatorelli e Grazzini su altre iniziative editoriali dello svizzero infiorentinato di Oneglia.

La rivista sorse con intenti apparentemente modesti: essa si riproponeva infatti di ospitare la traduzione di articoli di un certo interesse usciti su pubblicazioni straniere, quasi a completamento o ad ulteriore diffusione di quelle letture che si potevano fare a Firenze nella sede del « Gabinetto Letterario » aperto in Palazzo Buondelmonti dallo stesso Vieusseux poco dopo il suo arrivo nella capitale del Granducato. Ma le lettere dello svizzero ai suoi collaboratori parlano ben altro linguaggio, additano ben altre prospettive. E nel gennaio 1822 — dopo che erano già comparsi sulla rivista i primi articoli originali — egli affermava anche pubblicamente nella lettera proemiale diretta ai lettori di quel numero della rivista non solo la sua intenzione di dare sempre più spazio a scritti di collaboratori italiani — e l'aggettivo aveva un ben chiaro significato — ma anche, e senza mezzi termini, il carattere non deteriormente letterario o accademizzante ma civilmente e culturalmente impegnato dell'*Antologia* che da quel momento diventava l'organo di discussione, di organizzazione e di battaglia dei gruppi moderati sparsi in tutta Italia. Poco dopo, sollecitato dal Bombelles, ministro austriaco in Toscana, ad esporre il suo punto di vista sulla situa-

zione italiana alla vigilia del Congresso di Verona, egli delineava nelle due lettere di risposta — date alle stampe molto più tardi, in pieno '48 — un quadro generale delle proprie vedute alla luce del quale si comprendono e si giustificano, senza il benché minimo residuo di oscurità, il lavoro più che decennale e gli scopi ultimi dell'*Antologia*. La risposta del Vieusseux al Bombelles appare poi ancor più importante e rivelatrice se si pon mente al fatto che essa fu il meditato frutto non solo delle riflessioni personali dell'ex commerciante svizzero ma anche, e forse in misura maggiore, dei pareri, delle osservazioni e dei giudizi del più rappresentativo degli intellettuali del « brain trust » dei liberali moderati toscani nel periodo prequarantottesco, Gino Capponi e di altri uomini di quel gruppo. D'Azeglio parlerà più tardi — come si è ricordato precedentemente in questa serie — di riforme da realizzarsi di comune accordo fra i principi e dei principi con il popolo nell'assoluto abbandono del metodo rivoluzionario, Gioberti di Confederazione Italiana con alla testa il Papa, Balbo di Lega Doganale: era ben a ragione quindi che nel 1819 Gino Capponi poteva scrivere al Confalonieri che « Milano e Firenze erano le due più attive officine dell'avanzamento italiano », se è vero che Gian Pietro Vieusseux ed i moderati toscani già nel 1822 si venivano orientando lungo quelle direttrici. Affermava infatti il Vieusseux nello scritto cui si è fatto riferimento poco fa che l'Italia avrebbe dovuto essere organizzata in una Confederazione di nove stati sotto la presidenza del Papa; che in ognuno dei nove stati il sovrano avrebbe dovuto concedere una Carta Costituzionale, e ciò prima che altrove nel Lombardo-Veneto (una idea questa per niente scandalosa se non molto tempo prima il Bellegarde aveva scritto al Metternich che era necessario che l'Austria seguisse nei suoi domini italiani una politica assai diversa da quella precedente se voleva mantenere intatti e durevoli il suo prestigio ed il suo predominio reale nella penisola); che una sola linea doganale avrebbe dovuto essere conservata ai confini esterni della Confederazione; che la Confederazione avrebbe dovuto seguire una politica commerciale ispirata al principio di un libero scambismo quasi assoluto ed avere unità di moneta, di pesi e di misure, un unico codice di commercio ed una moderna impostazione di tutto il sistema scolastico. La Toscana, poi, veniva presentata come il modello ideale per l'organizzazione sociale degli altri stati italiani: nel Granducato infatti — secondo il Vieusseux ed i moderati fiorentini suoi ispiratori — si realizzava la perfetta eutritmia di movimento fra un sovrano amatissimo dai suoi sudditi e la classe dirigente (e l'*Antologia* ambiva a rappresentare l'ideale ponte di tale collaborazione), vigeva, in omaggio alla già consolidata tradizione piroleopoldina e ad interessi sempre più robustamente costituiti, il principio della libertà di commercio, le condizioni di vita della popolazione erano relativamente agiate grazie al sistema mezzadrile prevalente nelle campagne. Queste erano le indicazioni che i liberali moderati di Toscana intendevano dare alla classe dirigente ed ai sovrani italiani già nei primi anni della Restaurazione. Le tredici annate dell'*Antologia* sono là a dimostrare la loro fedeltà

a queste idee. Non tragga perciò in inganno il largo spazio dedicato dalla rivista a dispute di *ius* non sempre molto concrete e puntuali (non si può tuttavia dimenticare la collaborazione di un Romagnosi e la recensione del Cattaneo all'*Assunto primo della scienza del diritto naturale* dello stesso Romagnosi, suo maestro) o alle questioni letterarie, piuttosto in dissonanza con lo spirito del Vieusseux (d'altra parte allora così rilevanti ai fini della formazione dei ceti colti e, in particolare degli « intellettuali organici »: e non si dimentichi che oltre al Tommaseo che ne fu una delle colonne, collaborarono all'*Antologia* Leopardi, Niccolini, Monti, Foscolo, Botta, Giordani, Colletta, Guerrazzi, Montanelli, Mazzini, per non dire che dei maggiori).

Ma neppure chi facesse riferimento alle continue attenzioni verso specifiche questioni come la battaglia per una moderna pedagogia, i miglioramenti agrari, le Casse di Risparmio o verso il grande tema della Libertà economica, sempre al vertice delle preoccupazioni degli antologisti, coglierebbe, ci sembra, il cardine reale del programma della rivista che pure combatté battaglie memorabili intorno a tali questioni (e si pensi per tutte alla grande discussione sul commercio dei grani che oppose negli anni fra il 1824 ed il 1827 i protezionisti come Chiarenti e Paolini agli intransigenti libero-scambisti come Lapo de' Ricci, Capponi e Ridolfi). Al centro del programma dell'*Antologia* va invece posta, a nostro modo di vedere, la cosciente azione che un gruppo sociale, ristretto, viene svolgendo per la propria formazione politica e per la propria organizzazione, attraverso lo studio serio ed approfondito dei problemi di fondo dello sviluppo della società italiana e per l'educazione di masse più vaste di popolazione, e in specie di contadini, ai fini del loro organico inserimento nel particolare disegno che di quello sviluppo essa veniva intuendo e per il quale essa contava, come si è visto nella risposta del Vieusseux al Bombelles e come apparirà ancora fino al '48 e più tardi, sulla comprensione e sulla collaborazione dei sovrani dei diversi stati italiani, con o senza il beneplacito dello straniero.

Man mano che questo obiettivo si veniva precisando non poteva non precisarsi, di conserva, data anche la particolare ottusità della politica austriaca in Italia, il rischio di un draconiano intervento dei reazionari filo-austriaci e della loro censura. Nei primi mesi del 1833 infatti, una esplicita richiesta della *Voce della verità* di Modena imponeva al Granduca la soppressione dell'*Antologia*. Il colpo era piuttosto duro, sia per il Vieusseux personalmente che per i moderati toscani e per quelli italiani. Ma mentre il primo darà successivamente vita ad altre importanti iniziative editoriali i secondi non dimenticheranno certo la decisiva esperienza rappresentata dalla rivista fiorentina e trasferiranno i temi e le discussioni affrontati sulle sue pagine in una serie di altre pubblicazioni che dal nord al centro e dal centro al sud compariranno negli anni '30 e '40 a testimonianza dell'avviarsi a maturità di un gruppo sociale.

#### 4. Conclusioni

Ha scritto Giorgio Candeloro nel secondo volume della sua pregevole *Storia dell'Italia moderna* che « dopo la soppressione dell'*Antologia* mancò una rivista che funzionasse da centro di raccolta e di irradiazione dell'attività culturale dei liberali di tutta l'Italia ». Ciò appare indubbiamente esatto. Infatti negli *Annali universali di statistica* usciti a Milano a partire dal 1824, nel *Giornale agrario toscano* che apparve per la prima volta a Firenze nel 1827, nel *Progresso delle lettere, delle scienze e delle arti* fondato a Napoli nel 1832 furono, per diverse ragioni, in grado di assolvere a tale funzione (per non dire dell'*Ape delle cognizioni utili*, della *Giovane Italia* o del *Politecnico* impossibilitate a ciò dal loro stesso programma). Dal nostro angolo prospettico, dall'angolo prospettico cioè di chi guardi al progressivo delinarsi nella pubblicistica italiana del tempo — e sia pure con tutte le cautele imposte dalle censure — di un organico programma di attività per il conseguimento di comuni obiettivi, da questo particolare punto di vista tuttavia, non sembra che si possa avvertire, anche dopo la cessazione della *Antologia* una qualche frattura. Al contrario, il lavoro, la discussione proseguono senza soste, magari estendendosi ed articolandosi sul piano tematico (si incominciano ora ad affrontare con più precisione e con piglio di maggiore autorevolezza problemi appena sfiorati dal *Conciliatore* o poco più che impostati dalla *Antologia* come quelli del libero scambismo o delle ferrovie) proprio mentre la struttura organizzativa di quello che poteva ormai chiamarsi il partito liberal-moderato si veniva rafforzando a vista d'occhio attraverso la influenza esercitata dalle riviste, certo, ma ora, anche con il rinvigorimento di vecchie accademie (come quella dei Georgofili di Firenze) o la fondazione di nuove (come l'Associazione Agraria Subalpina di Torino), con la regolare convocazione, a partire dal 1839 e per iniziativa del principe di Canino, un nipote di Napoleone, di quei « Congressi degli scienziati » che rappresentavano ogni anno l'effettivo incontro di centinaia ed a volte anche di migliaia di studiosi, di tecnici, di politici che dovevano non molto tempo dopo formare lo stato maggiore ed il ceto dirigente del nuovo stato nazionale italiano, e, un po' più tardi, con la comparsa di libri come quelli del Durando, del Gioberti, del Balbo e del Petitti che sollevarono discussioni, scontri ed incontri forieri di ulteriore irrobustimento e di nuova forza di penetrazione, per il programma moderato.

Il fatto è che a partire dagli ultimi anni '20 vengono maturando condizioni oggettive nuove e più complesse delle precedenti e senza la cui considerazione appare piuttosto difficile comprendere la rapida marcia verso la unificazione programmatica dei diversi gruppi di liberali moderati ormai presenti in ogni parte d'Italia e, in questo quadro, anche la diminuita importanza per il conseguimento di quel fine di riviste del tipo del *Conciliatore* o della *Antologia*.

Il primo luogo c'è da richiamare l'attenzione sul più importante fenomeno economico europeo del tempo: il manifestarsi dei dirompenti effetti della rivoluzione industriale inglese

e della caccia sfrenata ai più ampi ed assorbenti mercati continentali per i prodotti finiti della industria insulare in una indefinita verifica di quella « legge degli sblocchi » di recente enunciata dal vivido ed ottimistico ingegno di Jean-Baptiste Say.

In secondo luogo, anche attraverso la pratica attuazione degli inviti e delle indicazioni dei pensatori e dei pubblicisti liberal-moderati, si era assistito ad un generale miglioramento delle pratiche agrarie che aveva reso possibile l'ingrossarsi e l'ulteriore rafforzarsi di un ceto imprenditoriale agricolo, che sempre più estesamente si veniva dedicando anche al grosso commercio ed alla speculazione finanziaria, interessato dal punto di vista economico alla vendita, in Italia o all'estero, dei propri prodotti (si pensi alla seta ed al vino), all'acquisto di attrezzature e di macchine ai prezzi più bassi che, allora, solo l'industria straniera poteva garantire ed all'ottenimento di facilitazioni sempre maggiori per la contrattazione ed il commercio dentro o fuori i confini di un piccolo stato. Di qui il loro intransigente libero scambismo che viene a combaciare, né la cosa può apparire strana anche se non positiva, con quello degli industrialisti inglesi della « Anti-corn law league » che ammantavano, alcuni anche in ottima fede, il loro programma espansionistico, con fideistiche proclamazioni di pace fra i popoli e di fratellanza universale in un mondo senza più barriere doganali ad ostacolare la crescente affluenza dei prodotti della industria inglese.

In terzo luogo, infine, il fallimento dei moti del 1831 e l'insurrezione operaia di Lione dello stesso anno avevano cospirato a dare maggiore respiro e più forte presa ideale e pratica alle idee ed agli atteggiamenti politici dei moderati nei confronti di quelli dei rivoluzionari: per l'ingenuità di questi ultimi e per la « paura del comunismo » che incominciava a rappresentare un dato di una certa rilevanza nelle società europee, come Giuseppe Andriani per la Toscana e Salvemini più in generale hanno da tempo dimostrato, ma anche e soprattutto per la loro indiscutibile e superiore capacità egemone verso gli intellettuali, con le loro iniziative già ricordate e verso i più numerosi strati della popolazione, primi fra tutti i contadini, nei confronti dei democratici e dei mazziniani, la cui passione unitaria era certo estranea alle idealità ed agli interessi dei moderati ma che si trovavano arroccati, né ciò sembri paradossale, su posizioni tendenzialmente aristocraticheggianti o comunque astratte.

Appare perciò piuttosto comprensibile alla luce di queste inedite realtà anche il diverso equilibrio che si viene raggiungendo nella considerazione degli argomenti da affrontare e da dibattere nella nuova pubblicistica: non fu quindi per un caso che la polemica letteraria venisse rapidamente perdendo le precedenti quasi privilegiate posizioni (e Leopardi scriveva in quegli anni al Giordani: « Mi comincia a stomacare il superbo disprezzo che qui si professa di ogni bello e di ogni letteratura; massimamente che non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel sapere la politica e la statistica ») per dar luogo ai temi civili, economici e sociali che si prestavano a diffondere il più capillarmente ed il più « tecnicamente » possibile la coscienza della validità del programma mode-

rato. E non si dimentichi che proprio in questo periodo comparivano i capolavori di Manzoni, di Leopardi, di Guerrazzi, del Niccolini allora tenuto in grandissimo conto.

Confederazione, libero scambio, lega doganale, ferrovie, unità di moneta, pesi e misure, pauperismo appaiono così gli argomenti cui sono dedicate centinaia, migliaia di pagine sulle nuove riviste liberali moderate: e basta anche sfogliare le pagine o scorrere distratamente gli indici degli *Annali universali di statistica*, del *Giornale agrario toscano*, del *Progresso* per rendersene appieno conto. L'attenta anche se non del tutto matura analisi della situazione italiana delineata nel 1822 dai moderati toscani stava così diventando patrimonio di tutto un ceto che vi si veniva sempre più riconoscendo per l'opportunità che esso gli offriva di mantenere intatta la struttura economica di ogni singolo stato e perché essa sottintendeva un tipo di sviluppo economico che escludendo un intenso e rapido sviluppo industriale evitava anche di porre i problemi ad esso connessi sia per quanto riguarda la sorgente « questione operaia » che per quanto riguarda il costituirsi di un nuovo gruppo di borghesia industrialista che avrebbe potuto anche mettere in discussione la posizione di predominio e di egemonia dei liberali moderati. Le riviste avevano rappresentato uno strumento di decisiva importanza proprio da questo punto di vista: ma insieme alla unificazione programmatica esse avevano anche facilitato la comprensione personale fra uomini di provenienze le più disparate, avevano contribuito a far loro comprendere la necessità per il conseguimento dei loro fini — di liberarsi dallo straniero e ad approfondire la loro coscienza di far parte non di un municipio o di uno staterello regionale ma di una entità ben più ampia e valida: la nazione italiana.

Alla vigilia della concessione delle Costituzioni e del sommovimento quarantottesco — della rivoluzione degli intellettuali, per dirla con il grande storico inglese sir Lewis Namier — il programma moderato era già profondamente radicato nella coscienza e negli interessi contingenti e di prospettiva che gli erano congeniali. Dopo quei turbinosi anni, il cosiddetto « decennio di preparazione » fu speso alla sua ulteriore precisazione, mentre la fantasiosa intelligenza politica e l'ininterrotta azione del Cavour mettevano a sua disposizione un esercito ed un regno. E nel 1861 nasceva lo stato nazionale italiano. Certo vi furono dei limiti paurosi in quella nascita, certo già si potevano individuare problemi irrisolti di drammatica gravità, certo si affacciavano prospettive eversive non astratte né lontane, certo la classe dirigente degli anni della « prosa » non sembrava all'altezza dell'immane compito di « fare gli italiani », ma c'era ormai un paese nuovo, c'era un Parlamento sia pure con una rappresentatività assai limitata, c'erano, soprattutto, nel paese, e per il momento ancora « in nuce », i germi di forze controoperanti al disegno moderato che avrebbero dopo un lungo periodo di tempo e dopo momenti di rovine, di sangue e di tragedia in alcuni dei quali anche la stessa unità nazionale sembrò esser messa in discussione, contribuito a dare al paese un volto più moderno, più civile, più democratico

GIORGIO MORI



9 - Henri Matisse: *I pesci* (1921)



10 - Arshile Gorky: *Paesaggio* (1947)

# *Le idee contemporanee*

## INTERVISTA CON PONGE

Il poeta francese Francis Ponge, nato a Montpellier nel 1899, è stato recentemente in Italia per un giro di conferenze. Abbiamo incaricato Piero Bigongiari di una intervista con lui, specialmente intesa a mettere in luce i caratteri della sua poesia, che ha suscitato il vivissimo interesse della critica dopo il fondamentale e acutissimo studio di Sartre in *Situation I* e fino all'*Hommage* che gli ha dedicato la *Novvelle N.R.F.*

Secondo Bigongiari, che ebbe a tracciare un piccolo ma preciso profilo del poeta nella ancora recente *Poesia Straniera del Novecento* edita dal Garzanti, i nomi più vicini a Ponge potrebbero essere, oltre a quello di Valéry, anche quello di Alain, per una certa fisicità che questi ha in comune con Ponge, ed infine il nome di Paulhan.

Ponge dà una prima lezione a chi parla di poesia « engagée ». Riferendosi al titolo di una delle sue opere più note, uscita dal Gallimard nel 1942, *Le parti-pris des choses*, Bigongiari dice che il « parti-pris » del nostro autore « è una decisione che ha il limite stesso della cosa decisa, per cui egli non pecca di rivoluzionarismo a vuoto ». È partito proprio dalla scienza del linguaggio per riconoscervi le forme semplici delle cose.

*Bigongiari*

*Permetta che le facciamo alcune domande, una serie di domande alle quali la preghiamo di rispondere.*

*La prima è quella sull'« oggetto » definito da lei come « perfezione dell'imperfezione ». Che cosa intende, precisamente, con questa definizione?*

*Ponge*

Mi sembra che quello che colpisce e commuove nel fatto che vi siano persone o esseri o oggetti separati, diversi e variati, è proprio che la persona sia chiusa in una sorta di dannazione particolare. È chiaro che Dio, per esempio, o la Natura con l'N maiuscola considerata come l'insieme delle cose, è, se vogliamo, perfetta, cioè l'idea più comune di Dio è che Dio è la perfezione stessa; ma ogni creatura che pensa che Dio ha creato il

mondo, ebbene, essa non è che un errore della divinità. O se vogliamo, vi sono tante creature e la creazione continua perché ogni creatura è un insieme di qualità che sono nello stesso tempo difetti. Mi spiego con l'esempio del colore. Ogni oggetto, ogni persona separati nel mondo, hanno almeno un colore. Bene, la fisica ci insegna che un oggetto è rosso perché appunto non lascia passare i raggi rossi; lascia passare tutti gli altri raggi, ma i rossi no. È questa dunque un'imperfezione. Ciò che è rosso è condannato a essere rosso, non può essere altrimenti. Per certi pittori che capiscono, o sentono, che il colore è una qualità ineluttabile della persona, dell'oggetto, della forma, proprio questa è la ragione della loro emozione. Le forme delle cose possono anche essere considerate come la loro prigione, in un certo senso: quando un albero, o un animale, arriva alla sua forma adulta, completa, si può dire che ha raggiunto uno sviluppo delle sue qualità interne: ha raggiunto la perfezione quando ha finito di svilupparsi. Ma si può anche dire che mentre si sviluppava, questo essere pensava forse che il suo sviluppo sarebbe stato infinito, ch'esso sarebbe andato fino in fondo, fino alle frontiere dello spazio per esempio. Quando un essere esiste, non può immaginare la propria morte. Dunque penso che le forme, i colori per quel che riguarda la vista, e tutto il resto per quello che riguarda gli altri sensi, sono la prova che ogni oggetto, ogni creatura, è una imperfezione, ma credo anche che sia una perfezione in questa imperfezione. Cioè, non si può essere meglio condannati di quello che non lo sia ogni oggetto nella sua forma o nel suo colore.

*Bigongiari.*

*Un'altra domanda è sugli antecedenti profondi della sua poesia: quando lei parla del suo « De rerum natura », a che cosa intende soprattutto riferirsi?*

*Ponge*

Scrittore si può diventare per più d'una ragione. Ma credo che il più delle volte si ravvisi la propria capacità di fronte all'opera degli altri. Uno si dice: ah! allora si può parlare, si possono dipingere le cose che più nel profondo commuovono. Io ero un ragazzo quando ho scoperto la poesia latina, allora ho provato questo sentimento, come dire, sì, della bellezza, ho scoperto l'aspetto materiale e ideale dello scrivere, la poesia di Lucrezio, i testi di Tacito — perché anche Tacito è un poeta —, e mi hanno impressionato profondamente. Anche il fatto che parlassero di cose o di avvenimenti concreti, precisi. Certo, sono dei filosofi... soprattutto Lucrezio, ma prima di tutto è uno che descrive, uno rapito dalla natura, uno che rimane sensibile al lato tragico delle cose e che lo rende con una bellezza e un colore che vi fanno dimenticare il tragico delle cose. Meglio: no, non lo fanno dimenticare, lo rendono possibile. Si dovrebbe sortire da una lettura di Lucrezio, da una tragedia antica o moderna sconvolti perché non abbiamo assistito che a drammi, morti, assassini. Invece, se ne esce più contenti di come non vi si sia entrati. Perché? Perché ci sentiamo fieri che un uomo, un artista, abbia messo in scena queste

cose essenziali, evidentemente le cose alle quali si pensa nei momenti gravi. Ne hanno parlato con una tale bellezza, un tale ordine, una tale forza anche che noi ci sentiamo più fieri di quella bellezza e dell'esistenza di tali artisti che terrificati da quello che dicono e raccontano. Infatti portano a compimento in una certa misura l'opera della natura. Mentre questa può essere considerata come un caos drammatico, l'artista ne fa, con gli elementi tragici che essa contiene, un ordine di bellezza, qualcosa di nuovo.

### *Bigongiari*

*Una terza domanda è sull'importanza e l'organizzazione della parola secondo la sua visione della poesia: e infine vorremmo chiederle che cosa intende dire quando dice che le parole diventano troppo facilmente idee. Qual è il pericolo che c'è in questa possibilità?*

### *Ponge*

Quando parlo come chicchessia, come chi spazza le strade, e quando sono davanti al mondo esterno, quale non ha importanza, come un qualunque contadino, sì, io « parlo ». Gli uomini sono animali da parole. Cioè il nostro modo di reagire alle impressioni delle allegrezze della natura è spesso terribile e talvolta mirabile. Aprendo una finestra, c'è chi dice: « Oh, oggi è bello »; o « Che brutto tempo! ». Si reagisce sempre con la parola. Il poeta fa lo stesso. Come gli uccelli cantano, per esprimersi, gli uomini parlano. Questo non significa che i musicisti per me siano uccelli, certo. Insomma, gli uomini sono piuttosto animali da parole che da canzoni. Comunque, è più proprio dell'uomo parlare che cantare. Benché sappia che gli Italiani amano molto la musica, l'opera, e la canzone e il bel canto... Ma l'uomo deve parlare: la parola, la poesia devono essere qualcosa più che una canzone. La risposta umana è ben altro che un'aria o una danza. Sì, anche noi possiamo ballare, cantare, ma abbiamo la parola, che è qualcosa di grave. Perché? Lo dico subito rispondendo all'ultima domanda sul fatto che le parole si trasformano facilmente in idee: ecco il proprio della parola, ed ecco perché è molto più importante, in rapporto agli altri mezzi espressivi. In definitiva proprio qui, a Firenze, dove hanno vissuto grandi scrittori, pittori, scultori, architetti... Si pensi alla musica, ripeto, e si vedrà che la parola è più importante. La parola esiste perché tutte le cose si trasformino in idee. Ma vi sono idee e idee. Vi sono idee ben distaccate, dunque concrete, e parole che diventano pure astrazioni e che allora sono pericolosissime. Si dimentica troppo spesso, ne abbiamo le prove ogni momento: quando un'idea acquista forma dogmatica, vi sono subito altre persone che pensano esattamente il contrario, e l'uomo agisce secondo le idee che si fa, cioè invece d'essere guidato da una sana reazione a ciò che accade davvero nel mondo, è guidato come per la punta del naso dalle astrazioni che sono come fili che — per esempio i politici — possono tirare. Non è vero che è come se tirassero i fili che fanno muovere il burattino? Forse la funzione della poesia è di ridare alle idee qualcosa di più concreto, o se si vuole, alle parole qualcosa di più sostanziale. Faccio un esempio: una parola astratta, una delle più

astratte, è « considerazione ». Ma la parola contiene un etimo concreto stupendo: « sidera », le stelle; e « considera » il fatto di guardare l'insieme delle stelle. Infatti, considerazione, in concreto, è il fatto di guardare la notte stellata. Se io mi inibisco di usare la parola « considerazione » senza sapere che essa significa anche questo, e se nel mio testo io non dico che essa significa questo, ma quel che dico non contraddice a questo suo vero significato, cioè se io amo le parole tanto da interessarmi alla loro storia, alla loro etimologia, alla semantica, allo spessore del loro senso e le adopero rispettando questo senso come nascosto nel mio stesso testo, comunque in modo che non vi sia contraddizione, questa è la proprietà profonda dei termini, questo ridà concretezza alle idee. Questo, se mi capite, fa sì che la poesia faccia riprendere terra agli uomini. Sì, è stupendo volare alto come Gagarin. Ma penso che sia molto pericoloso considerare, nella misura in cui l'uomo lo considera, e ha torto a considerarlo, il mondo come il campo del proprio potere, il luogo della propria azione, e che lo scopo dell'uomo sarebbe soltanto il dominio del mondo. Naturalmente questo porta al progresso scientifico, a progredire nelle comodità, ma sappiamo anche che permette nuove e più ampie distruzioni. L'idea che l'uomo esista per dominare la natura è una pura assurdità: è un'idea che può avergli permesso di fare dei progressi; ma egli non dominerà mai interamente la natura, ed è possibilissimo che ciò provochi una qualche risposta, una punizione. Abbiamo già avuto punizioni naturali contro questa idea. E io penso allora che proprio dell'arte è ristabilire il contatto, dare all'uomo una certa umiltà in rapporto alla natura che egli comprende. Nello stesso tempo questa non è una forma di rassegnazione poiché egli fa qualcosa, dunque non occorre avere alcun complesso di fronte alla natura poiché egli è un elemento indispensabile della stessa natura. I poeti io credo che abbiano anche come funzione di compensare quello che l'idea del dominio dell'uomo sulla natura può avere di pericoloso, o di preparare o di realizzare immediatamente una specie di riconciliazione della natura con l'uomo.

## LUCIANO AGENTE PROVOCATORE

In uno dei suoi scritti d'estetica, che si legge nella recente raccolta comparsa col titolo *La prospettiva come forma simbolica*, presso l'Editore Feltrinelli, Erwin Panofsky, oggi professore a Princetown negli Stati Uniti, cita dalle *Lettere Antiquarie* di Lessing la descrizione fatta da Luciano sofista della « Famiglia dei centauri » di Zeusi, per mettere in luce quanto di problematico comporti qualsiasi intervento critico, a incominciare dal modo di guardar le cose. E più oltre il Panofsky, che fu nel 1927 uno dei teorici del famoso Istituto Warburg di Amburgo, ribadisce l'argomento osservando che una descrizione puramente formale

« non potrebbe nemmeno usare espressioni come *sasso, uomo o rocce* ». Non v'è dubbio, difatti che ogni parola costituisca già di per sé un'interpretazione. Luciano agisce quindi qui in veste d'agente provocatore nei confronti della cultura media, cui sfuggono quasi sempre le ragioni dell'arte, e Panofsky gli dà una mano. Si tratta di considerazioni applicabili anche alle opere letterarie, purché si adottino con una certa elasticità; s'intende che occorre far ricorso a procedimenti analogici, cioè la ricetta deve subire un primo adattamento.

Consideriamo il genere letterario più noto e popolare: il romanzo. Esso è contesto di parti dialogate e di parti descrittive, le quali alla loro volta descrivono fatti e gesti, ovvero riflessioni dei personaggi e talora dell'autore. Come procede il lettore? È fuori dubbio, ciascuno può eseguirne la riprova anche in questo momento, che esso viene indotto, spesso inconsciamente, a tradurre la parola in immagine, ad attribuire cioè una vita visiva al tessuto narrativo. E che sarà portato a ritenere questo tanto più riuscito, quanto più si mostrerà capace di facilitargli un trasferimento al quale concorrono egualmente le parti dialogate e descrittive, in più o meno eguale misura. Ma le parti riflessive? Qualora costituiscano un contributo diretto alla comprensione delle precedenti, esse suggeriranno una ulteriore valutazione dell'opera letteraria che potrebbe essere tutta contenuta nel riconoscimento: « È un libro che fa pensare ». Nessuna ironia a spese dell'ipotetico lettore; la semplificazione del procedimento, che ne potrebbe suggerire l'idea, è dettata solo dalla necessità di pervenire alla necessaria chiarezza. Tutti hanno d'altra parte sentito parlare d'una recentissima scuola letteraria francese detta *visiva*, proprio perché, con un procedimento che ha molto in comune con la tecnica cinematografica, intende porre il lettore in cospetto diretto non solo delle azioni, ma dei gesti che è necessario compiere per condurle a termine. Essa sembra cioè proporsi di risparmiare al lettore la fatica di quella traduzione della parola in immagine a cui costringe la narrativa tradizionale. Ebbene, se si deve credere ai risultati, il lettore medio non si mostra per niente riconoscente agli adepti della suddetta scuola. Vale a dire, questo lettore si palesa più intelligente di quanto non era lecito pensare; capisce che il narratore *visivo* non gli risparmia in realtà nessuna fatica, gli impone di restituire un minimo di mistero necessario ad espressioni troppo evidenti, lo obbliga cioè ad applicare un procedimento inverso a quello cui è abituato.

Questo procedimento lo si deve usare sempre, più o meno inconsciamente, quando invece di leggere la narrativa si legge la poesia. In tal caso infatti, invece di risalire dalla parola all'immagine, occorre discendere dall'immagine, che come tutti sanno è il linguaggio della poesia, fino a ritrovare la parola; occorre cioè razionalizzare l'immagine acciocché essa lasci allo scoperto il concetto che vi è celato framezzo e che bisogna liberare perché la poesia possa venire compresa. Sia ciò vero o men vero, rimane il fatto che il procedimento seguito da tutti, anche dagli specialisti, è questo. Vogliamo portare un esempio? Scegliamo una brevissima poesia, l'ungarettiana: « M'illumino d'immenso ». Questo breve testo è composto da due immagini che si uniscono a formarne una sola; per apprezzarla,

occorre ridurla al significato lessicale delle parole che le conferiscono vita, di per sé non poetico; non sarebbe possibile, è ovvio, gustarla come poesia se non in seguito a un'operazione di trasferimento.

Tuttavia, i meriti di un'opera letteraria non si esauriscono nelle possibilità di tradurla in immagini o in parole; essa contiene talvolta, e addirittura quanto più appare riuscita, larghi margini d'intraducibilità, mentre offre comunque, all'operazione che le si vuol far subire, una forte resistenza. Sono quelle zone che al lettore comune paiono sorde; egli se ne libera facilmente saltando a piè pari le righe o le pagine che vi corrispondono. Non è però il modo di risolvere un problema, semmai di evitarlo; né può essere assunto come proprio dalla critica, compresa la più modesta. La quale sa bene che in quelle zone s'annida di solito il grumo dell'arte; quel « nulla d'inesauribile segreto », sempre per dirla con Ungaretti, di cui essa è contesta; sa, infine, come l'arte si legga e scopra inespressa fra le righe, e non nelle righe. Si potrebbe giungere di questo passo fino a sostenere, e non è un paradosso, che solo nel margine non traducibile in immagini o in parole e concetti, non trasferibile cioè fuor dalle pagine del libro, è rintracciabile il vero elemento artistico, quello su cui merita di soffermarsi. A questo punto del discorso, vien fatto di identificare le zone restie con una apparente oscurità, con ciò che in anni recenti è invalso l'uso di chiamare ermetismo.

Insomma, l'arte si confonde spesso con l'oscurità perché là dove esiste ivi s'incontra uno dei punti di resistenza che essa offre all'interpretazione del lettore; sia quando, come nel caso della letteratura narrativa, viene richiesta la sua cooperazione per far vivere le immagini suggerite dalla parola ricreando una vita in atto i cui episodi si vanno svolgendo sotto il nostro sguardo; sia allorché, come accade per la poesia, il lettore deve darsi da fare per tradurre in volgare prosa le immagini del poeta. In conclusione, occorre prendere coscienza di quel lavoro che il poeta o il narratore ci affidano, per poter capire le singole opere e per valutarne i pregi. Finendo come si è cominciato con Panofsky, egli osserva che a Luciano « sfuggivano già i principi raffigurativi dell'arte paleogreca »; questa era ormai troppo lontana dai tempi suoi. Ed insiste quindi che le possibilità d'una descrizione della opera d'arte veramente adeguata dipende dalla conoscenza dello stile, ottenuta « mediante penetrazione della situazione storica ». Costituisce quindi un fatto di cultura né più e né meno di quello a cui si invita un lettore qualunque quando si pretende da lui che traduca in immagini la prosa della narrativa, e in prosa le immagini della poesia.

ALESSANDRO BONSAANTI

## IN MORTE DI HEMINGWAY

*Le reazioni alla morte di Hemingway sono abbastanza istruttive e illuminanti per cogliere il punto esatto della situazione e naturalmente per avere un'idea del posto che lo scrittore americano occupava nella memoria dei lettori pubblici. Abbiamo adoperato a bella posta l'imperfetto per mettere subito in luce un fatto: Hemingway non occupava più quella posizione di privilegio che aveva negli anni quaranta o, prima ancora, quando era venuto di moda l'americanismo. Oggi di fronte alla morte i commentatori autorizzati non hanno guardato troppo per il sottile e non hanno fatto questione di pura obiettività: si sono serviti della notizia per pagare frettolosamente un debito e anche per togliersi di dosso le mosche che si erano nutrite del cadavere della letteratura americana trasferita di peso in Europa, per smentire un'immagine che, a ben guardare, non aveva nulla da fare con il volto dell'opera di Hemingway e con il quadro di una letteratura conosciuta più per amore o a dirittura per infatuazione che non pazientemente e umilmente frequentata.*

*Per avere una riprova, si cerchi di calcolare quella che sarebbe stata in altri tempi l'eco della notizia, che cosa avrebbe significato la morte di Hemingway subito dopo la liberazione. Anzi, siamo aiutati nel giuoco, da un episodio realmente accaduto qualche anno fa, quando lo scrittore era stato dato per morto in seguito a incidente aereo, in un safari. Ebbene allora la ripercussione era stata molto diversa e, anche se non erano mancate riserve e insidiose suggestioni critiche, si aveva avuto però l'impressione che lo scrittore era ancora molto vicino ai nostri interessi, insomma che Hemingway faceva parte delle nostre prime ragioni. Non che egli fosse diventato meno popolare, anzi continuava a fare notizia e i settimanali continuavano a pubblicarne le fotografie fra quelle di Churchill e degli attori del cinema: a suo modo, era un divo, uno dei pochi divi che la letteratura riesce a piazzare nel cielo provvisorio delle nostre glorie. Ma a questa resistenza sul piano dell'attualità esteriore, non corrispondeva nessuna forza reale sul piano letterario e artistico: Hemingway apparteneva già a un mondo conchiuso, quasi del tutto sommerso da altri pretesti, da altri bisogni.*

*Era una precisazione da fare per capire il comportamento della nostra stampa e per mettere in guardia il lettore ingenuo contro le facili sentenze, altrettanto ingiuste e pericolose delle facili infatuazioni. In realtà, lo scrittore aveva un suo posto inconfondibile, non solo nel quadro della letteratura americana del suo paese ma a dirittura nel giuoco più largo della vita intellettuale del mondo. Facciamo ancora una riprova: certi censori, probabilmente ancora annoiati dagli entusiasmi di trenta e venti anni fa, disgustati dalla famiglia degli imitatori, dei ripetitori, dalla larga schiera di tutti quelli che avevano scimmiettato Hemingway dall'esterno, cercarono di colpire lo scrittore nella parte meno resistente, quella della violenza, della vita attiva, della guerra e dei « toros ». La guerra veniva fatta con le armi che si ritenevano più screditate, il ricordo di d'Annunzio, la storia di Montberlant o — è stato Preziosi a dirlo — l'eleganza così sorpassata di Barrès. A giuocare col tempo, non sarebbe stato poi troppo difficile arrivare a dirittura a Byron, alla famiglia dei romantici. Ma poi? Fino a che punto Hemingway era identificabile con d'Annunzio? Non dimentichiamo che il nostro grande*

poeta era arrivato alla guerra sul filo di una esasperazione letteraria, per un risultato di crisi, cioè per una posizione completamente diversa da quella che prenderà, qualche anno dopo, Hemingway. Non dimentichiamo l'origine e il punto di partenza dell'americano, il giornalismo. Sarà il gusto per la notizia, per l'attualità più accesa a spingere Hemingway sul fronte italiano, senza preoccupazioni d'ordine politico o morale. Quando dovrà dare una giustificazione al personaggio di Per chi suona la campana, non riuscirà che a fare una semplice disarmante confessione e non indicherà i motivi della lotta, né tanto meno le ragioni più valide. Come si vede, la posizione dello scrittore era completamente diversa da quella presa dagli scrittori della nostra tradizione: i nostri scrittori partivano per la guerra, per l'azione con delle idee ben precise da illustrare e da difendere, Hemingway partiva per vedere, per sentire, per avere delle risposte. Ma qui stava la cosa più importante, non erano mai risposte assolute, definitive, erano soltanto dei dati probabili, casuali, senza nessun nesso con costruzioni di tipo intellettualistico o moralistico. E ancora, egli non accettava l'azione per stordirsi, come una fiala di morfina, l'accettava soltanto come misura dell'uomo. Per cui le nozioni di coraggio, di indipendenza e di dignità umana sono sempre delle nozioni concrete, dei risultati di esperimenti. Che poi, in mancanza di guerra, lo scrittore si accontentasse di spettacoli di compenso, di succedanei spirituali, come potevano essere le corride, bisogna riportare il fatto alla sua convinzione prima: « l'uomo deve misurarsi con le cose, oppure il vero volto dell'uomo lo conosciamo alla fine della prova e non al momento delle parole ». Di qui la secchezza della sua letteratura, la naturale misura delle sue pagine, l'impossibilità a trasformarsi in scrittore di professione, in un produttore. Hemingway non era uno scrittore facile, al contrario doveva sentirsi di fronte alla pagina bianca stretto dalla stessa angoscia che avevano provato prima di lui e in modi così diversi, Flaubert e Mallarmé. Con la sola differenza che i primi due limitavano la loro dolorosa battaglia nei pochi metri quadrati delle loro stanze di studio, Hemingway invece aveva bisogno dell'aria libera, del mondo intero, di tutto quello che poteva offrire la realtà quotidiana, il patrimonio ideale del giornalista. Così sono nate Fiesta e poi Addio alle armi, anche se fra libro e ispirazione passavano diversi anni: dovevano passare proprio perché lo scrittore riuscisse a misurare meglio il senso della realtà. Curiosa situazione, il punto di partenza era diverso mentre restava uguale, per Flaubert e per lui, quello d'arrivo. Voglio dire che nella sua opera nulla è dovuto al caso, alla fretta, alla preoccupazione di far colpo. Hemingway aveva imparato a lasciar depositare le sue piccole verità e non si era stancato di riportarle a galla, con pazienza infinita, con l'amore dell'arte che aveva imparato dal maggior maestro delle sue prime classi, Anderson, e negli anni della « generazione perduta » a Parigi. Anzi era tale l'amore dell'arte, tale la sua fede che amava farsi passare per quello che non era, nascondersi dietro le bottiglie di Gordon nei bar e dietro il fucile nelle sue cacce. Il contrasto non era solo apparente o di comodo: Hemingway probabilmente doveva aver compreso assai presto l'altro contrasto insanabile fra realtà apparente delle cose e realtà dell'anima. In che cosa credere? Dove nasce l'uomo, qual è il suo volto? I suoi libri non danno risposte esaurienti, anzi non sembrano neppure raccogliere l'importanza delle proposte ma sono ricchi di soluzioni particolari, buone per il momento, così sospettose e nemiche delle filosofie assolute, piene, definitive.

*Resterebbe al proposito la suggestione di trovare tale risposta nella sua morte che, sia detto subito, risponde così bene all'immagine che i lettori si erano fatti dello scrittore. Che cosa bisogna vedere nella sua morte volontaria? Forse la paura di sempre di ripetersi, il terrore di cadere nel professionismo, la rinuncia al coraggio che esige la prova quotidiana. Fate il calcolo della sua produzione, un calcolo di quantità, e vi accorgete che per Hemingway non esisteva pagina senza il dato della necessità. Poteva sbagliare ma lo sbaglio derivava dall'esecuzione; per il resto, per quello che avveniva prima, c'era sempre in lui un'autentica ispirazione. Hanno detto che i suoi libri non danno né volti di uomini né volti di città e di paesi ed è vero ma nessuno potrà sostenere che non offrano l'immagine dell'uomo dentro il quadro stesso del mondo. Un uomo senza aggettivi, un mondo senza aggettivi. Come siamo lontani dai presunti modelli, d'Annunzio, Montherlant e il loro maestro Barrès! Ne volete una riprova? Provate a vedere come ognuno di quegli scrittori pronunziava la parola « morte » e avrete quello che vi serve per capire la pulizia, la semplicità, l'onestà di Hemingway. Uno scrittore che ha capito subito di non avere messaggi da lasciare e quindi di non doversi presentare come eroe o come uomo esemplare ma che si è limitato a fare l'inviato della verità nel mondo.*

*Quando saranno spente le polemiche e il tempo avrà fatto la sua scelta nelle pagine di Fiesta, di Addio alle armi, dei 49 racconti, del Vecchio e il mare e magari di Avere o non avere, non c'è dubbio che la prima impressione, il risultato più probabile che avrà il lettore sarà appunto questo di una difficile, di una provata semplicità, insomma di una letteratura che se è nata nel primo orgasmo della realtà è stata poi trasformata, vagliata e ricostruita con il lavoro della penna, con una lunga dimora sulla carta.*

CARLO BO

## LA «MONACA» DI MODA

**A**mmiro molto le da noi tanto rare belle donne-brave attrici, e sono rimasto francamente male a leggere, con gran rilievo, in un quotidiano italiano dei più illustri, un giudizio letterario di una di queste rarissime: « Della monaca di Monza — diceva — Manzoni aveva capito proprio pochino ». Con quel « pochino » degno di marcata sottolineatura.

La prima constatazione da fare è che la Monaca di Monza è davvero tornata di moda con l'uscita del libro del Mazzucchelli (edito dal Dall'Oglio), ampiamente segnalato dalla critica, condotto direttamente sugli atti del processo seicentesco. La ricchezza vera della pubblicazione è lì: verrebbe quasi da dire che il volume sarebbe esistito in tutta la sua forza per la semplice e completa pubblicazione di cotesti atti. Al Mazzucchelli bisogna inoltre dare atto, insieme alla cura di lettore di pagine spesso molto difficili da

essere intese, di una ampia conoscenza del momento storico, della società milanese del tempo, dei personaggi e delle casate. Meno persuasive certe indagini psicologiche, certi giudizi conclusivi, condotti in via personale; meno apprezzabile la stesura stilistica dell'opera. Ma con il volume del Mazzucchelli la Signora di Monza è tornata di moda: ne parlano le attrici, certi giornali indicano il libro come uno dei maggiori successi dopo *Il gattopardo* (quale denominatore comune unisca i due libri non ci è dato sapere!), già s'annuncia che Visconti ne farà un film; è pronta una riduzione teatrale che dovrebbe andare in scena nella imminente stagione!

Povero Manzoni, viene da dire! Non bastarono *I promessi sposi* (o, meglio per la parte della Monaca, *Gli sposi promessi*) a mandar di moda un grande personaggio della letteratura italiana: ci volevano gli atti del processo! Il che significa — cosa benissimo marcata dal giudizio dal quale siamo partiti — che al giorno nostro a sollecitare la fantasia non vale più alcuna forza di invenzione, né di interpretazione psicologica: serve invece l'«atto», il «verbale», il «resoconto stenografico», per dar garanzia proprio certa, al clima realistico nostrano, che le cose si svolsero a quella maniera, né più né meno: che la conversa fu uccisa, ad esempio, precisamente a quel modo, nella fosca storia di Monza, e non in una maniera diversa! Ora questo è certo l'interesse vero e di fondo di ogni libro storico, o biografia, o cronaca, condotta con rigore sui documenti, ed il piacere di simili letture è dato proprio dal ritrovarsi davanti vicende lontane, precise nel loro corso, vive e palpitanti, con la scoperta di tanti aspetti prima ignorati, con lo squarcio che aprono sul mondo com'era (per accorgerci, anche, come in tante cose, il nostro mondo terribile possa essere migliorato!). Ma questa è opera, se ben condotta, completa, fine a se stessa, che si chiude ad ogni nuovo ciclo di ricerca; mentre invece può muovere la fantasia poetica, o il dono di intuizione psicologica o sentimentale, in tutt'altri sentieri da quelli della fedeltà documentaria.

Ma è difficile in questo momento (e forse, almeno per un po' sarà sempre più difficile) far riflettere sulla diversità, diametralmente opposta, tra la sollecitazione poetica e fantastica, e la traduzione diretta (quanto arbitraria poi, è per tutti facilissimo vedere in tante prove, malgrado le assicurazioni e profferte realistiche) del documento.

Per la Monaca, tutti sanno che cosa accadde al Manzoni: lesse la «cronaca» di quei fatti nel Ripamonti, cronaca completa per grandi linee, senza, invece, né possibilità né gusto di completezza in dettagli scabrosi (volevamo dire «morbosi»), ma non è così: molta attrazione suscitata oggi per gli «atti» del processo — e lo vedremo nel film prossimo, lo vedremo forse nella riduzione teatrale — è data dalla possibilità che quei fatti hanno oggi in certi temperamenti di suscitare sensazioni di «morbosità», senza che ne avessero, forse, in egual misura al momento del prodursi in un particolare clima storico). L'affresco del Ripamonti mosse la fantasia del Manzoni, ed ecco nella prima edizione del suo romanzo, in proporzioni più vaste la storia di questo grande personaggio

che è la Monaca, con un acuto tentativo, non storico, ma — come doveva — poetico e narrativo, di dare una dimensione umana all'episodio, e alla figura, con la ricerca di un ambiente familiare descritto e approfondito, con i riflessi sentimentali, le orribili sofferenze, che portano la discendente di una grande casata spagnola a scendere i gradini del vizio e del delitto, fino al processo, fino agli anni passati da « murata viva ». In vista dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi* (già Manzoni ha ridotto, ha attenuato; la sua mano ha steso qualche velo di pietà all'interno dell'episodio della Monaca) il Manzoni ha la opportunità di poter consultare gli atti del processo di Monza: riesce ad averli tutti in casa sua, sul suo tavolo di lavoro. Forse li sfogliò e neppure li lesse, in parte arrestato anche dalla difficoltà di decifrazione: certo che l'episodio da lui narrato non subì alcuna modifica. Solo un dato geografico s'aggiunge, la località di nascita della conversa uccisa.

Con quale risultato? A nostro sommo parere, la storia narrata dal Manzoni, dalle premesse storicamente inesatte dell'ambiente familiare che descrive, con la giornata indimenticabile della monacazione (non si ritrova negli « atti » pubblicati dal Mazzucchelli!), è molto più vera di quella risultante dagli atti del processo. Ovvero quella di Manzoni, è poeticamente vera, è umanamente aperta e corale, messa subito a disposizione, da quel tempo ai futuri tempi, di tutti i lettori, e i memori, sentimentalmente solleciti e partecipanti. La storia così lucidamente ricordata dal processo, comporta due azioni (una delle quali onesta) per essere intesa: da una parte lo sforzo di riportarsi ad un'epoca oramai lontana da noi e poco conosciuta, dove molte cose che paiono oggi terribili — per esempio uccidere, o avere pratiche illecite nei conventi — erano all'ordine del giorno; dall'altra parte la possibilità data a tanti altri, in possesso di moderne doti di curiosità, di recuperare tutto sotto l'indice della « morbosità » nel filo di un collegamento come s'è detto, necessariamente forzato.

Oggi, probabilmente — come si vede — il narratore che avesse potuto consultare gli « atti » inediti di una simile vicenda, avrebbe aperto una ben diversa parentesi da quella manzoniana, nel corso della sua vicenda narrativa: avrebbe dedicato un blocco di capitoli alla esatta trascrizione di quei verbali, alla minuta fedeltà, alla storia senza accorgersi (oramai il lavoro del narratore essendosi per gran parte — salvo rare e inascoltate voci nel deserto — confuso con quello dello sceneggiatore, o del documentarista), che si metteva, al momento, a fare un altro lavoro, rubava, appunto, il mestiere, e malamente, a chi dal suo punto di vista, benissimo lo sa fare, come il Mazzucchelli. Non sarebbe capitata certo questa possibilità d'errore al Manzoni, che nella cornice storica del suo romanzo (forse anche in quel rapporto ad un precedente manoscritto seicentesco, indicato dal Getto), tutto arrischia, e tutto vince e risolve; nella intrepida autonomia della propria visione poetica, dall'approfondita partecipazione e scoperta psicologica, già dando ad intendere, quello che pochi altri moderni più tardi capirono: che la vicenda narrativa non solo non si conclude nel fatto o nel documento (non si conclude con alcuna « sentenza » di fatto),

ma forse non si conclude mai, dovrebbe sempre, a distanza essere ripresa e verificare che mutamenti di giudizio morale, e di punti di vista, si siano potuti verificare, insieme allo scorrere del tempo.

Vorremmo ancora aggiungere una nota, sulla Monaca. Dopo le terribili cose compiute (stupende le pagine della confessione finalmente resa dalla Monaca al processo, con un taglio netto, una distanza ed insieme una partecipazione mirabili: straordinario effetto quello del « verbalista » di saper rendere, insieme, la distanza oggettiva, come nei processi si dovrebbe, delle cose anche più intime e segrete, ma insieme la loro verità, in un linguaggio vivo, non nascosto da formule o da quelle parole morte, pseudoscientifiche, degli odierni verbali), la condanna, anni e anni murata viva, l'atto di grazia del Cardinal Borromeo, le lettere ed i colloqui, la sua redenzione, il perdono del Cardinale, il compito da lui datole di scrivere lettere morali alle consorelle. È il risorgimento cristiano del peccato anche più nero: quello che toccò il Borromeo, quello che commosse il Manzoni.

Il Mazzucchelli studia quelle lettere, riflette sulla storia che benissimo conosce, approfondisce il carattere della Signora di Monza, e non ci crede: non crede alla sua redenzione, al suo riscatto; la vede ancora superba e orgogliosa, neppure pentita di quanto aveva fatto. Ma gli anni e anni da murata viva non hanno documenti da consultare né lettere da trascrivere: il Mazzucchelli non può sapere che cosa sia accaduto in una donna bella e giovane, altera e prepotente, sfrenatasi nel piacere, dopo tanta vigilanza e fatica per controllarsi, invecchiata all'improvviso, chiusa nel buio perpetuo, murata viva, senza più cognizione del tempo, sola con i suoi fantasmi. Il Borromeo lo sentì di presenza, il Manzoni lo intuì per la sua forza poetica. Così non meraviglierà se anche per le conclusioni, anziché con il documento, noi stiamo con il grande Cardinal Federigo, e stiamo con il Manzoni, che da pochi tratti ricavabili da una « cronaca », aveva capito della Monaca, assai di più di quanto gli « atti » possano far capire a noi, posteri meschini.

LEONE PICCIONI

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Decennio di Parronchi Fallacara

*Coraggio di vivere* (1950-60), edito recentemente da Garzanti, raccoglie tutto il lavoro poetico svolto nel pieno della maturità da Alessandro Parronchi: si possono rileggere di seguito *L'incertezza amorosa* del '52, *Coraggio di vivere* del '56, *La noia della natura* del '58, nonché la sezione per la prima volta riunita, *Il paesaggio dipinto*, composta dai più recenti versi con un passo indietro fino al '42 per *Ultima farfalla*, che la apre. Ma il lettore cerchi almeno i due poemetti (*La mezzanotte di Paolo Uccello* e *Vernice della ventinovesima Biennale*), apparsi sull'*Approdo 13* e le poesie pubblicate da *Letteratura 51*, per avere un'idea del lavoro svolto in quest'ultimo decennio da Parronchi, senza dimenticare quanto rientra nel nostro segmento temporale di *Per strade di bosco e città* (Vallecchi '54), libretto poco conosciuto eppur importante per più aspetti. In concomitanza, con fertili suggerimenti, si pone l'attività dello storico dell'arte che proprio in questi ultimi anni ha acquistato un mordente insospettato, sia nello studio delle teorie e applicazioni della prospettiva nel '400, sia

in importanti attribuzioni e scoperte, come quella di un crocefisso donatelliano.

Parronchi è del '14, come Luzi, come Bigongiari (per fare l'«ultima classe centrata» ci aggiunge anche Dylan Thomas, Bartali e Joe Louis): ma ha avuto un noviziato più lungo e, diciamo pure, più incerto dei primi due. Va da sé che il rapporto con Luzi non deve essere sottolineato eccessivamente, cioè al di là di quella misura di attenzione che lo stesso Parronchi ha dichiarato in alcune utilissime, per onesta perspicuità di dettato, *Note letterali* su Luzi, da leggere in *Paragone 130*.

Più in generale si può dire che il posto di Parronchi nell'attuale congiuntura poetica non ha subito gravi spostamenti dai tempi in cui il «secondo ermetismo» era la stagione di moda: una pronuncia appartata e schiva lo ha salvato da violente contrapposizioni e gli ha permesso di svolgere il suo discorso senza bisogno di frettolose rettifiche. Alla radice della sua tematica sta un blocco di sentimenti, che con le immagini cerca di erodere all'inesprimibile, con la meditazione cerca di fissare in una visione unitaria. I poli d'attrazione della poesia di Parronchi sono l'esistenza-essenza, la natura come scaturigine perenne di sensazioni e, all'estremo opposto, di noia, la presenza che salva e che perde dell'amore. Quanto dire: è una poesia tradizionale, di tono mediobor-

ghese colto, che rivela una moderata mediazione da Foscolo-Leopardi, ma respinge Pascoli nonostante certo idillismo familiare quasi impudico. Inoltre accoglie i simbolisti francesi e qualche consueto tedesco, tiene d'occhio il paesaggismo di Campana e lo scavo nella parola di Ungaretti, mentre fra i «nuovi» pregia Montale ingrato e gli apporti di Sereni e Luzi. La continuata frequentazione ed attenzione critica per due amici pittori, Rosai e Marcucci, non dovrebbe essere stata priva di conseguenze.

Ma non andranno tacite le ambizioni di concertato drammatico che in diverse occasioni ha rivelato, con risultati più o meno convincenti. Spesso si ha l'impressione che la musa di Parronchi sia turgida e facilmente assecondata da una vasta gamma di strumenti verbali, ma irreversibile e indocile ad un lavoro di correzione e di approfondimento, che pure egli non trascura nella sua autenticità e scrupolosità di poeta. Donde nel lettore un movimento di piena adesione e di leggero scontento per il desiderio deluso di procedere più in là.

L'ingranaggio mondano è siffatto per Parronchi che, quando l'uomo vi entra in contatto sentimentale, nient'altro ne ricava che il senso di un trascorrere permanente, di un eracitismo integrale. La vita è un viaggio (vedere quante volte ritorna l'immagine del « treno »), sogno che sconfinava in un altro sogno, che sfugge « come la trottola a filo », che « sconfinava dal suo orizzonte ». Lo spazio sparisce nel transito, il tempo nell'infelicità del ricordo. La vita non si « avvera »: « Non è vero / che ciò che volevamo è non avemmo ». Sola realtà la morte e « un filo di luce ». Comunque si sbaglierebbe chi deducesse che il mondo di Parronchi sia quello della « negazione », come lo è, ad esempio, quello del Leopardi (specialmente sulla linea dello studio del Galimberti sul « Linguaggio del vero ») o in altro senso quello di Montale. Il suo è un mondo dominato dal « sentimento della perdita » e corretto dal coraggio di vivere, seguire. Il possesso è screditato dalla coscienza della fine, la memoria screditata dalla mancanza di possesso. Allora una biforcazione, fra la negazione:

« Non sa quello che *perde*  
la gioventù che inoltra nell'inganno  
del sentirsi vivente »

e lo scatto morale che rovescia il conseguente pessimismo in una decisione di resistenza:

« Ricominciare... Un sogno. Seguitare!  
Nonostante - *per* quello che *fu perso* ».

D'altronde, basta vedere la polisemia, affettivamente carica, in cui egli incanala il verbo *perdere*, sia che si riferisca all'amata, sul piano dell'abbandono alla piena dei sentimenti: « Amare è perdersi! Io non riesco a perdermi... », « ...dal mio inferno / dove dovevo perdermi... », su quello della precarietà del rapporto: « ...di giocare a non perderci », « ...volendoci trovare / e volendo esser nostri, ci perdemmo! », « ...non voglio riconoscere ora d'averti perduto », « ...la verità è che non potrò più perderti veramente », sia anche che si riferisca a beni goduti nel calore dell'amicizia: « Mario, nulla potrà colmare il vuoto / della terra che ho perso... ». Bisogna stare attenti a non far sempre coincidere « perdita » con « morte », perché è vero che i due termini insieme ad « amore » costituiscono i cardini inscindibili di questa poesia, ma la dislocazione delle diverse occasioni suggerisce disparate congiunture. Ora, in *Elegia postuma*, è la « perdita » dell'oggetto d'« amore » la condizione per far ritrovare la realtà vivente oltre la « morte »:

« Tutti vivi troverai, ma prima devi  
lasciar tutto ciò che amavi, stelo a stelo  
*perder* tutta l'erba verde della sera »

ora è l'« amore » che riesce a trapassare la « morte » senza « perdita »:

« ... un sospiro dell'essere  
profondo che la morte  
vince, che oltre noi passa,  
in cui *nulla si perde* »

dove, stilisticamente, noteremo di passaggio certa asprezza pesante per le tre relative consecutive, di cui Parronchi talvolta è vittima. Il tema della « perdita » è strettamente consertato a quello che con Eliot potrebbe essere definito dell'« irredimità del tempo »:

« Felice non chi porta i suoi ricordi  
senza timore che il tempo li consumi,  
ma chi non ne possiede, chi non beve  
due volte l'acqua della stessa fonte ».

Nella vita senza amore non c'è compimento, ma connessa strettamente all'amore è la fine: « Nulla di ciò che progettiamo ha termine / in questa vita, e solo / finisce ciò che si ama », « Penso, amore, che nulla mai finisca, / in un mondo troppo dubbio... », « Lamenti che mai nulla / finisca in questa vita... / Amalo che e finirà ». Dunque sono bene a proposito quelle faustiane invocazioni: « ... Ah fermati! / Riprendi qualche antica via... » « ...fermati! ma solo / che era vivo e che non si conosceva ».

Un complesso di dati sensibili (volti, strade di città e di campagna, mare), di astrazioni (fuoco, luce), di affetti precisi (di figlio, di sposo, di padre). Quando la poesia di Parronchi tocca i tasti dell'allocuzione ai familiari si tiene su un tono discorsivo, quotidiano, che rifiuta quasi di spiazzare le evidenze più comuni. Anche certo suo misoncismo piuttosto ostentato (come in *Vernice*: « Facce volte al passato, laudatores / temporis acti, preferiamo al nostro... ») riesce a distinguersi dai benpensanti solo in grazia della sua acuta coscienza delle contraddizioni, della complessità del reale, della difficile sincerità. D'altro canto nei momenti in cui la mira letteraria è più elevata del consueto, come nell'epitalmio *Giorno di nozze*, fra classicismo e seicentismo, o nel racconto lirico *Nel bosco* nato in margine al film giapponese *Rasciomon*, tolti alcuni momenti di grazia, si avverte qualcosa di freddo e costruito. È il tono alto, declamato sia pure per via di innocue maiuscole che sprigiona note non sentite: da *La noia della natura*: « Nel Teatro della Vita / che intorno non esiste... La folla torna a empire / il teatro, e se il Dramma è incominciato / o finito non sa... ». Viceversa in una poesia commossa e classicamente composta come *Sepolcro di Rosai* può trovare posto ed alone congruo perfino una mossa dantesca: « Ah libertà, non sa quanto rimorde / la purezza del cielo, chi non t'ama! ».

Le ultime poesie di *Letteratura 51*, specialmente *Ceneri di primavera*, ci rimandano spesso a *Città*

del '53 che, al di fuori della presente raccolta, evidenzia bene i nuclei poetici congeniali a Parronchi e l'ambito delle sue virtualità, nella strumentazione attorno « a una situazione reale, di tempo, di luogo ». Si direbbe che talvolta egli scruti il volto del futuro.

Ancora uno scampolo: ci sembra che anche in Parronchi vada aumentando la frequenza di quello stilema dell'« addizione dell'identico » che Fortini ha segnalato in Luzi (in *Erba*, pubblicata il numero scorso da questa rivista, l'uso ci è apparso esorbitante, anche se il tema in parte poteva richiederlo: « gugliata su gugliata », « da uscio a uscio », « da crocchio a crocchio », « tra lampo e lampo », « anni e anni », « fuoco nel fuoco », « tra lampo e lampo », « flutto e flutto »). Nei due recenti poemetti: « d'ali ad ali », « nemi e nemi », « grano e grano », di contro alle modeste comparse di prima: « tra muro e muro », « ... lasciar tutto ciò che amavi, stelo a stelo... », « ... perché viva stelo a stelo... », « da monte a monte ».

Concludendo deve essere portata in primo piano la trascrizione in interiorità di tutti gli eventi, vissuti e restituiti da questa poesia; cioè un atteggiamento introverso per cui l'unico specchio e l'unica risonanza della storia pubblica e privata sono sprofondati nelle ragioni dell'anima, dello spirito. Trovare la latitudine e la longitudine di siffatta posizione, oggi, non può essere operazione volta a contrapporre a questo punto altri punti. Diverse senz'altro sono le nostre certezze e le nostre tensioni, più scabri i nostri calcoli: la discrezione e il pudore ci salvino da stare a cincischiarli pretestuosamente in margine a questa poesia. Perché la coerenza di Parronchi impone un rispetto assoluto, al pari di altri poeti, concordi discordi, tipo Comi, Fallacara. Di quest'ultimo anzi si ricorda l'ultima raccolta, *Il di più della vita* (Lecce '61), che prosegue nell'auscultazione della propria anima, nella cattura onofriana del mistero dei sensi e dell'ansia di trascendenza. A parlare di « risultati » si farebbe torto all'esercizio di Fallacara, alla sua regola vitale di uomo poeta. Tuttavia si vorrebbe dire che forse Fallacara si trova più a suo agio allorché s'insinua nell'azione dei suoi fatti interni in chiave figurativa o gnomica (« Ombre battono i

miei pensieri e l'ansie, / fanno sera così dentro il mio cuore; / palpebre come foglie, uno stormire / che sempre mi rammenta di morire», « Sentire a noi venire, acceso dalla / sommità della sera non mai estinta / il di più che ci avanza della vita », che nelle descrizioni del mondo esterno (i suoi verbi incidono, ma gli aggettivi sono divaganti).

## Poesie civili ed incivili di Pasolini

A voler ricorrere all'*ars dictandi* dello stesso Pasolini si potrebbe dire che *La religione del mio tempo* (Garzanti, '61) è un libro splendidamente nuovo e scontatamente vecchio, formale ed informale, religioso e blasfemo, furioso e tenero; ancora più in là: un libro di poesie non-poesie, di poesia e di critica della poesia, d'accordo e contro la realtà. E non si finirebbe poi molto presto: ma per lo più sono monete critiche conosciute.

Quello che non cesserà mai di stupire e scandalizzare in Pasolini è quella sua astiosa sicurezza di riuscire a comprendere integralmente i due termini di una velleitaria dialettica: l'io e il mondo. Qui non si potrà mai dire: l'arte che tutto fa, nulla scopre, perché tutto è scoperto, a piacimento razionalizzato. Pasolini critico si serve con acume della stilistica e della psicanalisi. Ebbene, anche il poeta fa uso di questi strumenti per imprigionare nelle sue griglie la realtà e per stilizzarla nelle sue composizioni. È vittima miseranda e padrone indiscusso delle proprie nevrosi. Un senso di oppressione, una fisica angoscia viene trasmessa al lettore che segue con un'attitudine di abbandono le rievocazioni della storia privata connessa a quella pubblica dell'autore, ai vasti affreschi della situazione italiana, ai gridi, alle ingiurie, agli sfoghi inteneriti. Tutte le eventualità possono essere prese in considerazione, eccetto quella che Pasolini non sia sincero. Tant'è vero che se oggi in Italia abbiamo un poeta dell'esistenzialismo tragico, questo è proprio Pasolini che deve la sua « nausea » al fatto di aver preso tutto sul serio dall'usignolo dolceardente della Chiesa Cattolica alla prestigiosa equazione dell'ermetismo della sua gio-

ventù per cui letteratura = vita. Allora sincerità e posa fanno tutt'uno: e per questa via egli va a raggiungere i grandi decadenti, buon ultimo Pavese.

La situazione di conflitto fra il dover essere e il vivere, quell'inesprimibile attrito tra il corpo e la storia (...*questa / musicalità che stona, / stupenda, in cui ciò ch'è finito / e ciò che comincia è uguale, e resta / tale nei secoli: dato dell'esistenza*), allinea il poeta fra quegli arcangeli ribelli che hanno insozzato le ali nel fango, ma tengono stretta in pugno la spada dell'ira e della punizione. All'inizio sta la fissazione di un severo ordinamento di valori, tra Pascal e i Canti del Popolo Greco, rivissuti con tale ardore interiore da far invidia ad un seminarista fanatico (...*io davo a Cristo / tutta la mia ingenuità e il mio sangue*). Poi il crollo dei miti a contatto di brandelli di esperienza: ma residua uno scatto di moralità astratta, che avverte la necessità e la voluttà del proprio esercizio e nel contempo la sua vacua irrealtà. Perché Pasolini si è venuto a trovare in questo tremendo crocicchio: ha prestato fede prima dell'esperienza e della razionalità al dato dell'umana vocazione peccaminosa propria del cattolicesimo, ricavandone una morale; lentamente si è accorto dell'ipocrisia di certi precetti con la scoperta dell'ideologia che vi starebbe sotto (...*la poca fede ancora / rimasta a dar rassegnazione al mondo!*), ed ha cominciato a irrogare furibonde condanne in nome di una moralità a cui crede ormai solo come complesso viscerale e a cui non credono affatto i suoi bersagliati.

Ma è da tenere presente che l'interiorità in lui coincide col narcisismo, che nelle moderate aperture verso la storia, a cominciare dalla pura luce della Resistenza per finire all'impegno di comprensione spiegato verso la ragazzaglia del sottoproletariato romano, ha subito delle interruzioni volgendosi a certi esiti di surrealismo preterintenzionale; questo surrealismo ha teso sempre con maggiore accentuazione a far coincidere la pura vitalità con la morte. Donde, almeno per ora, il circolo si chiude, con un ritorno nel cerchio ossessivo del proprio io, che con protervia si oppone a quello idillico di origine, fino a contestare la « civiltà » della comunicazione. Il che non vuol

dire che Pasolini contesti, con l'avanguardia, la corrispondenza segno-significato, si piuttosto che egli rifiuta la formalizzazione del discorso poetico, la convenuta educazione e la captante misura, la divisione fra poesia e prosa e le tacite suddivisioni in « generi ».

Indubbiamente anche in Pasolini, al di là dell'incessante fiume autobiografico, alligna una percentuale di *bluff*, di trucco. Il lettore se ne può accorgere leggendo sinotticamente gli ultimi prodotti: quell'intensissima prosa (*Il 4 ottobre 1960*), pubblicata l'anno scorso da un quotidiano, che ripete contratta in una giornata quasi l'intera tematica dell'ultima raccolta, le introduzioni a *Solitàe* di Marin e a *Zebio Còtal* di Cavani.

È bene dire subito che la mistificazione si attua al livello del linguaggio, specialmente nel troppo insistito uso di relitti da tesoro innologico a suggerire aure mistiche non sempre pertinenti e comunque troppo sfruttate (*Joy, Enthusiasmus...*), o di termini tecnici sedimentati da letture gaddiane, continiane ecc. (ma Pasolini potrebbe rispondere che son cose che capitavano pure a Dante, talché Curtius a Contini parlò di *ein grosser Mystificator*, espressione applicata con ottimistica allusione nella prosa citata addirittura a Fellini).

La furia autoritrattistica, che nell'*Usignolo* si svolgeva con una barbarie estetizzante e un po' stilizzata, s'impianta da alcuni anni su una violenza che fa leva su un'analisi impietosa ed enumerativa. Fisiologia agitata:

« . . . . . E io,  
nella platea di oggi, ho come un serpe  
nei visceri, che si torce: e mille lacrime  
spuntano in ogni punto del mio corpo,  
dagli occhi ai polpastrelli delle dita,  
dalla radice dei capelli al petto . . . ».

(*La ricchezza*)

« L'ansia mi fa star male: proprio fisicamente. Il cuore mi batte, mi si rovescia lo stomaco. Sento, nella faccia, dolermi certi punti, in cui si annida la vecchiazza: la fronte, gli zigomi sotto gli occhi, la testa dietro le orecchie ».

(*4 ottobre*)

In più i fatti nervosi:

« Una pazza vecchiazza di giovinetto . . .  
la nevrosi mi ramifica accanto,  
l'esaurimento mi inaridisce, ma  
non mi ha . . . »

(*Frammento alla morte*)

Percorsa e ripercorsa è la propria vicenda di vita a cominciare dalle situazioni, affezioni, avventure storiche della gioventù (*le ore | del più bel tempo umano*), per transitare alle contraddittorie rivelazioni della Resistenza e alla morte del fratello, e finire alle delusioni e alle stizze degli anni di poi, a quella costante di impurezza-viltà che specificherebbe l'irreligiosità dei nostri giorni, in un margine i cui affetti protestati sono per la madre-bambina e per un successo ottenuto al di là delle speranze sullo squallore di partenza (*Ho avuto tutto quello che volevo, ormai: | sono anzi andato più in là | di certe speranze del mondo . . .*). Del resto anche i tramiti espressivi pasoliniani si inscrivono in un ambito ben circoscritto, un piccolo mondo: il discorso sia descrittivo sia raziocinante strutturalmente si regge su estese anafore, mentre all'interno del periodo strofico si avvale dell'ossimoro e della ripresa. Il tutto concorre a dare un tono esclamativo, ai confini dell'enfasi, a molti squarci di questi poemetti (*Consumare la gloria del mio gesto, ciocche disordinatamente assolute, è senso della grandezza*). Diamo alcuni esempi di anafora: *Schiuma è questo sguardo . . . Schiuma gli sciami . . . Schiuma . . . Schiuma; Ora fili di magra . . . Ora sfuriate di sole . . . Ora soffi d'oro; Vanno verso le Terme di Caracalla . . . Va verso le Terme di Caracalla . . . Va verso le Terme di Caracalla . . . Vanno verso le Terme di Caracalla . . . Sono questi i figli . . . i figli . . . i figli . . . sono questi i figli*). Per gli ossimori, o più precisamente per le *sineciosi*, non c'è che l'imbarazzo della scelta (*sgomento entusiasmo e smaniosa | noia . . . con maschile | pudore e maschile impudicizia . . . La loro pietà è nell'essere spietati, | la loro forza nella leggerezza, | la loro speranza nel non aver speranza . . . ecc. ecc.*), come per le riprese, che tuttavia assumono di volta in volta particolari configurazioni (*. . . sperduto, altrove . . . sperduto si ferma . . . ; . . . privo di ogni pudore: come senza pudore . . . ; . . . non è che amore, nudo amore . . . ; . . . che eroica, com'è eroica . . . ; . . . e l'erba,*

*l'erba candida*) fino ad estendersi alla deduzione dell'aggettivo dal sostantivo (... *la nostra sopravvivenza: sopravvissuti...;...dell'immensità: e sull'immensa / città...*), ed al ricorso a terzine, strofi *capfinidas*:

«Il mondo mi sfugge, ancora, non so dominarlo più, mi sfugge, ah, un'altra volta è un altro...»

*Altre mode, altri idoli...».*

Il dato del manierismo è sempre uno dei più funzionanti: ben a ragione desidera nella casa sognata «antichi quadri, di crudeli manieristi». Anzi bisogna fare attenzione a non dare portata significativa ai moduli, a cercare quelli che Spitzer chiamava gli etimi spirituali, sotto e al di là di tante costanze pasoliniane. Troppo forte è in lui la tentazione di creare sottofondi amplissimi mediante l'allusione culta (*pitocco Corot, caravaggesca polvere, si gloriano plautinamente, chapliniano riso*) e il termine squisito, refrattario a diversi progetti di poetica (*pluralità, eslege, irrelato, omologazione, inoggettivo*), da non arretrare di fronte a certo stile «formulare», in accezione omerica per intendersi.

Certo, sulla poesia di Pasolini sono legittime, anzi necessarie, le posizioni più disparate ed opposte: comunque è indispensabile un accomodamento con i postulati e la natura dell'autore. A contatto di queste pagine capita di irritarsi per la gratuita virulenza (qualche epigramma per fatto personale andava espunto), per un senso di improvvisazione alla brava che lasciano certi versi; ma ci sembra difficile resistere al respiro di molti passi, dove si fa più urgente un soffio di mistero, una dimensione trascendente in questo mondo d'inferno. Sarà un'impressione d'atmosfera e d'anima, che ci rimanda al Pascoli dei *Poemi conviviali*, come nella rievocazione dell'oblioso contemplare gli affreschi di Piero ad Arezzo:

«Forse, a folate, con scorata veemenza,  
fiata nel padiglione aperto  
il beato rantolo degli insetti,  
tra qualche insonne voce, forse, e incerti  
mottetti di ghitarre...»

sarà quel suono di campane che ricongiunge il fanciullesco idillio friulano alla riconquista di un'intima ed eterna dolcezza, di un potere misterioso di vita, di una paura vitale nell'ascoltare, ora, le domenicali campane di Orvieto. Fatto sta che

solo un poeta «religioso» può avere un senso così appiattito del tempo come Pasolini; quando si legge «altri evi», «primavere antiche», «l'ultimo rantolo / ormai da mille anni, dall'eterno», «moti quasi di altre età», «millenari soli», «evi immensi», ci si ricorda della strana impressione che facevano nelle *Ceneri* alcune dizioni: «Improvviso il mille novecento / cinquanta due...», «...suonare le ore del mille / novecento cinquantuno», proprio come se parlasse un medievale, per il quale il punto di riferimento si situava al di fuori di questa distesa caduca, all'infinito, in Dio. È di natura religiosa anche la rottura tra «corpo e storia», il gemito esalato al glicine che lo rende puro «di storia come un verme, come un monaco»: vale a dire il sogno adamitico, l'aspirazione ad un Eden perduto, proprio di chi vede nella storia un blocco di predeterminazioni al nostro agire e una libertà destinata ad essere sprecata (il peccato originale).

Se questa non è poesia, è per lo meno la restituzione della nostalgia di un'altra poesia, di un'altra vita, di un'altra libertà. E allora?

## Scheiwilleriana

All'insegna del pesce d'oro escono sì spesso cose dilettantesche, poesiole da *hobby*, ma nelle varie collane di Vanni Scheiwiller, esperto ed appassionato, vanno a prender posto a volte titoli di un peso autentico. La collana «Lunario» si è arricchita da poco di uno smilzo libretto (19 poesie: con una in meno andava a raggiungere significativamente il Sinisgalli anteguerra) *Qualcosa di preciso* di Bartolo Cattafi e di un più nutrito volumetto di Gaio Fratini, *Il re di Sardegna*, con illustrazioni di Vespignani.

Cattafi è una delle vene più aride, ma anche più pure, della nostra giovane poesia: per di più è in sicura ascesa. Si tratta di qualcosa di impercettibile, di cresciuto su se stesso poco a poco: la sua abilità è nell'attrarre la sua materia nel cerchio del *piétinément sur place* che instancabilmente e con lucidità elettronica svolge da *Nel centro della mano* (Milano, 1951) a *Le mosche del meriggio* (Milano, '59).

Per Cattafi da una parte sta la precisione, l'ordine, la chiarezza della realtà scientifica, descrivibile, numerabile, dall'altra l'imprecisione, la problematicità, la pericolosità della vita. Egli crede al valore apotropaico del termine tecnico, alla sua capacità di minimamente ammansire il drammatico e caotico e malinconico accamparsi della condizione umana. Allora egli cerca di sottrarre una porzione più vasta possibile all'instabile della vita, in una perenne lotta corpo a corpo fra i due antagonisti del suo mondo. Spesso per tal via riesce ad ottenere gemme lucenti e freddissime all'apparenza, con tutto il dramma che si svolge sotto. Mi si chiedessero i lettori ideali di una tal poesia, direi: Pound e Eliot.

Ecco: « Poi problemi e pericoli scomparvero, / vedemmo nella tersa atmosfera / cose precise, numerate... », « Con un forte profilo, / secco, bello, scattante, qualcosa di preciso / fatto d'acciaio o d'altro / che abbia fredde luci », « ...pensammo a chiare immagini di fuoco ». La variazione avviene piuttosto dal lato scientifico, che da quello sentimentale: prisma, cristallo, acciaio, bitume, ossidata maniglia, molecole, ozono, micron, centimetri, ellisse, globuli, cornea, attrito, idrossido di ferro, ascisse, ordinate; tanto per dare un'idea del lessico poetico cattafiano. Ma è da ascoltare come sa impastare in maniera imprevedibile il *déjà lu* con lo scarto personale: mettiamo l'attacco stagionale, subito svoltato nella sua direzione: « Maggio, di primo mattino / la mente gira su se stessa come / un bel prisma un bel cristallo... », « A Novembre andammo sottozero... », « Prima d'estate-sirene percorrevano i quartieri... ».

Sicché l'effetto è riduttivo per gli oggetti di natura e per gli aggettivi che li designano: si tratta di platani, di colori iridati o neroiridati, polo negativo della realtà fuliginosa di fronte alla lucentezza dell'opposto. Il punto di sutura fra le due realtà è in certi scintillanti accostamenti: « odore celeste dell'ozono », « l'oltraggio / di una minima stella rugginosa ». In tale ordine i momenti più autentici Cattafi li ottiene nelle densissime cadenze gnomiche (« La vita porta disordine, dolore »), specialmente nelle clausole delle poesie:

« ...nell'altro / mare da dove uscimmo, dove / un palmo d'azzurro costa parecchio / ed è tutto malcerto, anche l'azzurro », « Un punto da chiarire, sangue / d'uomo, briciola / vile oppure grumo / perenne, blocco di coraggio », « Erigi statue al grande Lavoisier », « ... il mare era una tacita striscia di pittura », « ... per salvare / l'unica cosa amata, a lungo amata, / trafugandola al mondo, alla chiarezza », « Difficile chiarezza è l'umiltà », « Avemmo sempre un triste intermediario / un prisma dalle troppe divergenze » « Libera scelta tra noi stessi e il mondo ». Brevemente e compendiosamente una personale visione delle cose, senza ostentazioni e roboanti propositi.

L'ingegno particolare di Fratini si rivela in questo *Il re di Sardegna*: di natura ironica ed eccentrica si accosta agli umori di un Delfini, e allo spirito un po' *blasé* di poeti « laghisti », « quarta-generazione », come Erba e Risi. Collabora al *Caffé* e da quell'atmosfera ha preso una sospensione fra cultura e mezza cultura. Eccentrico come Arbasino, nutre la stessa fiducia di conciliare mondanità e cultura, tenendosene al di sopra, senza comprometersi troppo. Ha quel tratto snob, cinico, che ormai ne ha viste di tutti i colori, ma conserva ancora tenerezze, squisiti sentimenti. Ha moltissime corde al suo arco e le sa scoccare tutte con indiscutibile bravura. Elegante come epigrammista (« Il tuo dono tremendo / di parole, Ungaretti, / in traduzioni dall'inglese sconto / dracme sesterzi Sputnik in corone. / Ed è subito Nobel »), come tenero e fermo rievocatore del tempo che fu (*Addio a Perugia*), come satirico del costume contemporaneo. Non ci convincono affatto invece gli intermezzi in corsivo che scandiscono le varie parti, in fondo un po' sprovveduti: « Hanno un tramonto tenero le cose. / Vorresti ricordarle, in essere esprimere / tutto un tuo mondo effimero, ogni sera / pieni gli occhi di chi seppe morire ».

Su piano diverso, con richiesta di un'ottica diversa, si situano le simpatiche poesie di Giorgio Simonotti-Manacorda, *I baffi di Blériot*. Una maniera rosastra di comporre, tipo crepuscolo. Ma un crepuscolo aggiornato ed intelligente, che ama intingere la penna in veleni non del tutto innocui. Rievocazioni di una giovinezza parenta, piena di

piccole cose di cattivo gusto: ma anche ambizioni di ampie panoramiche. Il solito provinciale intelligente e colto che vuol discutere di politica, dal suo osservatorio raccolto e limitato. Insomma dal Simonotti *ranch* alla « sera sull'Europa ». Per l'Italia: « E l'Italia dei salti nel fuoco / nel grande incendio bruciava, / poi si disse sciuscià ed il fumo / di liberazione delle craven / spinse lontano i fumi delle bombe, / sui macerati crocevia / era l'Italia delle signorine. » Introduce con aristocratica opportunità critica Luciano Erba.

Le *Poesie scherzose di Maria Malagrazia*, composte e arricchite di disegni da Giuseppe Viviani, e commentate dallo stesso Scheiwiller, con un biglietto di Cocteau che parla di « maître de ce réalisme irréal » (ma chi crede d'incantare ormai il famigerato Jean l'Étoile, come lo chiamano i giovanotti aggiornati del Boul' Mich?), ci sembrano, alcune, cose rispettabili, coscienziose, acute, ma da consumarsi in una ristretta cerchia di amici buongustai. Scheiwiller ha cercato di allargare questo numero di estimatori, con affettuosissime chiose. Confessiamo di non essere riusciti ad entrarci, probabilmente per nostra esclusiva insufficienza. Tuttavia questi versi chiari, senza troppa incisività nella loro ricerca d'arguzia, si fanno leggere senza noia, anche quando s'incontrano effati un po' risaputi: « Sentirsi soli, da soli / è bene, ma sentirsi / soli in due, è male! ».

Abbiamo già rammentato la scelta delle poesie di Biagio Marin (*Solitàe*), compiuta da Pasolini, rigidamente, senza pietà, come dice, e con una forte angolazione personale nell'introduzione che va condivisa solo in parte; in alcuni punti va semplicemente rovesciata. Comunque il lettore cerchi a preferenza le poesie dell'ultima parte, tratte dalla raccolta inedita *Tra sera e notte*, indice di una commovente fedeltà a se stesso, alla sua storia e alla sua poesia.

Nel settore avanguardistico segnaliamo infine la raccolta del « novissimo » Nanni Balestrini *Il sasso appeso* e gli interessanti *Stenogrammi della geometria elementare* di Carlo Belloli, con *integrazioni lucistrutturali* di Roger Humbert. Per ora siamo impreparati al referato, ma quando ci saremo informati a dovere ne riparleremo (naturalmente, se ne vale la pena).

ALDO ROSSI

## Critica e filologia

### Le opere volgari del Sannazzaro

La collana degli « Scrittori d'Italia » del Laterza, diretti ora da Gianfranco Folena, sta rendendosi benemerita per l'attenzione rivolta a scrittori quattro-cinquecenteschi non ristampati criticamente da moltissimo tempo nonostante l'interesse culturale che essi presentano.

Accanto a tante iniziative editoriali, ora lodevoli ed ora parassitarie e commerciali, che si fondano quasi esclusivamente sui grandi, anzi grandissimi scrittori italiani, stampati e ristampati innumerevoli volte, oppure sulle grosse cretomanzie, certo sollecitanti ma non utili al fine di un usufruimento culturale e non soltanto curioso ed episodico dei testi, la collana laterziana opportunamente persegue un problema organico e rigoroso di edizioni, integrali e critiche, anche di quei così detti autori « minori » i quali spesso costituiscono il connettivo sostanziale d'una storia letteraria che non s'accontenti di circuire i grandi continenti, lasciandoli poi splendidamente isolati, testimoniando il costituirsi di tendenze poetiche e di gusto, di esperienze linguistiche e stilistiche, entro cui s'hanno pur da inserire anche i massimi operatori della parola, a meno che non si reputi idealisticamente che essi inventino tutto a un « grado zero » della scrittura! Presso Laterza sono infatti usciti nell'ordine, in questi ultimi due anni: le *Rime* di Michelangelo, su cui persino uno scrittore come Thomas Mann, non certo sospetto di *dégagement* ideologico, ha scritto pagine di illuminante e appassionata penetrazione; il primo volume delle *Opere volgari* di Leon Battista Alberti, che è divenuto, soprattutto oggi, un autore canonico per i tecnici delle arti figurative e per i filosofi interessati al rapporto arte-scienza (si pensi, a proposito della « prospettiva », alle indagini in corso sullo sviluppo dell'ottica dal medioevo all'umanesimo); due volumi di *Trattati d'arte del Cinquecento*, che aiutano concretamente a fissare quella zona del gusto, oggi particolarmente indagata, che si colloca tra « manierismo » e « controriforma » sul tornante che precede

immediatamente il « barocco ». Seguiranno presto il secondo volume dell'Alberti volgare, e quindi l'Alberti latino, le *Opere volgari* del Boiardo, l'edizione di Nicolò da Correggio e di altri poeti ferraresi, ed altro ancora, per limitarci come s'è detto, al quattro-cinquecento.

Ora è la volta, intanto, delle *Opere volgari* di Jacopo Sannazzaro (J. SANNAZZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961), cui seguiranno quelle latine. Un ottimo volume, curato con attenta perizia dal Mauro che già anni or sono aveva pubblicato i risultati della sua ampia ricognizione filologica relativa all'*Arcadia* e che è quindi giunto ben preparato all'edizione presente che accoglie il testo, criticamente stabilito, dell'*Arcadia*, delle *Rime* (*Sonetti e Canzoni*, e *Rime disperse*), delle *Farse* e del *Gliuommero*, delle *Lettere* con un'appendice di epistole, latine e volgari, di corrispondenti.

A proposito del Sannazzaro, proprio Gianfranco Folena, che ha seguito molto da vicino questa nuova edizione laterziana, pubblicò, anni or sono, uno studio fondamentale (*La crisi linguistica del Quattrocento e l'« Arcadia » del Sannazzaro*, Firenze, Olschki, 1952) dove era testualmente illustrato, attraverso il confronto tra le due redazioni dell'*Arcadia*, il passaggio da una fase linguistica decentrata, in questo caso napoletana, ad una fase di adeguamento al toscano letterario: esempio, dunque, importante della comune tendenza, manifestatasi alla fine del quattrocento, verso l'unificazione della lingua nazionale. Proprio per questo, e cioè perché l'operetta del Sannazzaro sembra piuttosto rivestire un interesse linguistico-culturale che persuaderci delle sue assolute virtù poetiche (nonostante la bella e acuta difesa che il Folena ne fa ora nella rassegna delle edizioni Laterza: « Cultura moderna », 2 aprile, 1961), ci rammarichiamo che il Mauro non abbia creduto opportuno ristampare nel presente volume, accanto alla redazione definitiva dell'*Arcadia* quale risulta dall'edizione Summonte, anche la redazione più antica secondo il testo ricostruibile criticamente in base alla tradizione manoscritta che il Mauro

fra l'altro conosce assai bene e che in questa occasione ha utilizzato solo per emendare, ove occorreva, la stampa « principe ». Ci manca così uno dei termini di confronto, ed in tale modo anche lo studio del Folena non può essere verificato o discusso come meriterebbe. Né sembra accettabile la giustificazione che molte varianti della prima redazione si possono rintracciare nella edizione dell'*Arcadia* che Michele Scherillo curò nel 1888. L'edizione dello Scherillo costituisce, infatti, una vera rarità bibliografica; e inoltre il suo spoglio è parziale e l'esattezza della riproduzione testuale non è attendibile. Questo è l'unico appunto che va fatto all'eccellente volume laterziano che presenta in compenso molti pregi che non vanno sottaciuti. Intanto è da dire che se non ci offre ancora la desiderata prima redazione dell'*Arcadia*, ci consente almeno di leggere con fiducia l'operetta del Sannazzaro nel suo testo migliore e che per la prima volta presenta una edizione delle rime sannazzariane che se non è ancora da ritenersi definitiva è tuttavia da accogliere come un primo e importante passo verso una sistemazione adeguata di questo esiguo ma interessantissimo canzoniere. Lo stesso si dica della nuova veste testuale con cui sono pubblicati le *farse*, il *Gliuommero* napoletano e le *Lettere*.

Poiché l'*Arcadia* è ormai largamente nota, e il suo valore non andrà forse troppo rialzato (anche se eccessivamente severo appare oggi il giudizio della critica romantica), la parte più nuova del volume laterziano sembra essere proprio quella dedicata alle rime del Sannazzaro. Essa permette di cogliere in atto un'esperienza lirica che si colloca ben oltre i tradizionali limiti retorici dell'umanesimo e collabora così ad un allargamento sostanziale della nostra conoscenza di quel petrarchismo napoletano quattrocentesco che già un altro volume, e precisamente quello di Maria Corti dedicato al De Jennaro (P. J. DE JENARO, *Rime e lettere*, Bologna, 1956), aveva, alcuni anni or sono, persuasivamente indicato come una provincia assai fertile, ancorché inesplorata, della nostra cultura e della nostra tradizione lirica.

## Letteratura italiana del Novecento

Nel fervore di studi sulla narrativa italiana, come si è venuta configurando nella seconda metà dell'Ottocento e nel primo Novecento, assai bene si inserisce ora un volume del giovane critico Giorgio Luti.

Il Luti ha studiato a Firenze sotto la guida di Giuseppe De Robertis e si è laureato sul Verga. In un decennio di paziente studio e di ricerca intelligente e accurata, ha raccolto materiale prezioso e osservazioni di prima mano che ha ordinato con lucida perspicacia in un libro assai interessante che reca il titolo *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento* e che è stato pubblicato in questi giorni dall'editore Lercici di Milano.

Nella prima parte del volume il Luti ha raccolto alcuni saggi sul Verga giovanile e quindi sul romanzo *I Malavoglia*, analizzato sia sotto l'aspetto dello stile e della struttura che sotto quello della sua influenza, cioè della sua « fortuna », nell'ambito della cultura italiana, dal suo primo apparire sino ai giorni nostri. Ragionando così delle vicende critiche attraversate dal capolavoro verghiano, il Luti è riuscito anche a tracciare una storia essenziale delle varie reazioni, spesso contrastanti, al problema del romanzo nell'Italia tardo-ottocentesca e novecentesca. Queste pagine risolvono abilmente la storia della « fortuna » d'un libro in un ben articolato capitolo di storia culturale a cui è sottesa una viva esigenza d'ordine morale e politico.

La stessa esigenza di carattere storico si rivela anche nella seconda parte del libro dove sono riuniti alcuni capitoli dedicati a Svevo. Questi capitoli costituiscono un'organica monografia sveviana e rappresentano, a nostro avviso, la sezione più compatta e costruttiva del libro del Luti. In rinnovato interesse per l'opera del grande scrittore triestino (di cui Mondadori ha pubblicato recentemente il *Teatro* e intorno al quale saranno ora da vedersi il nuovo volume di Bruno Maier: *La personalità e l'opera di I. Svevo*,

Milano, Mursia, e il numero d'omaggio della « Fiera letteraria » del 23 luglio di quest'anno), il contributo del Luti viene infatti ad occupare un posto di primo piano. Senza velleità di problematica astratta, libero da mitologie ormai superate e spoglio di ogni sorta di contingente umore polemico, il discorso critico del giovane studioso si svolge pacatamente e con sicurezza non ostentata, con una ricca e fondata documentazione, con un impianto solido e ben definito. Soprattutto convincente appare la collocazione dell'opera di Svevo sullo sfondo della crisi della borghesia italiana alla fine dell'Ottocento, e persuasiva risulta così anche la sua valutazione positiva come specchio, consapevole e chiaroveggenza, della distruzione dei valori tradizionali dell'uomo, ereditati dal romanticismo, e della nuova e drammatica condizione umana che ne seguì. In questa sorta di prospettivismo sociologico il Luti usa con controllata perizia strumenti storiografici d'ascendenza desanctisiana, integrati, con misurata discrezione, da alcuni canoni della metodologia letteraria del Lukàcs. Ma in ogni sua pagina il Luti dimostra anche di non essere e di non volere essere soltanto lo storico o il sociologo dei fatti letterari, ma anche il loro interprete sensibile sul piano del gusto e dello stile. E in questo costante riferimento alla lettura dei testi e alla loro analisi precisa, si rivela la lezione derobertisiana di cui dicemmo all'inizio.

Piaccono dunque nel libro del Luti, dove sono raccolti anche tre studi su riviste letterarie del primo Novecento (la *Voce letteraria*, la *Ronda*, il *Baretti*), l'onesta chiarezza dello stile critico, la sensibilità morale e storica, e le qualità ricettive del gusto. Un'opera perciò interessante per l'attualità dei temi, stimolante per la modernità metodologica, soprattutto aperta liberamente alla discussione, non dogmatica né pretenziosa, e anche con un certo suo sapore acerbo di fresco e serio entusiasmo che, anziché turbare, conforta e allietta il cuore di noi critici un po' più anziani e talvolta ingiustamente diffidenti di fronte agli studiosi della generazione di questo dopoguerra.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

### Sagan quinta

Quinto romanzo della Sagan, *Les merveilleux nuages* (ed. Juillard e già tradotto in italiano). Dal 1954 — anno della scoperta e del primo travolgente successo, non solo di pubblico — la macchina funziona egregiamente. Tutto sembra disposto non solo in vista dell'affermazione ma in rapporto alla costruzione di una figura.

Semplice, complicata? Naturale, artificiale? Una risposta netta è impossibile perché il primo aspetto dell'opera della Sagan presenta dei caratteri commerciali inconfondibili ma se si va al di là della prima struttura bisogna per forza ammettere che lungo le tappe dei cinque libri c'è un giuoco di sfumature, una tavola di echi e di riflessi che appartengono a un'idea del mondo, a una concezione — semplicistica quanto si vuole ma evidente — della vita.

Basterebbero i titoli che letteralmente la scrittrice ha cura di scegliere dalle sue letture (l'ultimo appartiene infatti a un testo famoso di Baudelaire) a farci capire che alla base della interpretazione del mondo reale c'è un'incerta volontà di conoscenza e un illimitato credito all'indefinito e alle sorprese del futuro. Soltanto con la prima vocazione eluardiana del *Bonjour tristesse* c'era un modo di affrontare la vita che sfiorava la spavalderia e il segno di un atteggiamento tutto giovanile di sciogliere le riserve e le paure con una battuta, con una franca accettazione della realtà. Insomma era il tipico accorgimento di fondo poetico della giovinezza, che non fa complimenti, sa prender le cose come stanno e — se è necessario — è disposta a saltare tutte le idee intermedie, tutto ciò che in fondo costituisce l'inerte materia della vita.

Senonché la baldanza della prima giovinezza o — se preferite — dell'ultima adolescenza si è subito smorzata alla seconda tappa di *Un certain sourire* e a poco a poco annullata negli altri due romanzi *Dans un mois, dans un an* e nell'interrogativo aperto di *Aimes-vous Brahms?* Oggi si

direbbe che la Sagan torna a una visione netta nel cielo intatto delle nuvole baudelairiane o almeno che questa è stata la sua intenzione.

Purtroppo fra titoli e testi, fra programmi e dimostrazioni troppo ci corre, c'è un evidente squilibrio, da cui è lecito ricavare il dissidio in cui resta legata la scrittrice. Le battute cambiano mentre resta identica la materia del romanzo. A volte si ha l'impressione che la Sagan reciti sempre la stessa commedia, lo stesso dramma borghese e sia vittima di una visione superficiale del mondo. Anche nel nuovo libro ritroviamo l'eterno giuoco delle coppie amorose, portate sul limite del distacco e della rottura ma in fondo legate ai riflessi del luogo comune e delle convenienze.

La scrittrice — nonostante la straordinaria apparente scioltezza — si serve delle storie che racconta per *stupire* il mondo dei lettori comuni. I drammi coniugali che rappresenta con tanto sfoggio di libertà non hanno in ciò una resa logica, non sono intimi ma vivono per la pratica per cui esauriscono la loro carica nella rappresentazione. Evidentemente la Sagan intende colpire i lettori, se non a dirittura metterli in stato d'accusa. E qui sta il maggior equivoco della sua letteratura: partire per suscitare dei risentimenti passionali e bloccare su una risposta, su un atto che non supera mai la parte del testo.

La conferma di tutto ciò la troviamo nell'enorme successo di pubblico che hanno i suoi libri. Hanno chiesto agli interessati le ragioni dell'infinita partecipazione e le risposte sono state raggruppate in tre motivi. Per molti i libri della Sagan hanno un valore di favola, in quanto raccontano storie che i lettori vorrebbero vivere. Per altri, il meglio va ricercato nella capacità di descrivere la vita in modo spietato. Infine, per molti altri, i romanzetti della Sagan hanno il sapore del *proibito*, di quello che una volta si sarebbe chiamato peccato.

Come si vede, il successo è basato su elementi incerti, sul rovescio di quello che è il primo

aspetto apparente della scrittrice. Eppure la Sagan nelle rare confidenze sul suo lavoro ha messo volentieri l'accento sul realismo delle sue storie ma era un realismo di maniera, nato nell'equivoco del *poetico* e del convenzionale. Infatti i suoi personaggi non si ricordano, se non come dei manichini. Cambiano gli abiti che sopportano ma l'anima di legno o di plastica resta eternamente la stessa. Lo stesso dicasi per i loro discorsi così meccanici e indifferenziati, così aderenti al mondo dei bar, dei grandi alberghi e delle spiagge famose che amano frequentare.

Né si creda che per descrivere un mondo vuoto basti fotografarlo, illustrandone i *moti*, le ripetizioni, insomma la diabolica meccanicità. La Sagan dimostra — per chi ne avesse bisogno — l'equivoco della fotografia letteraria, la parte di rinuncia che rappresenta sul piano del lavoro concreto. Per questo hanno ragione quei lettori che parlano di favola, visto che le favole presuppongono una determinata convinzione della realtà per raggiungere il regno dell'evasione. La Sagan — forse involontariamente — è una buona produttrice di letteratura d'evasione, e produttrice abile. La sua abilità infatti sta nel portarci in un mondo che assomiglia straordinariamente al nostro ma senza l'altra parte scomoda della realtà. La favola non è altro che riduzione, separazione, scelta. Un mondo fatto di nuvole, per forza meravigliose, è senza senso, senza dolore, senza significato all'infuori di quello che gli si dà in un momento di allegria o di tristezza. Così i suoi drammi non vanno al di là di questo povero risultato nella realtà di evasione.

## La morte di Céline

Louis Ferdinand Céline, al secolo Louis Fuchs Destouches, di professione medico, nacque improvvisamente alla gloria letteraria nel 1932, quando aveva già da molto tempo passato la trentina (era nato a Asnières nel 1894) e era diventato maestro nel raccogliere il senso delle più diverse esperienze umane in una monotona ed esasperante rimasticazione della vita.

Nel *Voyage au bout de la nuit* — era il titolo del suo primo libro che in fondo resta la prova più alta del suo ingegno particolare — Céline dava uno spettacolo unico nel suo genere, di violenza, di spregiudicatezza verbale e di un modo diretto, aggressivo di partecipazione. I critici francesi — Léon Daudet in testa — fecero a dirittura il nome di Rabelais per trovare una curiosa concordanza fra Gargantua e l'eroe di Céline che si chiamava Bardamu. Il libro portava la data del trentadue ma non ci voleva molto a capire che la sua prima origine risaliva agli anni di guerra, dove lo scrittore si era portato così bene sui campi di battaglia da apparire per un momento l'immagine dell'eroe oscuro e popolare. Non romanzo, non racconto, il libro seguiva piuttosto la strada e il regime della confessione, piena, travolgente, spesso a dirittura singhiozzata, con grossi risultati immediati, dovuti a una stupefacente ricchezza di fantasia. Quale era la possibile morale di un attacco così spietato alla società, alle regole della vita civile, quale senso indicava lo scrittore al termine della sua rabbiosa odissea?

Il lettore restava su quel desiderio senza poter trovare un centro o, per lo meno, un punto di riferimento all'incredibile spettacolo pirotecnico e, riconosciuta la forza e l'originalità dello scrittore, decideva di mandare la risposta in attesa di notizie, cioè degli altri libri. Purtroppo — nonostante il corso accelerato della sua nuova vita con l'appendice di tristissime e indecorose avventure — i nuovi libri non aggiunsero nulla a quel che c'era nel *Voyage. Mort à credit* nel '35 e durante e dopo la guerra, *Casse-pipe*, *Guignol's Band* del '44, *Scandale aux Abysses* del '50, *Féerie pour une autrefois* del '52 e il più importante di tutti nel '57, *D'un chateau l'autre*, con cui il suo nuovo editore Gallimard aveva tentato di rilanciarlo, non sono che delle ripetizioni, sempre abili, sempre stupefacenti per la ricchezza delle trovate stilistiche ma ugualmente inconcludenti e sterili.

D'altra parte, non era lecito attendersi altro da un ingegno del genere e da una natura tanto estroversa che sul limite della maturità non aveva saputo trovare un punto d'appoggio, un'idea, il segno di un amore. Ahimè, l'unica verità che ci

sembra aver scelto e accettato è una ben triste menzogna del nostro tempo, la follia razzista. Nell'elenco delle opere abbiamo di proposito saltato l'*Ecole des cadavres* del 1938 in cui non solo si predicava ma si esaltava la lotta contro gli ebrei. A rileggerlo oggi — alla luce del processo Eichmann — quel testo assume una luce sinistra e restituisce un suono pauroso. Céline non aveva paura a fare dichiarazioni come queste: l'antisemitismo italiano non serve, dal momento che non è possibile distinguere fra ebrei buoni e ebrei cattivi, d'altra parte neppure l'antisemitismo aiuta mentre ci vuole il razzismo, cioè qualcosa di radicale, di assoluto. L'anarchico credeva nell'ordine della morte.

Con questi precedenti era fatale che Céline, una volta scoppiata la guerra, si accodasse stupidamente prima, nella farsa di Vichy, al fantasma di Laval (ma, ritornato a Parigi, non avrebbe avuto riguardi nel metterlo alla berlina) e poi alla piccola corte di Pétain, in fuga a Sigmaringen. La paura, la viltà non arrestarono Céline neppure al momento del crollo quando decise di nascondersi in Danimarca, dove resterà per molto tempo. Condannato a un anno di prigione, Céline non solo riuscì a non pagare le sue vere colpe e le responsabilità di balordo teorico del razzismo ma pretese di passare per una vittima delle democrazie, o, anzi, del giudaismo inglese che sin dal trentotto aveva additato come il responsabile della prossima catastrofe universale.

Il dopoguerra rivide così il dottor Destouches, figura pittoresca della *banlieu* parigina, insieme alla

moglie maestra di danze, in una casa squallida che i fotoreporter di *Match* avrebbero un giorno illustrato ai lettori di tutto il mondo. Era lo scenario della resurrezione, il quadro con cui Gallimard si illudeva di restituire alla Francia il grande scrittore dimenticato o sacrificato. Ma non ci fu resurrezione, né ci poteva essere: lo scrittore aveva detto tutto nel *Viaggio* e la sua fantasia si era spenta nel gesto e nell'atto della protesta e dell'ingiuria. Il caso Céline pone due o tre domande inevitabili; prima di tutto, uno scrittore deve subire il disordine delle cose? Il suo compito sta nel confondere la realtà o piuttosto non consiste nell'aiutare a vedere un po' di più, un po' meglio?

Céline aveva scelto il comodo scudo dell'anarchia ma l'anarchia è accettabile quando non diventa maschera di violenza e di morte e di ingiustizia. Che cosa avrà detto, pensato Céline dei crimini nazisti, delle camere a gas, dei campi di sterminio? Davvero, nel segreto del suo cuore, avrà creduto che tutto si potesse assolvere con una offesa, con una brutta parola, col pittoresco e la falsa veemenza del turpiloquio?

Fine curiosa di uno scrittore che pure si era messo sotto la protezione di Zola ed era partito in difesa degli umiliati. Il grande scrittore del naturalismo a forza di rimestare fango e vergogna aveva trovato sul fondo dello stagno umano il segno e il bisogno della speranza, il medico di Asnières ha fatto delle brutture del mondo un comodo riparo per non sentire l'offesa fatta all'uomo, alla sua verità, alla sua prima misura.

CARLO BO

## LETTERATURA TEDESCA

### Colloqui con George

Su colui che fu uno dei maggiori poeti tedeschi della fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento, sui particolari della sua vita, sulle vicende che la poterono determinare, non si era saputo sinora quasi nulla. La parola d'ordine, diffusa tra i suoi

seguaci, di tacere, perché del poeta non interessa che l'opera, era stata rispettata per molti anni. Qualche crepa, in questo muro del silenzio, si era cominciata a notare solo negli ultimi tempi col volume del Boehringer, che precisava molte questioni, colla pubblicazione del carteggio con Ida Coblentz e ora si ha una sorpresa che non può

non riuscire gradita a tutti i germanisti e conoscitori del poeta tedesco: l'apparizione di una serie di colloqui, stesi e insieme commentati con molto acume da Berthold Vallentin (*Gespräche mit Stefan George 1902-1931*, Castrum Peregrini Presse, 1961, Amsterdam). Può sembrare un mezzo miracolo che questi colloqui sieno rimasti salvi, nella distruzione delle biblioteche pubbliche e private, avvenuta in Germania durante la guerra. Vien fatto di pensare a quei *Colloqui con Kafka* di E. Janouch, comparsi come dall'oltretomba, dopo un intervallo di tempo ancor più grande. Ma proprio la distanza da cui questa voce ci giunge, consente a un lettore moderno e attento di sentire che si tratta di una testimonianza autentica, non di una invenzione o di un centone casuale. Questo Vallentin, completamente sconosciuto in Italia, noto solo ai fedeli di George, attraverso le biografie più recenti sul poeta tedesco (oltre a quella del Boehringer, già ricordata, quella di E. Salin, di E. Morwitz, rispettivamente del 1954 e del 1960) era un giurista, di quasi una diecina di anni più giovane di George; insoddisfatto della sua carriera che gli serviva solo per vivere, dotato di un intimo fuoco che lo rendeva oratore prezioso, si guadagnò una qualche fama nel mondo tedesco per due opere, non esclusivamente storiche, su Napoleone e su Winckelmann. Egli cercava, nella storia come nella letteratura, la grande personalità e il suo incontro con George, appare, visto in questa prospettiva, logico e spontaneo. Avvenne per la prima volta nel 1902 in casa di un professore universitario, maestro di Vallentin e dà subito un argomento interessante nelle mani del lettore. In quegli anni venivano pubblicati, non proprio con perfetta correttezza filologica, dalla sorella Elisabetta le lettere di Federico Nietzsche. « George condannava — scrive Vallentin — ogni pubblicazione di lettere come una curiosità spregevole e una indiscrezione. Il professore difese i diritti dello studioso e così il contrasto tra critico e artista si delineò prima nascostamente, poi sempre più chiaramente ». Non c'è da stupirsi che l'autore di questi *Colloqui* chiami il poeta col nome di « maestro ». Era ormai entrato nell'abitudine di tutti i seguaci del poeta — e c'è da credere che egli

lo avesse imparato ad apprezzare dal tempo in cui frequentava i famosi « mardis » di Mallarmé, perché anche il poeta francese veniva spesso chiamato con questo appellativo, che però ha in francese una sfumatura meno solenne, aulica che in tedesco. In realtà in queste pagine non si hanno che raramente dei veri e propri colloqui, ma piuttosto delle pagine di diario che riportano delle conversazioni realmente avvenute. Il loro interesse è determinato sia dagli argomenti che dal periodo (1902-1931). Qualcuno si domanderà perché sieno interrotti a quel punto. Ma la risposta è semplice. Nel marzo di quell'anno Vallentin moriva e gli era così risparmiata la sorte di vedere la completa rovina della Germania, la decadenza della poesia e dell'arte tedesca sotto il regime hitleriano.

Gli argomenti trattati nei *Colloqui* sono diversissimi, ma, in certo senso strettamente limitati. Anche Vallentin si uniformava al principio stabilito dal « maestro » che la vita « privata » di uno scrittore non doveva in nessun modo interferire sulla valutazione della sua opera. La posizione di George, estremamente rigida, si può spiegare anche come reazione a un eccessivo « biografismo » nella critica letteraria del suo tempo. Era di moda, allora, in un certo mondo, la ricerca del particolare biografico — sempre in sé interessante — che serviva a spiegare *unicamente* la nascita e la forma di un'opera d'arte. Tracce di questa concezione, che solo in senso lato, può dirsi critica, si ritrovano anche in lavori del nostro tempo. Ma se è errato questo punto di vista che cerca di trovare una spiegazione, una giustificazione di un'opera d'arte in una vicenda della vita, pare errata anche l'altra interpretazione, per cui la creazione artistica sia *assolutamente* indipendente dalle vicende dell'esistenza del singolo. Può darsi che frugando nella vita di uno scrittore si trovi qualche spunto, qualche particolare circostanza, qualche suggestione di un ambiente o di una tradizione prima trascurati, che possano aiutare a formulare una interpretazione complessiva, in cui si consideri non una sola parte — la vita o l'arte — ma la figura nella sua unità. In questo senso le confidenze che si hanno da questi *Colloqui* sono preziose, anche se non le possiamo sempre approvare.

Ma danno subito un'idea del punto di vista di George e dei suoi seguaci, che hanno ancor oggi una loro parola da dire, più di quel che non si creda. Ecco per esempio una pagina sulla poesia tedesca: «7 dicembre 1921. Berlino. Colloquio a Grünewald. Il Maestro pensa che prima di Goethe non ci sia stato addirittura un vero poeta tedesco. Prima c'erano solo poeti di corte, di città, o locali, creati solo da una formazione culturale, non poeti autentici. I Maestri Cantori erano degli artigiani. I Minnesänger non sono neanche loro autentici poeti. Wolfram dipende dai suoi modelli francesi e provenzali, che non sono neppur loro originali, ma piuttosto esercitazioni artistiche. Walther poi ha avuto già dinanzi a sé tutti i suoi predecessori e anche lui non è stato una natura originalmente poetica. Il primo poeta europeo è stato Dante. Prima non ci poteva neanche essere un poeta perché la personalità dell'uomo non era ancora stata scoperta e neppure la lingua. Soltanto da questa scoperta la poesia è stata resa possibile. Quel che vien detto Rinascimento tedesco è solo una forma di barocco in anticipo o in ritardo. Il suddetto Rinascimento è poi quello vero, autentico in Europa, perché ha scoperto la originale antichità e l'ha riesumata, non il Rinascimento italiano che si è rivolto solo alla copia latina». Passiamo questa citazione ai nostri studiosi rinascimentali e andiamo a spigolare altrove. Per esempio nel campo politico; prima della marcia su Roma ecco un brevissimo giudizio su Mussolini: «È un Bismarck più debole, che ha letto Nietzsche». Quanto alla Rivoluzione d'Ottobre, che veniva seguita con attenzione in Germania, ecco una osservazione interessante: «La tesi comunista, che l'uomo sia buono, non è capace di creare un uomo nuovo, perché soltanto da una condizione sociale mutata non può nascere un uomo nuovo. Già Herzen aveva messo in guardia il proletariato: Quando un giorno avrà imposto la sua potenza, che farà? Per creare un nuovo ordine mondiale, occorre un nuovo ardore, un nuovo senso della vita, ma nel proletariato non vi è nessun segno di questo. Si verrà a creare soltanto una nuova borghesia». Naturalmente frequenti sono le confidenze, anche molto acide, sui

contemporanei, particolarmente gli espressionisti e gli accademici, ambedue, per ragioni diverse, ostili in gran parte a George. Insomma non manca nulla per rendere questi *Colloqui* interessanti per un lettore, naturalmente, già preparato. C'è solo una osservazione da fare: con questo volume non si fa un passo avanti sulla conoscenza di quel che fu l'esistenza di Stefan George, collocato da alcuni in una specie di paradiso inaccessibile, da altri in una particolare forma di limbo e magari di inferno ma senza giustificazioni, senza spiegazioni, senza documentazioni. È rimasto, nonostante quel che si legge fra le righe delle sue biografie anche più recenti, un uomo inaccessibile, come lo fu in vita. Ma, a quasi 30 anni dalla sua morte, pare una cosa incomprensibile. Quando se ne parlerà senza infingimenti, senza riguardi per tutti i vizi che ebbe, ma anche con profondo rispetto per la sua vocazione e la fedeltà alla sua «missione» di poeta?

### Un dimenticato: Gerrit Engelke

Più di dieci anni fa (per l'esattezza nel 1947), su invito di Enrico Falqui, mi venne fatto di tradurre in uno dei quaderni di *Poesia* (n. VIII, Mondadori, Milano) alcune voci «nuove» della poesia tedesca moderna e così di presentare due liriche di Gerrit Engelke, per la prima volta, credo in Italia. Poté sembrare, allora, una segnalazione senza seguito. Così non fu. Nel frattempo il nome del poeta tedesco si ritrova sempre più spesso nelle antologie e oggi possiamo segnalare addirittura la comparsa della sua opera completa, raccolta in un solo volume: G. Engelke, *Das Gesamtwerk* (Casa editrice Paul List, Monaco, 1960). Sono, complessivamente più di 600 pagine e contengono oltre a due raccolte di liriche, frammenti di altre opere, di diario (quanto mai interessanti) e lettere, sinora quasi assolutamente inedite. In Germania è stata creata una fondazione intitolata al nome del poeta a Hannover e non è escluso che, dopo l'apparizione di tutta la sua opera, si cominci a riparlare di lui con più frequenza e con più approfondita conoscenza, anche

da noi. Chi era questo autore dimenticato? Si presentò come un poeta-lavoratore; non veniva da un qualche cenacolo letterario ma, rimasto presto completamente solo — i suoi genitori emigrarono in America — dovette guadagnarsi la vita come disegnatore e mutò spesso mestiere, trovandosi anche a contatto coi minatori. La sua vocazione artistica nacque improvvisa e spontanea. Un poeta dell'ultimo Ottocento, Richard Dehmel, ne intuì subito il talento e lo segnalò ai circoli letterari di avanguardia. Ma la vita di Engelke si doveva concludere presto e tragicamente. A 27 anni senza aver dato ancora il meglio di sé, moriva, prigioniero in un ospedaletto da campo inglese, dopo tre anni di guerra combattuta in trincea, in seguito alle ferite riportate proprio negli ultimi mesi del conflitto. Proprio questo poeta, che riconosceva in tutti gli uomini dei fratelli — pur senza uno specifico anelito cristiano — che aveva intitolato un suo volume di versi *Ritmo della nuova Europa* doveva scomparire prima che un nuovo soffio di fratellanza e comprensione umana si stabilisse tra gli uomini. Molti, sia per la sua origine, sia per certe forme della sua poesia, lo hanno senz'altro messo tra gli espressionisti. Ma — salvo certi temi che sono toccati da Engelke con una evidente insistenza — non si può dire che egli sia in tutto e per tutto un seguace di quel movimento. In lui si notano alcune derivazioni da Dehmel, alcuni accenti impressionistici, insieme a motivi e accenti che fanno sentire la presenza del movimento espressionista. Si veda per esempio questo canto:

*Alla morte (An den Tod):*

« Risparmiami ancora, morte,  
Gioventù bolle in me col suo sangue rosso,  
Ancora non è compiuta la mia opera,  
Ancora il futuro è nascosto nella nebbia  
Perciò risparmiami, morte.

Quando, più tardi, morte,  
La mia vita sia consumata, consumata  
Nell'opera — quando il cuore stanco si pieghi,  
E il mondo non mi dica più nulla —  
Allora portami via, morte ».

Ed ecco un'altra lirica, dalle forme quasi balatesche, che ci fa sentire invece il poeta-lavoratore. Il motivo della morte ritorna, ma in un'altra prospettiva. La lirica s'intitola infatti *La morte nella miniera:*

« Duecento sono scesi nei pozzi,  
Sopra, a schiere si affollano madri.  
Fumo sale dal fondo.

Le selve di carbone splendono, sotto, nella notte;  
Sfavillano fuochi solari primordiali.  
Fumo sale dal fondo.

Salvatori discesero nei pozzi,  
Non tornarono, anche loro vi restarono.  
Fumo sale dal fondo.

Il baratro di fuoco divora le sue vittime — e sta  
[in agguato].  
Le gallerie incendiate vengono murate.  
Fumo sale dal fondo.

Duecento erano scesi nei pozzi.  
Madri piangono su bare vuote.  
Fumo sale dal fondo ».

Da questi due esempi si può avere forse un'idea del particolare tono che ha tutta la poesia di Engelke. Un tono personalissimo che merita all'autore sempre più l'attenzione dei critici, perché, mentre in un primo tempo poteva sembrare legato a qualche scuola, a qualche particolare indirizzo, e ancora non giunto a una formulazione valida, oggi, specialmente dopo l'apparizione di questo volume riassuntivo, ci si accorge che in questo giovane di poco più di vent'anni si era venuta maturando, forse inconsapevolmente una maturità artistica compiuta. E basterebbe il fatto che a quarant'anni e, più dalla sua morte egli cominci a contare più di quel che non avvenne mai quando era vivo per confermare che il suo successo andrà ancora aumentando e la sua vena poetica, stroncata dalla improvvisa morte, dovrà essere tenuta presente nel bilancio, veramente difficile, della lirica tedesca del primo e del secondo dopoguerra.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

Nella letteratura spagnola di questi ultimi vent'anni le forme espressive si sono ridotte alle essenziali della poesia lirica e della prosa narrativa, che in nobile gara tra loro fungono da veri e propri generi creativi e plasmatori di un'unica realtà artistica e morale della inquieta gioventù di quel paese. Ma la poesia sembra riprendere la sua antica egemonia dopo che la rigogliosa fioritura del romanzo si va regolarizzando nel monotono manierismo della protesta e dell'idillismo semplificato. Gli è che i poeti non hanno tradito la complessa tradizione novecentesca di temi e di tecniche; alludo ovviamente ai migliori poeti, non a quelli fantasticati da Castellet nella sua notoria antologia che separa nettamente una tradizione simbolista dal recente avvento del cosiddetto realismo. Noi ancora una volta neghiamo questa formula equivoca del realismo; la neghiamo nel momento stesso in cui affermiamo che la nuova poesia, degli anziani, dei giovani e giovanissimi, muove verso un approfondimento via via più coraggioso e sincero della realtà dell'uomo, dell'essere e della vita.

La conferma del nostro asserto ci è data dalla felice coincidenza editoriale di tre libri di poesia or ora usciti: *Poetas completas* di Carlos Bousoño, *Poetas reunidas* di José María Valverde (nelle stesse Ediciones Giner di Madrid) e *Pongo la mano sobre España* di Jesús López Pacheco nelle *Edizioni rapporti europei* di Roma. I tre poeti sono nati rispettivamente nel 1923, 1926 e 1930, da aggiudicarsi a una Generazione del 1950, la cui fisionomia si va facendo sempre più chiara e precisa. Essi rappresentano ed esprimono quasi esemplarmente le tre dimensioni nelle quali si muove la poesia d'oggi: la *esistenziale*, la *cattolica* e la *marxista*: a specchio estetico della struttura etico-politica della società contemporanea oltre ogni confine di nazionalità. Altissimo valore sociale di questa poesia, che in nulla ne lede l'autonomismo estetico al limite della coscienza e dell'arte di ciascuna persona poetica. Sia ben chiaro.

Ideologicamente il più interessante è il libro di Bousoño, in quanto è il più travagliato nel

tentativo di salvezza dalla crisi esistenziale e irrealistica dell'Intelligenza europea tra le due guerre. Il volume, presentato da un affettuoso corsivo del maestro Aleixandre, è fornito di un'introduzione che è una vera e propria poetica filosofica alla maniera dell'ultimo Machado e di Heidegger introdotto da Machado. Machadiana è la formula della *temporalità*, la dimensione preferita della realtà come sensazione dell'esistenza primaria. Heideggeriana è la formula riferita al mondo, come « la nada siendo », cioè il nulla che è l'essere della realtà, la profonda radice esistenziale, la frenesia di trovare, palpare la realissima realtà. Significativo il sottotitolo *Primavera de la muerte*, che è poi il titolo della seconda raccolta del '45: vibrano questi versi alla memoria-presenza di una primavera patetica, mirabile e angosciata, delicata e terribile; è l'amorosa accettazione esistenziale di un mondo che il poeta sa essere mortale. Di qui Bousoño riconosce la propria evoluzione in una doppia prospettiva: una visione del mondo dal tempo dell'uomo, segnata dalla terza raccolta, *Noche del senso*, in cui tutto è vuoto, spettrale e insensato; e una visione della realtà e dell'uomo dal tempo delle cose svelate nella consistenza e durezza del loro essere: è la quarta raccolta provvisoria, dal titolo significativo, *Invasión de la realidad*. Le due raccolte in effetti si complementano, intensificandosi quella preoccupazione di oggettività e misteriosità che il poeta avvertì per la prima volta nel 1947 nel Messico: lo stesso anno in cui cominciò la nuova esperienza narrativa. La novità delle ultime poesie consiste in una forzatura della buona volontà nell'accettare la condizione storica della Creazione in nome dei suoi valori attuali, intatti *nonostante* il futuro sfacelo. E si leggano i sonetti intitolati *A pesar de todo*, «Nonostante tutto», densi di esultanza costretta, ancora agonica e drammatica, come i versi più antichi sul Cristo evanescente e notturno, sulle emozioni siderali, sulla Spagna scheletrica ed essenziale, sognata nel suo mistero unamunesco-machadiano. Resta la poesia come esercizio di

rivelazione dal fondo della persona, cosa della vita nella sua autenticità, oltre l'intelligenza pura. In tal guisa Bousoño crea e vigila la propria libertà poetica; non si dimentichi che egli continua la tradizione ispanica novecentesca della coscienza critica interna alla poesia; egli è il finissimo esegeta di Aleixandre, collaboratore del maestro Alonso nella ricerca stilistica, autore di uno dei maggiori trattati sullo stile, la *Teoria dell'espressione poetica*, di cui auspichiamo la traduzione italiana.

Un titolo consimile ha l'ultima raccolta delle poesie riunite di Valverde: *La conquista di questo mondo*; essa segue a *Uomo di Dio*, *L'Attesa*, *Versi della domenica*, *Voci e accompagnamenti per San Matteo*. Titoli e temi e spirito poetico intimamente religiosi, e anzi ortodossi, in quanto il dogma, la trascendenza, la ecclesia dei fratelli in Dio, la natura santificata, lo stesso slancio lirico del poeta come creatura infallibile del Signore, si fanno trasparenze nel tempo e nella realtà umana per prevedere la zona immortale e la vera vita al di là. La poesia di Valverde è previsione e preparazione all'assoluto attraverso un fittissimo e labirintico sistema di segni, interventi, mediazioni della vita mortale e temporale; non ultimo di questi segni il mistero familiare, il pathos della sposa e del figlio, come in Unamuno e in Hernández. Ad es., nella poesia *Da questo corpo di tempo* è la memoria che sedimenta e assolve la fugacità delle cose; tutto sarà memoria innanzi a Dio; per essa lo vedremo « affinché non ci acciechi, come il bambino che guarda il sole tra le dita ».

L'*esistenza* di Valverde è dunque l'opposto di quella di Bousoño; simbolica e funzionale, essa è un itinerario fatale da superare e illuminare di luce suprema e ancora umana perché sarà divina. Nell'*Invasione della realtà* di Bousoño è la realtà il soggetto invasore con la sua forza cosmica inesplicita, una pura immanenza nel suo limite totale e abbracciante; nella *Conquista di questo mondo* di Valverde, il poeta riconosce l'« oscura forza » della vicenda mortale nel grido dei bambini che rompe il sogno lirico, ma il soggetto è ancora lui uomo che lotta per una vittoria che lo trascende. Gli ultimi versi del *Prólogo* dicono: « Dura storia dell'uomo, meraviglia / edificata, lenta, verso

la morte: / il mio verso ti dovrà intrecciare una corona: / ti voglio celebrare per vincerti ». Di qui lo scetticismo e l'umore prosastico verso le false conquiste della scienza e dell'arte antiche e contemporanee. Anche Valverde è dottissimo uomo: docente dell'Università di Barcellona, critico, storico della letteratura, traduttore di Hölderlin, di Rilke, dei Vangeli, studioso di estetica.

Non meno calcolata e complessa è la formazione letteraria di López Pacheco, nonostante l'apparente semplicità e immediatezza del suo canto popolare, sociale e patriottico. Il libro (tradotto da Repetto) ha una generosa presentazione del suo editore Vigorelli e un'introduzione dell'autore, che alla fine denuncia i suoi maestri: Hernández e Neruda, Alberti e Machado, il cubano Guillén, Celaya e Blas de Otero. Aggiungerei Lorca newyorkese, León Felipe e Morales. Dentro questa tradizione sarebbe da esaminare la poesia di Pacheco, la quale filtra la sua protestata realtà del lavoro e dell'uomo libero attraverso determinati moduli stilistici; ad esempio, le metafore dell'antromorfismo proprio dall'eros marxista sono ricavate, talora alla lettera, da Hernández e Blas de Otero; tutta la centralità del corpo e della materia dell'uomo immanente nella sua costruita realtà, da cui irradiano le due correnti dell'esecrazione contro l'ingiustizia e della favolosa allegria nel sogno della sperata « immensa dimora senza tristezza ». Anche Pacheco accenna a una « invasione del mondo reale nell'intimità trepidante » del poeta, correggendo e integrando la socialità e il collettivismo estetici. Questa preoccupazione di autenticità individuale rimane ancora allo stato di poetica, come allo stato di retorica nobilissima e sincera l'umanismo integrale, operaio e contadino. Alcuni segni di vera poesia li sorprenderemo meglio in certi momenti di estasi sensibile, aderente alla cosa umana: « Solo racconta il vento della terra / una storia al passaggio alto e sonoro: / la favola dell'uomo e dei suoi arnesi, / e del sole che la illumina d'oro ». E si guardino le schiette canzoni popolari, la lirica autobiografica, la *Rima nera*: appunti di una futura poesia più organica e articolata, che di cuore auguriamo al giovane Pacheco.

ORESTE MACRÌ

# LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

## Teatro latino medievale

Nella foresta della letteratura mediolatina, uno degli angoli più intensamente esplorati è quello del teatro; e gli specialisti già hanno a disposizione raccolte di testi e trattazioni complessive di prim'ordine, dal Creizenach al Young, dal Cohen al Chambers, dall'Ermini al De Bartholomaeis. Ma le ricerche proseguono attivamente, e un recente volume di E. Franceschini: *Teatro latino medievale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, ne costituisce la sintesi più aggiornata. È un merito che si aggiunge, come si addiceva alla competenza del curatore, a quello anche maggiore di svolgere una buona opera divulgativa: il volume infatti rappresenta con sufficiente ampiezza i vari aspetti del teatro latino medievale, attraverso scorrevoli traduzioni in italiano.

Il *Panorama* che precede il volume traccia la storia dei due principali filoni del teatro medievale: quello sacro e quello profano. Del primo, la ricchezza di attestazioni e di documentazione ha permesso da tempo, soddisfacendo le aspirazioni evoluzionistiche annidate nell'animo di ogni storico, una minuta ricostruzione diacronica. La liturgia, specialmente pasquale e natalizia, sviluppò lentamente i suoi elementi dialogici, sino ad attribuire le battute a voci diverse, ed infine a travestire i recitanti così da identificarli con le voci che essi intonavano. Nacque così l'ufficio drammatico, che poi si sciolse dalla sua matrice liturgica, e svolgendosi in estensione e in varietà di argomenti, e avviandosi in direzione scenografica e veristica (anche accogliendo, prima saltuariamente, poi totalmente, il linguaggio volgare), divenne sacra rappresentazione e fornì le strutture al teatro moderno.

Meno univoca e più discussa la storia del teatro profano, cioè di quello non legato alla liturgia, anche se tratta di argomenti religiosi. Morto il teatro latino prima che si effettuasse il passaggio delle consegne tra la cultura classica e quella cristiana, il Medioevo ebbe una nozione imprecisa

della sua natura e della sua attuabilità, e fu rafforzato nel suo errore dall'aver potuto guardare come a modello quasi esclusivamente alle tragedie di Seneca, non destinate alla recitazione. Il Franceschini ritiene, giustamente a nostro avviso, che, mentre una vena irresistibile di teatralità attraversa tutto il Medioevo nella forma edonistica, spesso triviale, generalmente estemporanea del mimo, non si possa invece parlare di teatro per le opere profane di carattere colto di cui si conservano numerosissimi esemplari: esse non furono quasi mai destinate alla recitazione, e tanto meno recitate: costituivano un « genere » ereditato senza precisa conoscenza della sua funzione.

Di questa storia, tracciata dal Franceschini con limpidezza di sintesi, offrono poi le minute articolazioni, fornendo sia le notizie sulla tradizione e sulle fonti e sulla diffusione delle singole opere, nonché sugli autori quando conosciuti, sia i relativi rinvii bibliografici, i « cappelli » premessi a ogni testo.

Per il lettore anche colto la lettura del volume sarà fonte di sorprese gradevoli; per non dire del piacere nell'incontrare gli archetipi di temi poi accolti dalle letterature volgari, come il *Babione*, che richiamerà subito alla memoria il Ruzante, o come i *Miracoli di San Nicola*, che faranno pensare, nonostante il diverso contenuto, al *!eu de Saint Nicolas* di Jean Bodel, e così via.

Tra i testi « profani », a parte la forse troppo famosa *Rosvita*, crediamo che uno di quelli che possono riuscire più attraenti sia l'*Eccerinide* di Albertino Mussato, veramente dantesca per l'impegno civile, nella descrizione, naturalmente stilizzata, degli orrori della tirannide e nell'animazione del quadro geo-politico italiano attraverso un *tour de force* di rievocazioni « per procura » da parte del Nunzio (o dei Nunzi) e del Coro, inserite nelle dirette rievocazioni drammatiche dei personaggi. Pagine potenti, dalla tregenda della nascita diabolica del tiranno (« dalle viscere della terra salì un profondo muggito, come se il seno le fosse scoppiato e aperto in immensa voragine:

e ne risuonarono le immensità dei cieli. Un vapore di zolfo invase l'aria e si addensò in nube. Poi d'improvviso un lampo solcò la casa, a guisa di folgore, seguito da tuono. L'oscura nube venne sul talamo, lo avvolse, fetida; ed ecco io mi sento oppressa, violata: mi è sopra, oh vergogna, un adultero ignoto») ai blasfemi propositi di Ezzelino (« Che io sia per il mondo una spada insanguinata; la mia mano in te fidente non tremerà davanti ad alcun delitto. Esaudiscimi, o Satana, e tale figlio approva»), alla sua opera astuta e nefasta, alla sua crudeltà e al suo furore di vendetta (« Di qua e di là alte le croci mostrino i corpi appesi, che per le sottostanti fiamme inceneriscano, fra uno stillar di sanie; e il fumo faccia salire al cielo l'offerta di queste vittime, da me svenate»), alla sua fine tragicamente grandiosa.

Una vera commedia è invece il *Babione*, che sottopone a un crescendo di beffe e di sventure il ricco contadino pieno di ottusa furbizia, così da fargli perdere prima la donna di cui è ridicolamente innamorato, poi, e nel modo più ignominioso, la moglie, infine la sua stessa virilità. La comicità è così caricata da diventare crudele, e perciò stesso, nel riso che essa provoca, il disprezzo fa strada alla pietà.

Non meno vario il panorama offerto dai testi sacri, che dai temi evangelici allargano il loro repertorio alle parti « precristiane » del Vecchio Testamento (*Daniele*), ad evocazioni dell'Apocalisse (*Il Dramma dell'Anticristo*), all'agiografia (*Miracoli di San Nicola*); che dai pochi personaggi familiari del Vangelo si spingono ad accogliere personificazioni ed allegorizzazioni, come la Gentilità, la Sinagoga, la Misericordia, l'Eresia, ecc., ed a portare sulla scena battaglie e assedi.

L'accostamento alla realtà quotidiana avviene in genere attraverso un arricchimento di determinazioni (si vedano gli imbonimenti dei mercanti nei Drammi della Pasqua e della Passione, o, in quest'ultimo, le lusinghe amatorie di Maria Maddalena, non per nulla scritte in volgare), mai, o quasi, attraverso uno scavo nella psicologia dei personaggi e nei suoi movimenti interiori. Oltre che alle note costanti della mentalità medievale, e all'acronia o metacronia di eventi che apparten-

gono al piano del destino umano più che a quello della storia empirica, ciò si può riportare alla matrice liturgica e alla sostanza innica di questi uffizi. Qualche esempio. Le Marie al sepolcro (*Dramma della Pasqua*) dopo aver incontrato un angelo che dice loro: « Non c'è bisogno di unguento, Cristo è risorto veramente dal sepolcro; ecco il luogo: venite, guardate, guardate! », riprendono il loro lamento e ribadiscono l'intenzione di ungere il cadavere; l'angelo, presentatosi come Michele, domanda: « Chi cercate, o chi volete vedere? »; al che le Marie si stupiscono che la pietra sia stata tolta di sopra il sepolcro, e finalmente si accorgono che « c'è un giovane vestito di bianco », cioè l'angelo; il quale angelo ancora domanda: « Chi cercate nel sepolcro, o Cristiani? ». Analogamente (*Dramma della Passione*) la Maddalena, dopo il pentimento già suscitato dall'annuncio dell'angelo, dopo le speranze che le sono nate di essere « guarita » da Gesù, viene infatti mirabilmente assolta; ed ecco, invece che un canto di gioia e di purificazione, intona: « Ahimè, ahimè, perché sono mai nata? Bene ho meritato l'ira di Dio, ecc. ». Capovolgimenti della progressione cronologica? Goffaggine narrativa? Solo in minima parte; ma invece, frasi dello schema liturgico (« Chi cercate nel sepolcro, o Cristiani? ») nel primo caso, luoghi comuni edificanti ed ammonitori nel secondo, polifonicamente alternati ad amplificazioni che moltiplicano le battute intorno al tema prefisso: variazioni e riprese in cui conta l'effetto complessivo o il rapporto cromatico, non l'ordine. Non si dimentichi, infatti, che si tratta di versi, e spesso elaboratissimi, e accompagnati in origine da musica (la colloquialità inevitabile pure in una traduzione « sostenuta » porta ad un livello di naturalezza dal quale la fantasia del lettore si deve saper sollevare).

D'altra parte, questa è un'arte fatta di simmetrie e contrapposizioni, come si può scorgere in forma elementare nel miracolo de *Le tre figlie*, con la triplice tentazione del meretricio, e il triplice lancio, da parte del Santo, di un sacchetto d'oro che permette il matrimonio delle poverette; e in forma monumentale nel *Dramma dell'Anticristo*, le cui ambizioni metafisiche sono naturalmente immiserite, ma non cancellate, nella realizzazione.

## II « Pèlerinage de Charlemagne »

Nella massa di prodotti in senso lato epici, uno dei poemi che può vantare una più fitta bibliografia è quello intitolato dai suoi editori *Pèlerinage de Charlemagne*. Tanto interesse non è dovuto a valore estetico o comunque ad importanza intrinseca dell'opera, bensì alla sua fisionomia molto diversa da quella delle altre composizioni epiche e difficilmente motivabile; soprattutto, alla difficoltà stessa di afferrare il tono e la finalità esatta del non lungo poema, che ha potuto apparire di volta in volta comico o satirico; clericale, anzi monastico, o blasfemo; libello politico o di propaganda morale; frutto di contaminazione od opera unitaria. A giustificare tante divergenze d'interpretazione, basterà un cenno all'avvio novellistico del poema (la regina ferisce l'orgoglio di Carlomagno esprimendo dubbi sulla sua superiorità rispetto ad ogni altro monarca), al suo contenuto apparentemente bipolare (un pellegrinaggio di Carlo in Terrasanta, con acquisizione di preziose reliquie; e un suo soggiorno a Costantinopoli, concluso con un'affermazione del prestigio dell'Impero d'Occidente su quello d'Oriente), e soprattutto ai mezzi con i quali si esprime il predominio morale e materiale di Carlomagno sul rivale Ugo (« gabbi », cioè vanti, lanciati sotto l'effetto del vino dai guerrieri franchi, e attuati poi, per intervento soprannaturale; e non si tratta solo di iperboli e bravate pittorescamente stravaganti, ma anche di imprese amatorie di gusto alquanto soldatesco). Contenuti, dunque, che oltre ad allontanare dalla ieraticità e dall'epicità delle prime *chansons*, mescolano il sacro e l'avventuroso e il profano, il serio e il faceto e il burlesco, in un modo affatto contrario alla nostra razionalistica distinzione delle sfere spirituali.

L'ultimo lavoro dedicato all'argomento è un volume di J. Horrent: *Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1961. Il volume, come già dice il titolo, contiene nelle note i materiali di una revisione al testo apprestato dal Koschwitz (I ed., Leipzig, 1879; V ed., 1907, ristampe sino al 1923); revisione che, in man-

canza di nuove scoperte di codici, e non sussistendo problemi stemmatici, può solo puntare su una più esatta e raffinata interpretazione del contesto, del quale spesso l'autore rivendica la correttezza contro le supposizioni dei precedenti editori. Le note del volume, che spesso portano anche eruditi riferimenti di carattere culturale, costituiscono dunque una riedizione implicita ed un commento del poema. Ma più importante è la trattazione complessiva dell'Horrent.

L'autore, per liberarsi dalle contrastanti suggestioni della bibliografia, ha intrapreso un equilibrato *essai d'explication continue*: ha cioè analizzato i vari episodi del poema cercando di coglierne, puntualmente, l'esatta intonazione, e intanto tenendo d'occhio l'assieme della composizione, così da penetrarne la struttura e afferrarne le implicazioni. I risultati si allineano l'uno all'altro, la fisionomia dell'opera riesce sempre più chiara, i suoi motivi sempre meno ambigui.

I risultati più importanti sono appunto quelli che riguardano la struttura del poema, il quale risulta indubbiamente unitario, non solo nell'identità dell'autore, ma nella coerenza dell'ispirazione. L'Horrent ha saputo sempre distinguere tra la comicità degli episodi e la loro eventuale, ma inesistente, finalità satirica. Così, se Carlomagno si trova talora in situazioni ridicole, egli non appare mai ridicolo; pertanto, l'innegabile risposta positiva che la conclusione porta alle domande sulla sua superiorità mondiale risulta, invece che in contrasto con il centro della vicenda, come una conferma chiarificatrice. Né d'altra parte Carlo può incorrere nell'accusa di vanagloria, dato che il poeta ha saputo attribuire al suo viaggio a Costantinopoli una posizione subordinata rispetto al pellegrinaggio in Terrasanta, le cui ragioni sono esclusivamente religiose; infine, la consecuzione dei due viaggi offre un supporto ultraterreno alla glorificazione di Carlo, reso degno dalla sua devozione di essere specchio del potere divino in terra. È su questa linea che, quando il racconto ci conduce a Costantinopoli, l'Horrent giunge a definire con esattezza il valore delle meraviglie orientali da cui i guerrieri franchi sono a tutta prima intimiditi. Questa atmosfera fantastica è rievocata dal

rimatore in modo da sottolinearne la natura terrena, non nobilitata da spiritualità; quando i Franchi, con l'aiuto divino, compiranno ben altre meraviglie, non avranno acceso che un adeguato riflesso terrestre della loro supremazia ideale.

Poema epico senza armi e senza battaglie, ricco di elementi romanzeschi, trapunto di notazioni comiche, arricchito da una trama amorosa, il *Pèlerinage* costituisce dunque, invece che una satira del « genere » a cui appartiene, l'espressione di gusti e concezioni diversi. Ci troviamo ormai a più d'un secolo di distanza dalle origini cavalleresche; e s'aggiunga che il nostro componimento ne rimanea uno precedente, perduto (la posizione del suo autore è dunque simile a quella del Pulci rispetto all'*Orlandino*). L'analisi così aderente che ce ne ha data l'Horrent acquisisce in un certo senso il poema, liberato dalle superfezioni critiche, alla storia letteraria medievale.

## Il « romanzo sentimentale » spagnolo

Il volume di C. Samonà: *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960, da integrare con i due articoli dello stesso autore su Rodríguez del Padrón e su Diego de San Pedro, è l'anticipo di una trattazione complessiva che riteniamo imminente. Il già pubblicato è sufficiente per accennare all'attività di un critico che ha dato un accento molto personale ai suoi contributi storiografici, come si può constatare anche scorrendo il suo *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1960, in origine voce di Enciclopedia. Leggendo il volume che ora ci interessa, si avverte subito la presenza di una tematica familiare: disgregazione del concetto di genere letterario (in questo caso, il « romanzo sentimentale » come fu definito dal Menéndez y Pelayo e, con modifiche, da critici più recenti); confutazione dell'interpretazione positivista delle fonti (principalmente la *Fiammetta*), come attuata, per esempio, dal Farinelli; ritorno a un'indagine monografica che insista sulla caratterizzazione dei singoli scrittori e delle loro opere. Questo ricorso alle distinzioni

crociate non deve indurre in inganno; si tratta di un provvedimento di igiene mentale, in un settore della storiografia letteraria che, giunto con ritardo all'accoglimento di metodi moderni, richiede un'opera di depurazione, di « demitizzazione ». E risalirà ai medesimi motivi la lotta che altrove conduce il Samonà contro certi miti etnico-esistenziali cari alla critica spagnola (e forse non trascurabili come forze immanenti nelle attività dello spirito). Il Samonà, insomma, ha ritenuto necessario far profittare l'ispanistica delle energiche chiarificazioni crociate; ben deciso però a portarsi più innanzi e raggiungere una maggior complessità di definizioni e motivazioni.

Così, dopo aver confutate le varie formule nelle quali si cercò di ingabbiare il « romanzo sentimentale » quattrocentesco, il Samonà enuncia una caratterizzazione dinamica basata sulla varia convergenza di tradizioni contenutistiche (l'allegoria, il romanzo epistolare, l'amor cortese) e formali (l'alternanza di prosa e poesia, la prosa numerosa), condizionata dai movimenti di un costume letterario e sociale che, in una fase ancora indisciplinata del gusto, acquisiva con curiosità e sorpresa (e con inevitabile immaturità) gli stimoli provenienti dalle letterature d'Italia e di Francia, sovrapponendo ideologie e formulazioni moderne, rinascimentali, ad altre ancor medievali. Riesce così facile spiegare i risultati un po' deludenti di un controllo portato sui supposti modelli letterari; essi dipendono dall'effettiva impreparazione mentale degli imitatori, e dalla conseguente mediazione di schemi letterari e convenzioni narrative più familiari ai quattrocentisti spagnoli: la *Divina Commedia* veniva interpretata secondo schemi della materia brettona, il *Filocolo* e la *Fiammetta* venivano accostati ai romanzi francesi del ciclo classico. Impiantato così il problema, è chiaro che la definizione generale e le singole monografie vengono ad assumere una correlazione dinamica: saranno state le personalità dei singoli scrittori a scegliere nella tavolozza delle tradizioni accolte dal gusto di una data società e a fissare la coloritura sentimentale dell'impasto.

La scelta del *Grisel y Mirabella* di Juan de Flores come esempio di questa impostazione critica appare

assai felice. Infatti, dietro alla pur interessante antinomia tra narrazione novellistica (una delle solite vicende amorose con esito tragico) e dibattito pseudo-teoretico (le perorazioni in difesa e a carico dei giovani amanti, con richiamo alla consueta tematica sui diritti dell'amore) — antinomia che caratterizza, con varietà di soluzioni, tutti i romanzi affini — il Samonà scorge, nella « rinnovata e ingenua fiducia nel colpo di scena, magari grossolano ma autenticamente *novelesco*, che avvolge e risolve la persistente retorica del *debate* », nel gusto per una collocazione quasi scenografica dei personaggi, i sintomi del « graduale adattamento del vecchio mondo cortese a un genere romanzesco di più ampia divulgazione ». È un adattamento direttamente riferibile a condizioni della società del tempo, come appare dall'analisi del *debate*, nel quale, forse con diretti riferimenti

polemici all'*Arnalte e Lucenda* di Diego de San Pedro, il Samonà scorge una « zona d'incontro fra una realtà idealizzata e letteraria, talvolta fiabesca (...) e una realtà mondana, incalzata dalla contingenza del costume quattrocentesco » (contraddizione che costituisce un « plausibile motivo di raccordo con la prosa e con la narrativa del Cinquecento »). E alla società del tempo ci richiama ancora le conclusioni del Samonà (« lo sbalordimento, il diletto, l'ingenua partecipazione del lettore *sono* qui l'obbiettivo ultimo e segreto di chi, scrivendo, era partito magari per difendere il gentil sesso e fustigare il malcostume degli uomini »), nelle quali sono definitivamente rachiuse la natura in sostanza voluttuaria e l'intento forse inconsciamente borghese di questo romanzo che nell'apparenza si riconduce a nobili modelli e raffinati ideali.

CESARE SEGRE

## LETTERATURA AMERICANA

Una trentina di anni or sono il tentativo di mettere a fuoco significato, consistenza o autonomia della cultura americana (o addirittura di porsi la domanda se la letteratura americana e la cultura americana esistessero) costituiva senza dubbio impresa da pionieri, e questo negli stessi Stati Uniti. Oggi che su questa strada ci troviamo alquanto più innanzi, gli interrogativi che si affacciano sono di ordine diverso, così come nuovi dubbi si configurano. La verità è che gli studi americani, si potrebbe osservare per amore di paradosso, hanno subito un processo ben diverso rispetto a quello della rivoluzione industriale: si sono sviluppati, negli Stati Uniti, con ritardo, quando essa apparteneva ormai alla storia. Non deve dunque stupire che in America si insista oggi nel discutere su una *impasse* apparente che non è soltanto metodologica e che potrebbe apparire

oziosa altrove. Al tempo stesso, anche la condizione degli studi americani fuori d'America merita una riconsiderazione, giacché essi pure hanno seguito un loro itinerario che sembra agevole ripercorrere ora per trarne delle conclusioni stimolanti.

Per tutte queste ragioni vale la pena accostare due volumi ciascuno a suo modo e diversamente rappresentativo: negli Stati Uniti *Studies in American Culture*, una raccolta di saggi a cura di Joseph J. Kwiat e Mary C. Turpie (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1960, dollari 4.75), e, in Italia, *La ricerca del vero*, di Agostino Lombardo (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, sesto volume della « Biblioteca di studi americani », 1961). Entrambi recano un contributo estremamente fruttuoso a una discussione che pur risultando più che mai aperta esige forse tutta

una serie di ripensamenti prima di proseguire con autentica utilità, e, a ben vedere, si integrano nel quadro di una visione articolata del problema.

Va detto innanzitutto che un aspetto saliente della questione non sta in una ritardata autonomia della cultura americana, ma piuttosto della sua autocoscienza su un piano sistematico. Centocinquanta anni or sono, James Fenimore Cooper, che molti, a torto o a ragione, vogliono considerare come il primo scrittore davvero « americano », dopo aver fatto l'apologia del proprio paese negava sorprendentemente tale autonomia, e riallacciava la cultura americana al grande filone inglese. I personaggi dell'*American Renaissance*, dal canto loro, se furono i primi a postulare l'originalità della cultura americana, lo fecero in senso creativo, in termini che potremmo definire programmatici e comunque *in sé*, tali da non suscitare in alcun caso una corrente immediata di ricerca. I poeti, i teologi, gli scrittori del Sei e del Settecento americano rimasero avvolti dal loro alone eroico e favoloso, quando non furono addirittura ignoti, come nel caso di un poeta quale Edward Taylor, che doveva dormire altri cent'anni nel più completo oblio. In tempi recenti la critica più impegnata, il *new criticism*, si accostò da parte sua più a problemi di estetica, di metodologia e di « lettura » che di storia letteraria, lasciando alla critica accademica il compito di indagare in quella direzione, cosicché non meraviglia affatto la constatazione che molti professori di « inglese » nelle scuole superiori e nelle università americane non posseggono una preparazione specifica nel campo della cultura americana.

Non meraviglia neppure, se si parte da questi presupposti, che uno studioso della preparazione e dell'ingegno di un Lionel Trilling arrivi, attraverso una sorta di ripensamento reso pubblico or non è molto, a temere che in America si rischi di tagliare il cordone ombelicale con la cultura inglese, quando ci si spinge troppo innanzi in una ricerca di affrancamento.

In Europa abbiamo assistito, se si vuole, a reazioni del tutto diverse. La critica inglese, se ha mostrato un atteggiamento spesso condizionato dall'ansia, magari involontaria, di mettere a fuoco

una primogenitura non sempre corrispondente ai fatti, è pur sempre quella che si è trovata in condizioni di privilegio. I suoi meriti sono fuori discussione: basterà rammentare che fu l'Inghilterra a rivelare all'America il primo scrittore che abbia saputo crearsi uno strumento di linguaggio davvero americano, vale a dire Mark Twain. Da noi le reazioni sono state, a suo tempo, non prive di articolazione, oltre che di comprensibile deformazione, dalla pavesiana o vittoriniana formulazione del mito americano (il mito che la morte aveva impedito a Pintor di portare innanzi con forse maggiore e meglio giustificata definizione) alla professione di affetto ancora di Pavese, per tacere della monumentale e deliberata incomprendimento di Cecchi, fino a giungere a una riconsiderazione ben altrimenti complessa e giustificata che il Lombardo ha, come vedremo, bene analizzato. In Francia, dopo un periodo nel quale i suggerimenti dettati da una sorta di intelligente curiosità più che da un interesse motivato avevano condotto ad alcune « scoperte » assai importanti, hanno resistito, a quel che sembra, soltanto isole di diffidenza e di dubbio spesso gratuite e indiscriminate, che paiono accentuarsi progressivamente. (Ma resta il fatto che ancora in Inghilterra non è raro incontrare casi di incomprendimento programmatica, per cui non si riesce a situare un Wallace Stevens e spesso neppure un Robert Frost).

La storiografia letteraria è dunque diventata relativamente tardi un genere negli Stati Uniti, anche se la tradizione stessa della cultura americana ha impedito alla letteratura da configurarsi come istituzione, ciò che l'ha da una parte caratterizzata ma che in certe direzioni ha agito come una remora. Un genere, va aggiunto, che per forza di cose trova la sua collocazione naturale nelle università, e si tinge quindi di un accademismo che va accentuandosi di anno in anno. Abbiamo già avuto occasione, su queste stesse colonne, di notare come a suo tempo il *new criticism* avesse conquistato molte università, ma ora che esso si avvia quasi dichiaratamente verso una forma di manierismo al quale non sa e non può sfuggire, ecco affacciarsi alla ribalta una sorta di repubblica di professori, la quale ha una parte

dominante nella cultura universitaria degli Stati Uniti. Da questa parte ci sono venuti, in tempi molto recenti, contributi significativi; basterà rammentare il volume monumentale del Blair su Twain apparso lo scorso anno (una diligente ricognizione e classificazione di fonti e di altri elementi disparati studiati con estrema cura e vorremmo quasi dire con pedanteria); la monografia su Emily Dickinson di Charles Anderson, e l'edizione completa dell'epistolario Twain-Howells, in due volumi curato dal Gibson e dal Nash Smith, opera, quest'ultima, ricca di suggerimenti impliciti, perché è qui, nelle pieghe di un linguaggio meno sorvegliato e più spregiudicato, che Twain ci consente di scoprire indicazioni davvero sorprendenti, tali da incoraggiare la ricerca di una linea di sviluppo sintattico e lessicale che, attraverso la Stein e Sherwood Anderson, scende fino a Hemingway.

La raccolta di saggi cui ci siamo riferiti non vuole imporre alcuna soluzione, ma intende piuttosto raccogliere delle proposte. I curatori si sono infatti preoccupati non tanto di offrire un panorama generale, quanto di mettere insieme una serie di professioni di fede provenienti da studiosi diversamente impegnati, e non di rado contrastanti. La conseguenza immediata e più evidente di una simile premessa è, senza dubbio, che il lettore attento si vedrà alla fine confermato nella convinzione, ribadita in più di una pagina, che gli studi sulla cultura americana stanno oggi portando alle estreme conseguenze una alternativa, o se si vuole una dicotomia, tra approccio strettamente o almeno prevalentemente letterario (spesso sulla base di una collocazione implicitamente storiografica) e uno qualificatamente sociologico. Soltanto lo scritto di Allen Tate, *A Southern Mode of Imagination*, si sottrae allo schema che per comodità abbiamo un poco arbitrariamente delineato, sia per l'autorità del Tate medesimo che per la complessa prospettiva di tutto il suo lavoro di critico che abbraccia ormai più di un trentennio.

L'interrogativo che una simile dicotomia pone è contenuto nel primo saggio della raccolta, *Can « American Studies » Develop a Method?*, di Henry Nash Smith, professore alla California University. L'autore propone, come pietra di paragone per

una discussione di fondo, un classico come, appunto, Mark Twain. La critica letteraria americana ha lavorato a fondo su Twain da almeno un cinquantennio, sperimentando qui forse più che in ogni altro caso l'urgenza di quella che, secondo le parole di Nash Smith, è « l'ambigua relazione tra le opere d'arte e la cultura nella quale esse prendono corpo ». Acquisito, in altri termini, un contesto di mediazione ancora tipicamente ottocentesco, e cioè il principio inteso abbastanza nebulosamente di letteratura nazionale, si sono studiati i tabù di Twain per vederlo poi in rapporto al suo pubblico; si è affrontato il problema del suo linguaggio per linee interne e alla luce dell'apporto dialettale; si sono analizzati i significati e le implicazioni simboliche dei personaggi chiave. Nella fase attuale si prospetta infine l'alternativa, di cui parlavamo prima, tra indagine strettamente letteraria e valutazione sociologica. Negare i risultati del *new criticism* — aggiunge lo studioso americano — sarebbe ingeneroso, ma al tempo stesso « esso ha reso indiscutibilmente arduo il riportare la letteratura alla cultura in cui essa si realizza e di cui è senza dubbio una parte. « Nella insistenza sul dato sociologico troviamo un rischio opposto: « la società senza arte invece dell'arte senza società ». Siamo, cioè, alle soglie di una diversa ma non meno sterile e pericolosa retorica, e « la retorica delle scienze sociali sembra riflettere uno sforzo di minimizzare la funzione della *consciousness* ».

Il Nash Smith sembra, per parte sua, indotto a schematizzare eccessivamente i termini dell'alternativa, senza proporre una soluzione di ricambio che si imponga come convincente e persuasiva. Il suo suggerimento di ripiegare su un terreno di indagine più limitato e provvisorio, « attraverso una specie di opportunismo ragionato », se riflette un indirizzato largamente diffuso nella critica accademica americana, ci riporta in pratica a un empirismo o ad un pragmatismo riveduto ma logoro nella sostanza, e dobbiamo aggiungere che discutendo con il Nash Smith stesso lo abbiamo trovato altrettanto cauto quanto elusivo di fronte a una simile obiezione. Suggestire una tregua d'arme significa eludere la questione nel suo aspetto più

delicato, e rinviare la risposta a interrogativi alquanto urgenti, ciò che, su un piano generale, in una fondamentale sfiducia nell'ideologia, che implica carenza di ideologia, sembra essere la caratteristica più diretta di quella che è stata chiamata, non senza ironia, la « età di Eisenhower ». La metodologia provvisoria che il Nash Smith propone e di cui abbiamo già numerosi esempi sul piano della concreta applicazione, non può che generare un diverso manierismo, meno avventuroso e apparentemente più sensato, ma sottratto al tempo stesso a responsabilità che è troppo comodo eludere.

Ci si domanda se è questo il punto di arrivo cui accennava già nel 1935, in una sua conferenza raccolta poi in *Ideas in America*, un maestro insigne quale il Mumford Jones quando insisteva sulla necessità del consolidamento di una *American scholarship* modellata sull'esempio (che pare a noi per tanti aspetti accusare il tempo) del lavoro del Parrington sulle grandi correnti del pensiero americano, una *scholarship* seria, illuminata, liberale, che sapesse accettare la sfida lanciata dalle scienze sociali.

Una risposta implicita, e cioè sul piano non della polemica ma della proposta di lavoro, viene del resto nello scritto che segue immediatamente l'introduzione di Nash Smith. Si tratta di *How American See Themselves*, di Reuel Denney, dell'Università di Chicago. Denney è un sociologo la cui ricerca si presenta strettamente legata alla problematica della critica letteraria: collaboratore di David Riesman nella stesura di un testo fondamentale come *The Lonely Crowd*, egli è l'autore di un libro singolarissimo se pur disuguale sulla cultura di massa, *The Astonished Muse*, che si raccomanda non soltanto per la serietà del suo impegno, ma anche per un ricco potenziale fantastico e una genuina persuasività di linguaggio. Il curriculum di Denney risulta in certo senso esemplare. Formatosi culturalmente nel periodo del *New Deal*, la sua qualificazione di studioso si accompagna ad una qualificazione politica non meno definita, e sostanzialmente radicale (che, va detto per inciso, è diffusa negli ambienti dell'Università di Chicago e in particolare nei dipartimenti di scienze sociali,

forse più che altrove). Il suo approccio al problema degli studi americani si definisce attraverso il titolo stesso del suo scritto, che si potrebbe precisare ancor meglio aggiungendo all'interrogativo — come gli Americani vedono se stessi? — un altro: qual è la condizione umana in America? Ed infatti, ciò che interessa particolarmente Denney è la definizione e lo studio dell'*American character*. Non a caso i suoi punti di riferimento appaiono extra-letterari: Margaret Mead, Ruth Benedict, Adorno, Erikson, e, s'intende, Riesman. Ma Denney sembra voler suggerire che non si tratta di rubare il mestiere al critico letterario; semplicemente, non è a suo avviso possibile andare a fondo nello studio della cultura americana senza porsi domande che esigono una risposta alla quale non possono né debbono essere estranei sociologi e antropologi.

Si vada innanzi, dunque, e soprattutto si vada a fondo, nell'indagine del fenomeno davvero unico che è la civiltà americana: ecco la proposta di Denney, che ci sembra molto più complessa e articolata di quanto appaia a prima vista. Va da sé che Denney non indugia qui su tutti gli strumenti di ricerca che egli ovviamente accetta e, anzi, sollecita: un riesame spassionato del grande problema della comunicazione di massa; la rivalutazione e l'approfondimento del contributo regionale e del suo equivalente sul piano del linguaggio, la *Vernacular Tradition* che con eccezionale acutezza esamina Leo Marx nel volume di cui stiamo parlando; lo studio dei grandi miti americani (e ancora qui John W. Ward ne affronta uno recente, il volo di Lindbergh). Come si vede, Denney attacca da varie parti l'« opportunismo » di Nash Smith: i suoi chiarimenti sono spesso illuminanti, e dobbiamo rendergliene atto; egli è uno di quei maestri, lo abbiamo constatato attraverso una diretta frequentazione che ricordiamo — e ci si scusi l'intrusione personale — con molto piacere, in cui spesso anche gli errori sono fecondi.

Il mito del Sud — e ci permettiamo di ricorrere a questo termine ormai logoro giacché esso ha ancora un senso quando si parla di una società che sta in bilico tra realtà quotidiana, diretta e concreta, e mondo ideale, ristretto e autogene-

rantesi fin che si vuole ma mai artificiale — trova corpo, come si disse, nello scritto di Allen Tate, *A Southern Mode of Imagination*, che non è qui fuori luogo perché bisognerà pur sempre fare i conti con questa massiccia presenza nella cultura americana, da Twain a Faulkner ai *Fugitives*, e accettarla senza partito preso. (Se si vorrà una immagine più avanzata e « liberale » la si potrà trovare, non senza cautela, in *The Southern as American*, un « symposium » apparso presso i tipi della Università del North Carolina, 1960, e soprattutto nel notevole contributo di C. Hugh Holman, *The Southerner as American Writer*).

Un punto in comune — ed è aspetto tutt'altro che irrilevante — può venir colto agevolmente dall'osservatore europeo. Vogliamo dire che *new criticism* (fin dal suo ispiratore più lontano, il Richards), critica accademica o storiografica, aristotelismo della scuola di Chicago, critica degli archetipi o dei simboli, dalla Bodkin alla Langer al Wheelwright fino alla neoretorica di Frye, hanno tutte posto l'accento sull'importanza della comunicazione delle strutture semantiche, su una certa fedeltà alla lezione di un soggettivismo di tipica impronta romantica, ignorando quasi dichiaratamente il problema del valore conoscitivo dell'arte.

Interesserà sapere, al lettore italiano, quali possano essere i riflessi di tanti e tanto disparati punti di vista nell'insegnamento universitario. La risposta è tutt'altro che facile, e ci accontenteremo qui di dire che un certo rischio di confusione o, all'opposto, di formazione di compartimenti stagni esiste, in quanto l'accademismo tende spesso, e in particolare quando l'insegnante non possiede la personalità di un Nash Smith, a una serie di limitazioni estremamente dannose, mentre è chiaro che i sociologi finiscono per non incoraggiare o addirittura non provocare quella « lettura » che gli adepti del *new criticism* hanno portato a loro volta alle estreme conseguenze, isolando la pagina nel vuoto di una speculazione narcisistica o fine a se stessa; inconvenienti, questi ultimi, che si colgono anche in Europa, per esempio nella ben nota *explication du texte* che ancora regna in Francia. La capacità reattiva dello studente medio americano (quella delle *élite* ci sembra fuori

discussione) potrà esercitare un ruolo decisivo a questo proposito, anche se un certo conformismo che si traduce in accettazione a priori di nozioni e di principi si coglie talvolta, specie in centri di studi non troppo qualificati.

D'altronde, ed è ancora un sociologo a rilevarlo, il fenomeno della « sotto-cultura accademica » non va sottovalutato. La definizione è di Christopher Jencks, in un persuasivo studio apparso nel numero 136 degli atti del dipartimento di scienze sociali di Harvard due anni or sono (*Character and Social Structure in America*, edizione fuori commercio). Osserva l'autore che, quasi per reagire a tutto un atteggiamento di diffidenza o di indifferenza nei confronti degli intellettuali, molti professori universitari si isolano dopo aver acquisito il loro *status*, dando vita a una sotto-cultura imbevuta di un conformismo per cui le idee sono meri oggetti, che è inutile esplorare. La cultura universitaria diviene allora un puro sottoprodotto, senza alcuna funzione vitale, e come tale contagia gli studenti, le cui domande anche più urgenti rimangono fatalmente senza risposta. La situazione economica del corpo insegnante, che va dalla difficoltà di ottenere un posto alla limitatezza dei salari, ha la sua parte nel favorire una cristallizzazione tanto pericolosa.

Se si considera la crisi che investe buona parte delle riviste letterarie americane, crisi di stanchezza e di usura sul piano dell'impegno, non sarà arduo concludere che, pur considerando il fervore di idee e il senso di responsabilità che un libro come *Studies in American Culture* rivela, ci si sta avvicinando a un periodo delicato nel quadro del rinnovamento della cultura americana.

\* \* \*

*La ricerca del vero* di Agostino Lombardo ha, tra gli altri pregi, quello di uscire da un ambito strettamente locale, cosicché la sua voce si inserisce con pieno diritto nella *querelle* che abbiamo cercato di puntualizzare. Si sa che molto spesso, e nonostante la serietà dell'impegno, le indagini che investono una civiltà letteraria straniera tradiscono un residuo di provincialismo se non un'intenzione didattica. Il rilievo non vale per nulla nel caso del

Lombardo, il cui discorso ha un diritto di cittadinanza incontestabile, come è stato rilevato del resto anche da fonti americane. Vorremmo aggiungere, anzi, che il suo discorso va tenuto ben presente con tutti i suggerimenti che esso reca. Il Lombardo appare oggi come la voce più autorevole dell'americanistica italiana (non va dimenticato che un altro studioso autorevole, il Cambon, fa parte diresse fisicamente dell'area americana in quanto risiede da tempo negli Stati Uniti e va qualificando sempre più decisamente un debito diretto a quel *medium* culturale), la quale non a caso ha preso le mosse da una scuola che porta il nome di un grande maestro qual è Mario Praz.

Gli studi americani in Italia posseggono oggi un'autonomia e un rigoglio sconosciuti altrove, se si fa eccezione per l'Inghilterra, e va aggiunto che il Lombardo è l'animatore della rivista che si intitola appunto *Studi Americani* e che ha già prodotto un « corpus » degno della massima attenzione. Egli ha riportato nel suo libro un lungo saggio sulla letteratura americana in Italia che apparve nel '60 come introduzione a una scelta di critici italiani pubblicata dalla *Sewanee Review*. Il saggio ha una agilità e insieme una ricchezza di informazione tali per cui non rimane a noi che rimandarvi il lettore anche non specialista, poiché si tratta in effetti di un contributo di primissimo ordine alla storia della cultura italiana del primo mezzo secolo.

A noi interessa piuttosto rilevare alcuni tratti salienti della critica del Lombardo, proprio in funzione del discorso che tentavamo prima. Il titolo stesso del suo libro, infatti, indica lungo quale direzione egli lavori, e cioè seguendo una intenzione dichiaratamente unitaria. Il Lombardo non riduce, ben s'intende, la cultura americana a qualche grande filone né indulge ad uno schematicismo che sarebbe ingannevole. Mentre nel suo volume precedente egli aveva lavorato attorno ai due concetti polari di realismo e di simbolismo che caratterizzano l'intero svolgimento della cultura americana, qui egli segue, attraverso le opere di alcuni grandi classici, da Emerson a Thoreau, da Hawthorne a Melville a James, fino a Twain, e poi a Dreiser, a Faulkner e ad altri, una trama

che pur salvaguardando l'originalità e i risultati dei singoli scrittori li riconduce a un punto d'incontro al quale, bene o male, tutti si riferiscono. Così assistiamo alla nascita del poeta americano come istituzione autonoma in Emerson:

«...Emerson parla, esplicitamente, del poeta in assoluto ma, implicitamente, parla del poeta americano e anzi lo crea, gli dà realtà, e dignità, e fiducia. Con le parole della conclusione (di *The American Scholar*) ..... è l'arte americana che afferma la propria esistenza, è l'America che prende anche letterariamente coscienza di sé. In questo senso è davvero Emerson... che, se non determina il Rinascimento Americano, certo ne costituisce la forza più incitatrice ed attiva. E tanto più, in quanto il suo contributo investe la forma stessa della letteratura americana, giacché è proprio Emerson a teorizzare la necessità di un linguaggio "integrale", come scriveva Pavese, capace cioè di aderire totalmente alla realtà e, insieme, di penetrare l'essenza spirituale di cui essa è simbolo».

Ecco definita, quindi, la « ricerca del vero » che costituisce un tratto saliente della cultura americana, la ricerca che in Thoreau si traduce nel

«...sentimento vivissimo — e tanto più concreto delle mere affermazioni teoriche trascendentalistiche — di una unità universale, di una natura che è tutt'uno con l'uomo e viceversa, di una realtà che ha la stessa armonia di questa immagine, i cui elementi — la barca, il fiume, gli uomini, il loro lavoro — sono i fili d'un medesimo, ricco e prodigioso tessuto».

Sarà così per « la vita morale, il dramma della coscienza che è il vero centro dell'ispirazione di Hawthorne (come lo sarà di quella di James) », e ancor più drammaticamente nel caso di Melville, che il Lombardo libera di molte incrostazioni pseudocritiche e di molti pregiudizi provocati da una lettura troppo letterale, per vedere in lui, come in Milton, il dramma stesso della conoscenza:

« Ahab impersona l'umano impulso alla conoscenza, anche alla conoscenza del male; il rifiuto di non indagare nel mistero, il rifiuto di subordinare la ragione alla fede; l'anelito alla ricerca di una verità che non ci è concessa e che pure dobbiamo ricercare ».

Qui, vorremmo aggiungere, tutto un ciclo trova la sua conclusione e la sua verifica, poiché il dramma di Ahab è lo stesso di Roger Williams processato dalla Corte Generale e dall'inflessibile governatore Winthrop ai tempi della teocrazia puritana della Nuova Inghilterra in quanto incolpato di rifiutare l'accettazione di una verità indiscriminata: un nemico, Williams, generato a sua volta dall'intima creatività e dall'impulso innato dello stesso puritanesimo che lo condannava.

La ricerca metafisica di Melville, di Hawthorne, di James, si trasferisce con Twain nella vita, la vita dell'« *homo novus*, l'americano senza storia e senza passato, solo e libero e spregiudicato di fronte alla realtà », la quale costituisce non soltanto la sua forza, ma anche il suo pericolo, e quindi « può illuminare su tutta l'esperienza letteraria americana, e, forse, su altro ancora ».

La ricerca del Lombardo non perde di unità scendendo ai contemporanei, ma ha, invece, il pregio di operare una precisa saldatura con la tradizione alla quale essi si rifanno spesso imperiosamente, come nel caso di William Faulkner, o in quello di un romanziere minore ma pur così vitale e aperto come Agee, con la sua forza nella rappresentazione della morte la quale si traduce in un'immagine della vita, com'è nella grande tradizione del romanzo americano.

Il Lombardo persegue dunque, al tempo stesso,

un'intensa ricerca dell'*American character* come vorrebbe il Denney, non vincolata a una dimensione sociologica ma servita da strumenti critici spregiudicati quanto avveduti e consapevoli, e arricchisce al tempo stesso dimensioni acquisite ma ancora suscettibili di approfondimento, di sistemazione, di liberazione dal luogo comune. Per queste e per molte altre ragioni il libro del Lombardo, a parte il suo risultato in senso assoluto, che lo pone tra i nostri critici più rappresentativi di una generazione libera da pastoie accademiche ma aliena da avventure gratuite, da orfismi solipsistici e insieme svincolata da dogmatismi non di rado funesti, può offrire ai dilemmi posti dalla storiografia letteraria americana una serie di proposte degne di essere meditate.

Vorremmo aggiungere una segnalazione, per forza di cose sommaria, del corso di letteratura americana tenuto da Elémire Zolla all'Università di Roma nell'anno accademico 1960-1961 sui puritani d'America, per completare un panorama critico che ci è parso sintomatico. Per ora il corso è apparso solo ciclostilato, ma ci auguriamo di vederlo in veste definitiva, perché su molti aspetti di un problema tanto controverso, sulle angosce e i disperati slanci dei puritani della Nuova Inghilterra, sulla provvisorietà e insieme sulla grandezza del loro universo, Zolla ha detto cose di un estremo interesse e spesso di grande novità.

CLAUDIO GORLIER

## ARTI FIGURATIVE

### La collezione Thompson

Quella che va sotto il nome di Collezione Thompson, ora esposta al Museo Civico d'Arte Moderna di Torino, non è in effetti la versione pura e integrale della famosa Collezione Thompson di Pittsburg; e chi ha seguito gli accrochages estivi della Galleria Beyeler di Basilea, ora proprietaria della Collezione, si sarà accorto che buona

parte dei quadri residuati alle vendite di tali esposizioni sono ora inseriti nella Thompson a rimpiazzarne i vuoti, poiché essa è, appunto, in vendita. La serie di mostre a cui, qua e là, dà luogo, rappresentano così le occasioni stesse della vendita, fino ad esaurimento probabile in una delle aste milanesi che in questo momento stanno facendo i prezzi più alti del mercato d'arte moderna mondiale. Premesso questo, resta da dire

che la Collezione Thompson, più integrata che integrale sia pure, rappresenta un'ottima scelta di momenti importanti dell'arte dell'ultimo cinquantennio.

Il nucleo della mostra è costituito dalle opere dei pittori che sono stati protagonisti dell'invenzione formale moderna: Picasso, Braque, Gris, Léger (l'unico forse rappresentato con un insieme di opere più vistose che incisive), Klee, Mondrian. Fa eccezione Kandinsky con due soli quadri, forse non tra i grandissimi, ma certo tali da collocarlo con autorità. Due, almeno, dei quattro quadri di Matisse, sono di alto livello: *Ragazza in rosa*, 1942, forse il pezzo più straordinario della Collezione, e *Fiori e Ceramica*, 1911, che è una delle enunciazioni più convincenti di quel lavoro di solidificazione dei primi postulati fauves che Matisse intraprese negli anni dopo il '10: l'entusiasmo cromatico dei primi anni fauves è qui condotto entro una impaginatura meditata e insieme immaginosa, come se l'artista avesse intuito fin da allora le possibilità di libera costruzione e di fantasia che il cubismo implicava. Un pittore come questo si inserisce con piena naturalezza nello sviluppo di quella libera struttura autonoma della forma che va dalle prime opere di Picasso fino a Klee e Mondrian. Rouault, presente con un raro *Pierrot*, e Soutine invece appaiono come testimonianze di intenzioni e vocazioni diverse. Se i paesaggi di Soutine non sono tra i migliori e non rivelano quel rapporto con le indicazioni del cubismo che si manifestano invece in quelli dipinti al Cérot, di molto superiore appare il ritratto di donna, di cui già ho parlato recensendo una mostra di Beyeler, intitolata, appunto, *La femme*, in cui Soutine si abbandona completamente alle sollecitazioni del reale, tutto volto all'esempio di Coubert e di Rembrandt.

Il nucleo vero e proprio delle opere di arte moderna, ha una introduzione in alcune tele di Monet, Cézanne, Vuillard, Bonnard. Il Monet, del periodo tardo e stupendo delle ninfee, riconferma, nonostante alcune smentite di carattere ideologico ad opera di qualche critico, il riferimento con tutto un settore di arte del dopoguerra dall'espressionismo astratto all'impressionismo astratto: dallo

stesso Pollock, Riopelle, Mitchell a Sam Francis e Still. Cézanne, con un ritratto della moglie degli anni intorno al '75 e con un paesaggio della piena maturità inventiva, un *Viale in mezzo al bosco* ha una collocazione di primissimo ordine. Nel paesaggio le tracce luminose della petite sensation si ordinano secondo l'andamento quadrangolare e determinano quella immediata resa volumetrica, allo stesso tempo intellettuale e intrisa di sensualità, che sarà propria del primo cubismo. Ma questo efficace amalgama di entusiasmo intellettuale e di adesione intima e sensibile alle cose è presente anche nella figura della moglie dell'artista: un'opera come questa (e in genere, soprattutto, i ritratti) ha un intenso significato di ripilogo di tutta una cultura figurativa occidentale. Viene in mente la passione figurativa di Cézanne per Rubens, per i Veneziani, per Delacroix, in genere per il sensualismo della tradizione pittorica europea: la sua intelligenza formale ha come imprigionato, e perciò spesso solidificato, cioè sottratto alla distruzione, la sensibilità tridimensionale, che è stata la forma della sensualità particolare dell'Occidente. Una sensualità non di effusione cosmica, come era già negli Impressionisti, soprattutto in Monet, notoriamente in rapporto con l'Oriente, ma che si appunta via via su oggetti particolari. Le due opere di Bonnard e di Vuillard, intensificano e approfondiscono l'aspetto di sensualità diffusa dagli Impressionisti anche se il fortissimo brivido cosmico di Monet viene come ricondotto a misura d'uomo, in un brivido dei sentimenti, degli affetti e delle loro stagioni. Una operazione analoga, anche se su un'altra sponda, a quella di Cézanne nei confronti dell'Impressionismo che, appunto nella sua portata decisamente liberatrice in senso perfino antiborghese, verrà sviluppato in questo dopoguerra come ho ora accennato.

Picasso è l'artista forse più diffusamente rappresentato e, salvo per un disegno di periodo lautrechiano, a cominciare dal periodo delle *Demoiselles d'Avignon*, di cui è qui presente un bellissimo studio. Il primo periodo cubista è rappresentato da due figure di donna che sono fra le manifestazioni più importanti di quel movimento. In esse

si rivela nella maniera più precisa il valore della lezione di Cézanne divenuto qui acquisizione ideologica: a distanza di tempo ci si rende conto quanto nell'invenzione cubista è intervenuta la tradizione della composizione classica francese da Poussin a Chardin a Corot (le due donne con mandolino), quanto il cubismo rientri in quella stupefacente possibilità di sviluppo che è la tradizione accademica francese, fino agli inizi del secolo vitalissima. Il gruppo dei Klee notoriamente è un vanto della Collezione Thompson e ne contava anche in questa occasione di molto belli anche se il carattere miniaturistico del linguaggio a volte conferisce a quella acutissima favola dell'umano un sospetto di chiusura, di limiti avvistati e accettati. Questo parlando sem-

pre di un artista chiave della pittura europea, Mondrian con un quadro di quelli sperimentali, intorno al '17 e un imponente disegno del '12 (oltre a qualche altro dipinto di quelli più didascalici) non appariva secondo a nessuno per aver saputo vivere un'idea profonda e rivoluzionaria e averla saputa enunciare sulla tela come idea che rende drammatica un'esistenza.

A volersi addossare il compito di riferire dettagliatamente di tutta la mostra, saremmo appena a metà restando di dire di Gris, ad esempio, e di Schwitters (bellissimi) e di vari del dopoguerra, da Motherwell a Giacometti, tanto un'esposizione come questa investe una vasto raggio di personalità e di movimenti, suscita i più vari confronti, dà adito alle osservazioni più disparate.

CARLA LONZI

## TEATRO

### Il rinoceronte

*Il rinoceronte* di Eugene Ionesco riprende e porta avanti un certo discorso sul teatro contemporaneo, sviluppando, nel senso di una riconversione verso moduli scenici tradizionali, quella ricerca di una espressione acre, sconcertante con la quale egli si proponeva, dieci anni fa, di scomporre la convenzione teatrale.

Ionesco, in quella scomposizione del discorso, operata grazie all'invenzione di incredibili personaggi, che esasperavano un modo di ragionare fino all'estremo tendere della concatenazione logica, quasi creando una assurda prigione in cui l'uomo si ritrovava rinchiuso nel suo conformismo, aveva cercato di rendere — sia pure sotto l'aspetto paradossale — l'amara realtà di una condizione umana. Il ritratto, per simboli o per analogie, era in ogni caso ne *La lezione* come ne *La cantante calva*, ne *Le sedie*, o in *Tueur sans gages* un ritratto preciso, — venato di disperazione quando

gli occorreva dimostrare, nel silenzio degli affetti, la fisica presenza del matrimonio (*Amédée ou comment s'en débarasser*) — lucido sino alla follia nel disintegrare la società contemporanea, nell'accennare ai suoi vizi, ai suoi assurdi, ma soprattutto a quell'incapacità di comunicare che resta, il tratto più preciso e pertinente di Ionesco.

Infatti sotto la scorza del suo ridere terso e agghiacciante, vi si ritrovava sempre la satira della realtà, quel riscoprire nella solitudine disperante, gli aspetti di una non comunicazione che è poi il segno di una nostra condizione presente.

La ragione del suo teatro era, del resto, lui stesso a darla, scrivendo: « Il problema è di andare all'origine delle nostre angosce, forse attraverso la disarticolazione di quel linguaggio *sociale* che è composto di clichés, formule vuote, slogans ». Ma il suo gioco scenico, tendeva a coprire il messaggio, lasciando trapelare ambigue verità dalle situazioni, dai personaggi, dai fatti. La forza di certi ritratti, di certi interni piccolo-borghesi,

frementi di significati, grumosi di verità (cfr. *La cantatrice calva*) derivava proprio da questa ambiguità sottile, che permetteva di ricostruire una intuizione, senza dar luogo ad una teoretica.

*Il rinoceronte* tende, invece, ad esemplificare una teoria con simboli scontati, con presenze individuate in quelle che sono le retoriche della società; la storia della quieta cittadina che si risveglia sotto l'incubo increscioso del « rinocerontismo », che discetta senza convinzione, quasi per un pettugolo bisogno di nascondere la sua apprensione dietro moduli di scherno, ha una sua evidenza che a lungo andare diviene meccanica. Così, mentre il primo atto, con la messa a punto dei personaggi, con i dialoghi aspri, intrecciati, confusi, ha un suo sapore, un suo umoroso gusto pungente, gli altri due atti cadono nel convenzionale e nel previsto. Giorno per giorno, tutti gli abitanti di quella strana cittadina, sentiranno il richiamo del branco, diverranno rinoceronti. Uomini e donne, in preda alla dolce follia troveranno splendidi quei barriti che prima disprezzavano, troveranno affascinante quella pelle ruvida, quel colore verde bruno, quella forza brutale. C'è uno schema più evidente per rappresentare superficialmente una condizione mortificante? È l'assalto del moderno conformismo, dell'appiattimento dei valori, nel nascere della civiltà di massa che si nasconde dietro quei simboli. Ma il dato di fatto è perlomeno superficiale, il segno di una condizione non è ben delineato e il meccanismo della favola si scopre troppo fragilmente. La reazione di Berenger che disperatamente si barrica nella sua casa e, abbandonato da tutti — dopo un attimo di incertezza sublime — decide di difendersi fino all'ultimo: « *Contro tutti quanti mi difenderò contro tutti quanti! Sono l'ultimo uomo e lo resterò fino alla fine. Non mi arrendo, non mi arrendo!* » è il tratto più vivo « la trovata » di questa commedia, peraltro tradizionale.

Ionesco che già in *Tueur sans gages* aveva affrontato la costruzione in tre atti, senza perdere i simboli, senza sciogliere troppo l'allegoria ne *Il rinoceronte* sembra, invece, aver preso la strada più facile di un racconto che si dipana con una logica tutta prevedibile. Il misterioso sicario di

*Tueur sans gages*, che terrorizza la città Radiosa senza ragioni apparenti, anche quando si spiega, resta nel segno di una ambiguità moderna, affronta il problema della alienazione senza toccarlo direttamente ma muovendo nelle direzioni più impensate, al di fuori di ogni logica necessità. Ed è proprio questa grande libertà di movimento che sorprende nel teatro di Ionesco, è questa sua alogicità che pure sottintende una razionalità profonda, che costituisce il dato positivo del suo teatro. *Il rinoceronte*, non ubbidisce a questa regola; formalmente più preciso nel disegno drammatico — azione e svolgimento — finisce con il perdersi proprio nelle pieghe di una costruzione minuziosa ed inutile, in una dialettica esasperante per la sua superficialità. L'edizione curata da Franco Enriquez — come la scena meticolosa e tutto sommato gustosa di Luzzatto — è sembrata insufficiente a rendere il senso e lo spirito di Ionesco. Enriquez non si è posto il problema di interpretare l'opera, collocandola nel clima stesso dell'autore, sottolineando il mordente di certo umorismo agghiacciante, ma è restato alla lettera, lasciando trasparire i difetti e — ed è più grave — considerando il testo alla stregua di un copione da rivista, senza rilevarne i fermenti culturali che, in ogni caso, formano il tessuto connettivo del teatro di Ionesco.

## Caro bugiardo

La qualità prima di questo singolare canovaccio teatrale, tratto dall'epistolario Shaw-Campbell, che insegue nell'arco di quaranta anni i ricordi di una desueta amicizia sentimentale, è proprio quella di riuscire a conservare il carattere narrativo e non recitato, acre e distaccato come sono appunto le frasi, gli scatti e i ragionamenti di Shaw. Pur senza essere particolarmente ammiratori di questo scrittore-personaggio, troppo multiforme per essere individuato entro più precisi limiti critici, bisogna convenire che una piega sua fondamentale, del suo carattere intelligente ed autoritario era proprio quel suo sapersi imporre una impietosa forza razionale nei rapporti sentimentali, per cui veramente ogni itinerario affettuoso si trasformava,

in lui, in un bisogno dominante di vedere, fuori da ogni schema, la realtà sempre lucidamente, anche quando tale realtà riproponeva un esame di coscienza, tutt'altro che lusinghiero.

Difficile filo conduttore, per un autore che si accinge a portare sulle scene l'opera, forse più shawiana, del grande irlandese, l'opera scritta in centinaia di lettere, secche, precise, puntuali, discorsive quanto basta per rendere, in un frammento anche breve, il segno di un'epoca. Jerome Kilty, regista e autore ha avuto il merito, nel concepire questo spettacolo, di mantenere alle lettere il loro carattere interlocutorio, disegnando solo brevi tratti di ricordo e lasciando parlare a distanza i due personaggi.

La Campbell incontrò Shaw poco prima del *Pigmaliione*, quando già aveva superato la quarantina e solo la sua notorietà di attrice giustificava l'interpretazione del personaggio acerbo della fioraia sedicenne. La scena delle lunghe prove a casa di Shaw, con la semplice ricostruzione dei dialoghi attraverso le battute e le annotazioni, riesce a filtrare quel magico gioco di scena, modernissimo e al tempo stesso classico, di un teatro legato alla battuta, alla parola, senza complicate alterazioni dello spazio scenico. Insomma di una modernità che nasce dalla situazione stessa, per cui gli oggetti, le scene sono ricostruite al minimo, lasciate alla evocazione della parola. Kilty autore è stato sempre e soprattutto regista. Ha visto nella semplice lettura di quelle lettere, nell'intrecciarsi di quei dialoghi mai pronunciati direttamente, il pudore nascosto di una pagina scritta, il riflesso di gesti ed azioni sempre legati al personaggio. C'è, inserita nel contesto, una lettera famosissima di Shaw, la lettera in cui descrive la morte e la cremazione della madre con una precisione di particolari che nasconde la commozione, in un affettuoso dialogo, come immaginato nell'ombra

dell'aldilà, di alto valore letterario. Così inserita nello spettacolo, questa lettera assolve una funzione importante, definisce meglio il personaggio, scioglie in una chiave disperatamente umana quel cinismo di maniera, rendendo le sfumature di un carattere contraddittorio.

Il clima, l'atmosfera, quel passare dalla prima guerra mondiale ai giorni a noi più vicini, rinnovando le speranze, le amarezze, le delusioni di un quarantennio, sono i meriti principali dello spettacolo, stretto attorno al testo, rigorosamente impostato in unità di scena. Appena alzato il sipario, si capisce che il regista non ha cercato di *far spettacolo* nel senso ormai consueto di deformazione barocca ma ha puntato, con chiara evidenza, sulla recitazione, cercando di filtrare attraverso la lettura, prima la caratterizzazione, dopo il senso del personaggio.

Portato con successo sulle scene di altri teatri, *Caro bugiardo* ha avuto interpreti diversissimi, Laurence Olivier, O. E. Hasse, Pierre Brasseur, Brian Aherne, ciascuno con una propria evidenza fisica, con una certa « idea » di Shaw-personaggio da sviluppare: eppure ciascuno è stato in carattere, in mimica, in gesti, l'autore di quelle parole, di quelle lettere, di quelle emozioni. Ciascuno ha ritrovato nelle battute il tratto autentico del personaggio che, con Stoppa, riviveva preciso, evidente non nella verosimiglianza fisica ma in quella più attenta, interiore di chi ricerca, non l'atteggiamento, ma la sostanza. Anche la Campbell da quelle frasi dense di una nostalgia, che a volte assumeva il valore di una testimonianza, si evidenziava nei gesti e nella recitazione di Rina Morelli, con chiara franchezza.

Così lo spettacolo, attraverso i tradizionali elementi, si ricomponeva in unità e appariva, al tempo stesso, classico e moderno come si conviene.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

A volte i libri sfuggono; sicché capita di imbarcarsi, specie nei periodi estivi quando il riposo ci porta a meditazioni e ripensamenti, in pubblicazioni vecchie di due o tre anni che sono vere e proprie rivelazioni ritardate. E così i tre libretti di Lorenzo Da Ponte per Mozart pubblicati nella Biblioteca universale Rizzoli sono stati per noi una lieta sorpresa: e per la cura critica della pubblicazione, e per le note biografiche e critiche di Paolo Lecoldano che illustrano con esattezza la vita avventurosa e ammirevole dello scrittore veneto e inquadrano i suoi meriti di librettista illustre che contribuisce, in unione mirabile di spirito con Mozart, a proiettare il teatro lirico molto avanti negli anni, aprendo gli orizzonti che il manierismo settecentesco sembrava aver chiuso inesorabilmente all'ancora giovane componimento musicale. E ci vien fatto di ripetere che la « Trilogia Mozart Da Ponte », come andiamo dicendo da tempo, è molto di più di un incontro e di una intesa tra il musicista e il librettista (la più perfetta, a nostro avviso, che esista nel teatro lirico, e solo il caso del Falstaff può esserle avvicinato). Essa dà al teatro lirico una impostazione problematica; e infatti le tre opere sono strettamente legate da una morale, da tre aspetti della stessa morale, sicché le soluzioni drammatiche sono anche le soluzioni del problema impostato. È il trittico delle *presunzioni punite* e poche volte l'opera lirica assurge, secondo noi, a un significato che trascende i valori estetici. Non che a noi i problemi morali interessino: è indubbio che i tre capolavori puntano a un obiettivo. Non siamo alla morale della favola, e al « ben gli sta » per chi trasgredisce le leggi, ché la punizione non è determinata dal prevalere del bene sul male, ma della intelligenza sulla pesantezza mentale, della dignità sulla prepotenza offensiva, della realtà amara sulla fede nella nostra irresistibilità. Presunzioni che crollano e con esse eroi che ripiegano nella desolazione, che sprofondano nell'abisso, o affogano nel ridicolo. Le tre opere di Mozart Da Ponte non sono più ricreazione e passatempo ché affrontano questioni morali e conflitti psicologici,

sicché non c'è dubbio che sono già profondamente nello spirito del romanticismo.

Del resto è fuori discussione oramai che le prime avvisaglie del Romanticismo musicale bisogna cercarle nel pieno del Settecento. A guardar bene è anche possibile avvertire in certe sonorità clamorose del barocco più sfrenato lo spirito di rivolta contro la costumatezza fredda ed estranea dei manierismi nei quali si erano cristallizzate, in pieno Settecento le esplosioni del Seicento letterario, pittorico, architettonico e, in parte, musicale. L'Arcadia, il rococò, la costumatezza facile e formale furono considerati il riposo necessario dopo i travagli pesanti della riforma e della controriforma, ed invece altro non furono che la cortina fumogena dietro la quale l'enciclopedismo, le ricerche scientifiche, il razionalismo andavano preparando le grandi rivoluzioni politiche e sociali che non possono non riconoscersi nate contemporaneamente con le prime fortunate espressioni del pensiero e dell'arte romantica. Vero è che le comunicazioni spirituali essendo allora difficili, e circoscritte in ogni caso a pochi uomini privilegiati, le prime affermazioni romantiche assunsero gli aspetti riflettenti la cultura e la moda dominanti in ciascun paese e assistiamo perciò al contemporaneo fiorire di opere che riflettono l'aria stagnante del garbo e delle smerlettature del Settecento, e di opere che rivelano il travaglio tormentoso e definitivo che ribolliva paurosamente nell'intimo di quel secolo.

Il Settecento è un vulcano addormentato nel quale si accumulano i miasmi e le materie incandescenti per l'eruzione che scoppierà inattesa. In musica è facile avvertire quali le opere che andavano sorgendo allora sotto l'influsso del magnetismo rivoluzionario e quali le opere che creavano lo schermo fragile dietro il quale le prime si nascondevano con prudenza. E così scopriamo nel bitematismo della sonata, nelle apparizioni di modulazioni inattese, o dei timidi procedimenti cromatici un primo accenno all'espressione drammatica, mentre il grosso delle opere nate da sensibilità

più o meno controllate resta nella carreggiata del linguaggio tonale che racchiude lo spirito del classicismo affiancato quasi alle pompe fiorite e gravi del barocco.

Fu nel 1782 che Da Ponte conobbe Mozart; e fu incontro felice. Da Ponte nelle memorie famose, parlando dei suoi successi di librettista, dice « non andò guari, che vari compositori ricorressero a me per libretti. Ma non ve n'erano in Vienna che due, i quali meritassero la mia stima. Martini, il compositore allor favorito da Giuseppe (Giuseppe è l'imperatore d'Austria) e Wolfgang Mozart, cui in quel medesimo tempo ebbi occasione di conoscere in casa del barone Wetzer, suo grande ammiratore ed amico, e il quale, sebbene dotato di talenti superiori forse a quello d'alcun altro compositore del mondo passato, presente o futuro, non aveva mai potuto in grazie delle cabale dei suoi nemici, esercitare il divino suo genio in Vienna, e rimaneva sconosciuto ed oscuro, a guisa di gemma preziosa che, sepolta nelle viscere della terra, nasconda il "pregio brillante del suo splendore"». L'incontro tra il poeta e il musicista, si comprende subito, è un incontro prezioso, determinante nella storia del teatro lirico; Da Ponte, uomo che credeva molto a se stesso ed era avaro di lodi per i suoi contemporanei fossero poeti o musicisti, apre, come si vede, una partita di credito ammirativo per Mozart, ne proietta la gloria nel futuro, e dimostrando sensibilità e comprensione rivendica a sé il merito della rivelazione, e continua dicendo: « io non posso mai ricordarmi senza esultanza e compiacimento che la mia sola perseveranza e fermezza fu quella in gran parte a cui deve l'Europa ed il mondo tutte le squisite vocali composizioni di questo ammirabile genio ». Ed è certo che se non fu proprio lui a rivelare la grandezza di Mozart contribuì certo, e la cosa è di importanza grandissima, a far sì che Mozart scoprisse in se stesso le straordinarie capacità di penetrazione psicologica che riversò specialmente nel trittico dapontiano dando vita ad un teatro eternamente nuovo ché nuovo appare oggi dopo oltre centosettant'anni dalla sua apparizione, e magicamente nuovo apparirà anche nei secoli

futuri, in quanto sempre nuovo è quanto è inimitabile e perciò unico.

Fu Mozart a chiedere a Da Ponte di ridurre a libretto « Le mariage de Figaro » di Beaumarchais. La commedia era nota a Vienna per esservi stata rappresentata, anche se dopo le prime recite era stata eliminata dal teatro per ordine dell'imperatore che aveva trovato in essa troppe scene licenziose per un « costumato uditorio ». Da Ponte fu d'accordo con Mozart ed il lavoro ebbe inizio. Non sappiamo se durante la stesura del libretto musicista e poeta ebbero incontri determinanti la successione delle scene nonché la loro impostazione ritmica: se Da Ponte lavorò da solo dobbiamo attribuirgli una capacità di sentire l'opera lirica quale nessun librettista ebbe mai; sta di fatto che con o senza la collaborazione fra i due autori l'architettura delle « Nozze di Figaro » è perfetta in quanto grazie ad essa le esigenze del linguaggio musicale e dello svolgimento drammatico sono soddisfatte in pieno sicché poesia e musica sembrano nate contemporaneamente per incanto e magia. Tutti sanno che « Le mariage de Figaro » di Beaumarchais fu un atto di rivolta contro la sopravvivenza del feudalesimo: in essa le idee corrono liberamente verso i « Diritti dell'uomo » e l'azione puntualizza gli stati d'animo di chi tenta resistere sulle posizioni del conservatorismo e di chi tenta le nuove strade. Ma ebbero Mozart e Da Ponte la sensazione di che cosa significasse la commedia di Beaumarchais? Sappiamo che Mozart fu attratto e interessato dalla Massoneria (e nel « Flauto magico » appaiono vivificati dall'ammirazione i riti delle Logge, le prove di coraggio, le dichiarazioni di sfida al mondo dei retrogradi), ma non sappiamo se Da Ponte condivesse le ammirazioni del suo collaboratore. In ogni modo è certo che nel libretto di Da Ponte sono minimizzati gli accenti polemico ed esaltate le caratteristiche psicologiche dei personaggi; il Conte più che rappresentare la resistenza conservatrice impersona l'uomo presuntuoso che vede ogni donna potenzialmente ai suoi piedi; né Figaro, come in Beaumarchais, si alza a protettore dei diritti calpestati; il suo monologo è ridotto a un semplice sfogo di misoginismo ed in fondo

anche lui, che presume di contrapporre i suoi ai tranelli del *Conte*, cede le armi di fronte alla scalrezza di *Susanna* che con mente lucida, con calma e con astuzia costruttiva colpisce le pretese degli uomini sistemando le cose in modo da porre in ridicolo il *Conte*, *Cherubino* ed anche un po' quel caro sposo di *Figaro*. Trionfo delle donne in quest'opera, così come trionfo di una di esse almeno nel «*Don Giovanni*» e delle due amanti in «*Così fan tutte*», anche se in questo ultimo caso si tratta di vittoria dalla quale *Fior-daligi* e *Dorabella* rientrano con la reputazione compromessa.

Mozart e Da Ponte nella grande trilogia non soltanto distruggono la vanità e le presunzioni degli uomini, ma quasi in contrasto esaltano le donne che diventano le dominatrici assolute delle tre opere, i personaggi quasi sempre «simpatichi» di esse. Scopriamo così l'amore di Mozart per il mondo femminile in contrapposto alla rappresentazione ironica e spesso negativa del mondo maschile. Certo è che Da Ponte e Mozart si danno la mano a tracciare caratteri sottili di donna in una varietà incantevole, ché le quattro donne delle «*Nozze di Figaro*», le tre del «*Don Giovanni*» e le tre di «*Così fan tutte*» sono la definizione di dieci caratteri uno diverso dall'altro ma tutti in sostanza ammirati con profonda convinzione umana ché anche là dove la leggerezza e la volubilità ne impallidiscono il rilievo morale, la indulgenza bonaria del poeta e del musicista non li immiserisce. Agli uomini delle tre opere viene riservata ben altra sorte. Nelle «*Nozze di Figaro*» il *Conte d'Almaviva* è una vecchia conoscenza ché le sue prime armi le compie nel «*Barbiere di Siviglia*»: allora, innamorato di *Rosina*, gli intrighi di *Figaro* gli valsero la sconfitta di *Don Bartolo* e il matrimonio desiderato. Nel «*Barbiere*» *Almaviva* non ha occhi che per la ragazza intravista dietro un balcone; brillante e un po' vanesio lo vediamo partire senza indugi verso il matrimonio. E il matrimonio ha luogo: dopo di esso, triste è l'esistenza di *Rosina* divenuta Contessa; ché il marito corre in cerca di donne e dovunque le trova cerca attrarle a sé; ha abolito, è vero, il «*jus primae noctis*» ma non

per questo rinuncia ad attentare all'onorabilità di *Susanna*, cameriera della Contessa e fidanzata di *Figaro*. I due uomini sono ora di fronte: non si fiancheggiano più come nel «*Barbiere*» ché gli intrighi di *Figaro* sono diretti a contrastare i passi amorosi del padrone, ma con garbo, senza che il suo giuoco venga scoperto. Gli altri uomini, a parte la creazione magica di *Cherubino*, sono grossolani e realizzati senza simpatia: anche *Don Basilio*, malgrado il definirsi del suo carattere non arriva mai a una classificazione musicale: vivo a contatto degli altri, (e nel mirabile terzetto del primo atto ha accenti significativi), non ha respiro lirico e l'unica «aria» gli è stata affidata più per consolazione che per necessità drammatica.

Né gli uomini del «*Don Giovanni*», a parte il protagonista e *Leporello*, che sono tra i personaggi maggiori e meglio definiti psicologicamente del teatro lirico, raggiungono il livello cui l'autore ha portato le tre donne; *Don Ottavio* è più risoluto nella esortazione che nell'azione e il *Commendatore* acquista potenza allorché appare a noi nelle vesti di Convitato di pietra; *Masetto* è realizzato in maniera ideale quale povero contadinotto che lo spirito lo prende a prestito dagli altri e soprattutto da *Zerbina* che fa di lui quello che vuole. Gli uomini di «*Così fan tutte*» sono le marionette che le mani di *Don Alfonso* e di *Despina* muovono con arte equilibrata e sapiente e la loro psicologia è quella accomodante, rassegnata nell'amarezza, della gran parte degli uomini. La simpatia degli autori non circonda mai i personaggi maschili; distribuita a piene mani alle donne essa non li sfiora mai; si fa eccezione per *Figaro* e si fa eccezione per *Cherubino*, ché gli altri colpiti e sconfitti suscitano ammirazione soltanto al di fuori dei confini morali, là dove i risultati estetici sono risolutamente positivi.

Di Mozart è oramai indiscussa la qualificazione romantica e vediamo come essa si rafforza con la morale che è viva nelle tre opere prodotte in collaborazione con Lorenzo Da Ponte sicché, ripetiamo, esse potrebbero essere raccolte sotto un unico titolo: «*Le presunzioni punite*», e si tratta delle presunzioni maschili spinte verso il dominio ed il possesso. «*Nozze di Figaro*», «*Don Gio-*

vanni», « Così fan tutte », sono tre atti di uno stesso dramma; nella prima fallisce la presunzione del Conte di *imporsi* con la propria prestantza, nel secondo crolla la presunzione di *Don Giovanni* contro l'ostacolo insuperabile dell'onestà di *Donna Anna*, nel terzo cade la presunzione degli amanti che si sentono insostituibili nel cuore delle loro donne. Fallimenti maschili, anzi fallimenti della maschilità, ché gli uomini cadono proprio allorché ripongono in essa la presunzione di superiorità sulla donna, allorché cercano in essa l'appoggio per un dominio incontrastato e assoluto. E se pure accomunate da cotesta morale le tre opere lasciano strascichi diversi: nelle prime due la dissoluzione è punita sicché la giustizia illumina le conclusioni con la sua morale, nella terza il crollo della presunzione lascia delusi e amari ché con essa cade anche la fede, e non basta a riscattarla l'accomodamento finale. « È la fede delle donne come l'araba Fenice », canta *Alfonso* agli amici creduloni, e proprio per questo la riprova delle sue asserzioni lascia la bocca ancora più amara.

Nel « Don Giovanni » che è poi l'ultima giornata dell'amatore cinico e disperato, la presunzione urta per la prima volta contro la forza della dignità che non sopporta la violenza e ad essa anzi si ribella. Da cotesta forza la presunzione di *Don Giovanni* è colpita inesorabilmente; il catalogo che *Leporello* leggerà tra poco a *Donna Elvira* è qui bruscamente chiuso e le 240 donne dell'Italia, le 231 della Germania, le 100 di Francia, le 61 della Turchia e le 1003 della Spagna non accoglieranno

altre compagne di avventura o di sventura. Contro la prepotenza e la spavalderia si raccolgono le forze dell'ordine morale e il *Commendatore* è l'esecutore della condanna che esse hanno sentenziato. Resterà solo *Donna Elvira* a piangere in un convento per tutte le donne che avevano creduto nel Cavaliere irresistibile.

In « Così fan tutte » *Guglielmo* e *Ferrando* sono talmente sicuri della fedeltà delle proprie donne da affrontare la più pericolosa prova del fuoco. Presuntuosi anche essi non pensano che altri uomini possano giungere là dove essi erano già arrivati. E sono sconfitti, sconfitti duramente ché soltanto il ridicolo li accoglie nelle sue braccia non certamente tenere.

A coteste riflessioni ci ha spinti la scoperta ritardata della pubblicazione dei tre libretti di Da Ponte e delle note biografiche e critiche di Paolo Lecoldano. Abbiamo lasciato per un poco i problemi della musica contemporanea e ci siamo avvicinati, per guardarle con occhi nuovi, a vecchie e carissime conoscenze. Ci siamo fermati alla enunciazione di una nostra idea che ci ripromettiamo di approfondire alla luce del linguaggio di Mozart. « Le presunzioni punite »: e perché non vedere nel sottotitolo del « Don Giovanni » lo spunto della nostra idea? Là è « Il dissoluto punito »; ma è certo definizione semplicistica ché la dissolutezza di *Don Giovanni* nasce direttamente dalla presunzione maschile, anzi dalla presunzione della maschilità.

MARIO LABROCA

---

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

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



**Prezzo lire 1500**