

L'APPRODO LETTERARIO

16

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 16 (nuova serie) / Anno VII / Ottobre / Dicembre 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. 16 (nuova serie) - Anno VII - ottobre-dicembre 1961

JEAN PAULHAN	<i>Il ponte attraversato</i> (traduzione di Dora Bienaimé)	pag. 3
DORA BIENAIMÉ	<i>Jean Paulhan e « Il ponte attraversato »</i>	» 17
LEONARDO SINISGALLI	<i>Poesie</i>	» 31
ANNA BANTI	<i>La nuova padrona</i> (racconto)	» 33
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Una rivista letteraria a Bologna</i>	» 39
RICCARDO BACCHELLI	<i>Chiose petrarchesche</i>	» 45

LE IDEE CONTEMPORANEE

CARLO BO	<i>Le responsabilità dell'artista secondo Maritain</i>	» 99
MARIO GOZZINI	<i>Intorno al Concilio Ecumenico</i>	» 101
DINO PIERACCIONI	<i>Due meditazioni sulla scuola</i>	» 103
LEONE PICCIONI	<i>Scrittori della realtà</i>	» 105
ALESSANDRO BONSAANTI	<i>Shakespeare inflazionistico</i>	» 108
ORESTE MACRÌ	<i>Il talamo di Gramsci</i>	» 110

DOCUMENTI

Incontro con Giuseppe Ungaretti	» 117
» » Arnoldo Mondadori	» 125
» » Carlo Bo	» 136

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 147
LANFRANCO CARETTI	<i>Letteratura italiana: Critica e filologia</i>	» 152
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 154
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 156
ORESTE MACRÌ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 160
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 161
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 168
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 172
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 177
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 180
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 182

Illustrazioni: BRAM VAN VELDE - ALBERTO GIACOMETTI - JOAN MITCHELL

IL PONTE ATTRAVERSATO

di

Jean Paulhan

Traduzione di Dora Bienaimé

a Roger Allard

PRIMA NOTTE

Non appena ebbi preso la decisione di ricercarti risposi a me stesso con una gran quantità di sogni. Cominciò dalla notte seguente; un sogno non ha principio, ma questi sogni s'interrompevano nel momento in cui stavano per risolversi in un sentimento puro e soddisfacente a tal punto, che non c'era più bisogno di immagini.

La ragione del tuo allontanamento era dovuta al senso di disagio che suscito in te e che non riesco bene ad immaginare: ti so più ricca di vita e più pericolosa di quanto io non sia.

Tu stessa lo dicevi: io non parlavo abbastanza, non mi aprivo. È certo che non parlo di me con piacere: non ho spessore.

Se il desiderio di riprenderti mi è sembrato, in un primo tempo, molto semplice, è per pura mancanza di abitudine. Preferisco lasciarmi guidare, e anche nel nostro amore ...

Ma si trattava di una vera e propria decisione, in cui si deve lottare contro fattori estranei, provenienti dal nostro corpo o d'altrove.

LE PAROLE TRASPARENTI

Questo paniere conteneva funghi bianchi, quelli che assomigliano ad orecchie. Quando lo urtai contro il paracarro, tutti i funghi brillarono vagamente, poi si spensero. Fui ben ripagato della mia inquietudine quando mi trovai in cima alla salita.

Le due braccia alzate di una scala oltrepassano il crocifisso e la sua corona d'erbe secche. Poi vengono le case: porgo il paniere alla fanciulla che scuote davanti alla prima casa un tappeto fatto di ritagli di vestiti. Ma non risponde e mi lascia andare oltre.

Un uomo curvo, con sulle spalle un sacco che sembrava pesante, saliva sulla scala verso il granaio. La schiena e la testa rimanevano immobili e ci si stupiva di vederle cambiare di posto, mentre le gambe si muovevano continuamente.

E queste due imposte forate da un cuore erano esattamente uguali alle imposte vicine. Eppure una vecchia che viene ad aprirle dall'esterno, scopre un pozzo, facendone stridere la puleggia.

Questo cigolio mi colpisce e mi soffoca a tal punto che sono obbligato a pensare: ecco il primo rumore che sento.

Poc'anzi, non avevo quindi saputo parlare veramente. Mi sembrava di non essere che una parte di me stesso. « Cosa? », gridò l'uomo. Posò il sacco sul piòlo più alto e si voltò interamente verso la strada. Ma io sentivo che non bastava ripetere le parole, e che invece qualche deficienza della loro natura le rendeva trasparenti al suono.

Mi tenevo il paniere che questa gente non voleva. Tuttavia, cominciai a chiedermi se l'avessi veramente offerto, e accorgendomi che non mi ero ancora abituato all'idea di perderlo, la complicazione stessa di questo sentimento, mi dava la sicurezza di non sognare.

Non basta inventare le parole. Bisogna investirle di un certo tono, di un tono che le renda comprensibili.

Questo tono viene spesso da sé e, cercandolo, non si perviene a formarlo intera-

mente. Manca ai timidi e ad altri; è come il proverbio: l'orfano ha un bel parlare, colui che gli sta accanto non sente nulla.

Mi aiutavo quindi, con questo sogno, a supporre di averti detto ciò che tu mi chiedevi. O stavo per dirtelo; tu non ascoltavi.

AGRÈFE

Sapevo che Agrèfe era vicino a me, a tal punto che mi accadeva di non distinguermi abbastanza da lei: un'idea che avevo avuto spontaneamente, mi dava lo stupore della sua presenza. È con l'animo pieno di lei, suppongo, che stamani salgo le scale; entro in sala da pranzo.

Non si è ancora fatto giorno; lampade elettriche sono accese nella nebbia che ha attraversato i vetri. Si riflettono nel vino rosso dei bicchieri, si direbbero luci di zingari. Faccio il giro della tavola, stringo tutte le mani e vado a sedermi al mio posto.

Qualcuno dice: « Manca qualcosa a questa minestra, un po' di condimento, forse ».

« Patate e basta a pranzo. Bel piastrone! ».

L'interesse che hanno per il loro appetito è sufficiente per farli parlare. Capisco che si tratta delle solite riunioni di uomini: come una zuppa. Mi sono indifferenti, eppure li conosco.

Ma tutto non doveva andare così liscio. La sala del resto non era per niente naturale; sembrava, qua e là molto antiquata; qualche filo, appena la polvere di un'amaca pendeva da un pilastro.

Mi sembrò che qualcuno che era dietro a Max Lucas dicesse: « Bisognerà partire al buio ». In seguito dubitai di aver udito ciò e mi rimproverai questa illusione.

Mi rivolsi a più riprese verso queste parole passate. Provavo, nello stesso istante, un imbarazzo simile a quello che precede le sorprese.

Tutto mi divenne chiaro. Agrèfe era seduta a tavola, proprio di fronte a Max Lucas; era lei che aveva parlato poc'anzi.

Eppure non l'avevo notata quando avevo fatto il giro della tavola; e improvvisamente mi sentivo lontano da lei a causa del rancore che essa doveva nutrire verso di me.

Nel momento stesso in cui, così chiaramente, riconoscevo il mio errore non riuscivo tuttavia ad ammetterlo interamente, tanto mi era difficile supporre che incontravo Agrèfe per la prima volta oggi.

Di solito riafferravo questi sogni proprio nel momento del risveglio, e, continuando a pensare ad essi, li facevo risalire — a poco a poco — da uno strato a uno strato più chiaro. Ma questo desinare e la presenza di Agrèfe mi si diedero totalmente, dal primo istante.

La sensazione che provavo era simile a qualsiasi altra e non veniva dal sogno. Mi sembrava naturale che la causa della mia negligenza fosse appunto il mio immenso amore.

IL VILLAGGIO OSCURO

Ero sempre venuto in questo villaggio di sera. Il fatto che mi fosse familiare non era disgiunto dal timore che provavo, di non saperlo riconoscere se mi accadeva di vederlo in pieno giorno. Ero stupito di come le stelle si confondessero coi rami e con le vette degli alberi senza foglie, che erano davanti ai primi muri del villaggio.

Tre facciate, verso il centro del villaggio, erano vivissimamente illuminate da una luce bianca e immobile. Per il resto, un gran numero di camini e di oscuri tetti massicci, come se ci fosse in quel luogo, all'uscita dei campi, una vita più intensa e non solo umana.

Una caratteristica di questo villaggio erano le luci rientranti. Voglio dire che le case rimanevano buie fin tanto che ci si dirigeva verso di loro o si camminava alla loro altezza; ma un attimo dopo voltandosi si poteva cogliere, ad alcune finestre, un lucore rosso, non più largo di un filo. (Me ne accorgevo troppo tardi, perché, in quel momento, ero passato oltre).

Toccando con le mani la mia pelle, soprattutto quella del viso, la sentivo calda e tesa. Uddi allora il rumore di una scatola di fiammiferi che venga agitata. Due uomini: «E le donne? — disse uno di essi. — Cinghia, caro mio». Il primo accese una sigaretta: il globo delle sue dita fu per un istante trasparente.

Mi ritrovai a tornare verso il villaggio, per questa sola volta, di mattino. (Non me n'ero allontanato durante la notte, o solo di poco, di modo che non avevo alcun dubbio. Il cielo a Oriente era già aranciato; eppure una luce, alla finestra principale di questa casa, era ancora accesa, un'altra finestra diventava dorata. L'acqua del fiume immaginò di essere rosa a tratti; sorse il sole e venne ad illuminare le facciate che brillavano ogni sera).

Per riconoscerlo completamente mi mancava ancora questa sorpresa e il suo aspetto deludente: lo ebbi non appena vidi, nel cortile, un cane piccolo, con le zampe tese che ringhiando faceva la guardia a un mucchio di mele. Vicino a lui c'era una vecchia. Avevo fame in quel momento.

Scoprii in quest'ultimo avvenimento del sogno un contrasto tra la delicatezza delle impressioni che ricevevo e la volgarità del loro oggetto. Le prime erano sufficienti per avvertirmi di questo: non avevo avuto altro pensiero o timore che quello di un improvviso mutamento in te, che avrebbe potuto arrestare la mia ricerca. È possibile che un giorno possa non riconoscerti?

Quanto al villaggio stesso, ai suoi alberi, alle facciate delle sue case, è strano come — pur essendo solo — si prendano tante precauzioni e ci si serva di tante immagini per parlare a se stessi.

FINE DELLA PRIMA NOTTE

SECONDA NOTTE

Durante la notte seguente, mi trovai, non appena fu terminata, pieno di riflessi. Ma non potevo afferrarli; di una cosa soltanto ero certo: di aver sognato.

Dire riflessi è troppo. Mi rimaneva la sensazione che tutto in me si liquefacesse. Fin dalle prime ore del pomeriggio i ricordi veri e propri cominciarono ad affiorare.

O meglio, ricevendo da una sensazione reale una specie di choc per averla già conosciuta — tuttavia essendo troppo inconsueta perché ne potessi dimenticare la causa — ne conseguiva che l'avevo sognata.

Queste immagini mi offrivano degli aspetti più penosi (e anche più offensivi) delle prime. Senz'altro esse si erano dapprima lasciate dimenticare apposta.

IL PANIERE DI SCIMMIE

Quel vecchio si vide circondato da donne e bambini che uscivano dal cinema. Ma non lo urtarono, gli aprirono persino la barriera del passaggio a livello, perché sembrava impacciato col suo panierino. Era quasi notte, prese la viuzza che sale ai sobborghi.

Si fermò due volte. La seconda si fermò vicino ad un castello in rovina: fichi bianchi crescono nel fossato; le torri sono cadenti, solo l'edera le sostiene.

A questo punto il vecchio si trovò in difficoltà: una delle scimmie che erano nel panierino, non più grande di una mosca, si gettò con violenza contro l'orlo. Il panierino ondeggiò.

Aveva molte altre preoccupazioni. Innanzi tutto gli uomini che lo incontravano facevano finta di non riconoscerlo. Gli accadde poi di sentire rimbombare la strada sotto i suoi passi, come se nascondesse caverne. Salì sul paracarro di un portone.

Spesso scambiavo costui con me stesso: ero sicuro che lo scopo del suo viaggio mi riguardava da vicino. Poi mi staccai da lui che era vecchio e maldestro.

Le scimmie erano di colori vivaci. Quando il paniere s'inclina si vede ora l'una ora l'altra brillare alla luce della luna.

L'uomo prende ora il sentiero che conduce a casa tua. Ma questo sentiero si trasforma e lo conduce direttamente in un prato. Sente la campanella di una vacca e la segue.

L'incertezza lo fa indugiare e i particolari del prato lo distraggono: contempla a lungo una famiglia di funghi.

Allora riconosco i suoi pensieri; so senza alcun dubbio che egli non è me, ma una specie di messaggero che ti mando; per strada egli ha così trascurato le scimmie-mosca che tre di esse sono morte.

Questo sogno era rivolto a te come una lettera. Le scimmie erano simili ai funghi della prima notte.

Tuttavia, la speranza di non essere colui che ti ricerca veniva a sua volta a mancarmi.

IL FALSO RICONOSCIMENTO

Mentre giravo per la corte, un uomo si staccò dal suo gruppo e venne verso di me: era piccolo e mal rasato, le sue gote rigonfie mi fecero pensare che masticasse tabacco: « Scusi, mi sembra di averla già vista. Lei non abitava una volta a Bouillargues? ». No, non sapevo neppure dove fosse.

L'uomo insisté, no, non me lo chiedeva a caso, ma c'era ben stato a Bouillargues, proprio in Via dei Macellai, un uomo tale e quale a me. Che cosa non si raccontavano, una volta incominciato, sul commercio del guanto, sulla storia del paese...

Non sapevo cosa rispondere e la sua presenza mi ostacolava. Dopo tutto stava a lui a continuare, dal momento che solo lui sapeva quali fossero state press'a poco le nostre conversazioni.

Ma sento che egli si attacca a me precisamente per questa differenza e questo vuoto da colmare. Mi allontanano da lui.

Perché ora era lui che mi sfuggiva; lo aspettavo su questa strada, tra campi squallidi. Passò un primo camion e lo riconobbi nell'uomo al volante.

Tuttavia non lo chiamai, né feci nulla per fargli sapere che ero lì. Per fortuna, perché lo rividi quasi subito su di un altro camion.

Sebbene fosse passato più velocemente, non avevo dubbi questa volta; l'immagine che i miei occhi serbavano di lui, era così netta che non poteva essermi data che dalla reale presenza dell'uomo. Non so spiegarmi ciò che seguì.

Un terzo camion si avvicina; lo guardo venire e sono certo che lo stesso uomo, ancora una volta, si troverà al volante. Lo aspetto, non cerco neppure di vederlo da lontano, per preservare intatto il mio riconoscimento.

Ma il camion sembra fare un balzo verso i miei occhi: il posto di guida è vuoto e io mi sento colpito da un difetto simile a quello che mi aveva sorpreso nell'uomo di Bouillargues.

Ci si compiace, talvolta, di supporre che — nel caso in cui si fosse affetti da una ben precisa ed evidente infermità — la vita diventerebbe più naturale. (Gli altri, per lo meno, pretenderebbero poco da noi). I ciechi, i sordi devono — in questo caso — conoscere una gioia della stessa natura di quella in cui si fissavano certi stadi del mio sogno.

Per il resto, esageravo, come a bella posta, la gravità del tuo rimprovero; ciò che aveva per me di pungente, toccandomi fino nei miei più vivi pensieri.

LA PASSEGGIATA VELOCE

Annottava nel cortile; guardiamo la legna prendere fuoco, lasciamo correre il vento. E tu mi tieni tra le tue braccia: « Ora non siamo più che uno ». Improvvisamente mi sembra di essere preso da tutte le cose come lo sono da te. Mi allontanano « per guardarti da più lontano ». Ma non posso muovermi; e queste idee rapide che mi vengono. Allora il fuoco lancia fiamme; un ceppo ancora verde fiammeggia e soffia.

Dopo viene il mattino; scaricano nel cortile un carretto di fascine bianche di brina. Quando l'uomo le lancia, cadono con il rumore del ghiaccio che si spezza. Presto raggiungono l'altezza del carretto.

Tu le osservi attraverso la tenda, in piedi in camicia da notte, premendo l'asciugamano sulle gote umide. « Se sapessi da dove viene il vento, saprei che tempo fa ».

Troviamo un fumo di tetto; scompare così presto che non abbiamo il tempo di chiedergli nulla.

La strada era ghiacciata, ma nel sentiero che viene poi, l'aria è tiepida; una balla di avena per terra, ci riscalda le gambe.

Quando arriviamo sul ponte ammaccato a tre piloni, due stormi di stornelli, da entrambe le parti, si gettano sugli alberi. Un'alzavola che nuotava, s'immerge, non lascia che acqua increspata. La primavera irrompe così, mano a mano che ci inoltriamo verso questo villaggio sconosciuto. Tutto prende parte alla sua velocità; il tetto della chiesa si sussegue ai tetti delle case: sono spuntati nello stesso tempo, partono da due vecchie ciarliere chine su di un pozzo.

La stessa velocità nel mio corpo lo porta via come vento o come acqua tra gli archi di un ponte e lo sgualcisce all'istante.

Sicuramente avevo inventata l'incertezza in cui mi gettavano i tre sogni di questa notte, affinché, attraverso di essa, io potessi toccare il fondo del mio rancore. Così ritrovandoti più tardi, perlomeno non lascerò indietro nessuna idea, che, scoperta un giorno, possa sedurmi al rimpianto.

La rapidità dipendeva dal fatto che le parole dure sembrano essere state pensate in fretta, tanto esse sono inattese.

FINE DELLA SECONDA NOTTE

TERZA NOTTE

a Louis de Gonzague-Frik

La chiarezza perfetta di questi avvenimenti mi persuadeva della costrizione cui ero sottoposto a seguire proprio questo sogno invece di un altro, fino nelle minime avventure.

Si ammette di vedere chiaramente le cose reali e in maniera confusa quelle sognate. Questa opinione deriva soltanto dalla certezza di avere le prime a nostra disposizione — in maniera che riesce facile renderle chiare — non appena lo vogliamo. Nondimeno, gli oggetti reali confondono, con la loro confusione, colui che trascura questo aspetto pratico.

LA FANCIULLA NELLA FORESTA

L'ultima casa che incontrai aveva la porta aperta; si vedeva rilucere la tela incerata di una tavola; le finestre prendevano luce dalla valle.

Un cane bianco, quando mi scorse, si gettò contro la grata abbaiando con latrati serrati. Un altro cane, che si trovava più lontano, legato dietro una palizzata, cominciò anche lui ad abbaiare e a saltare: ad ogni salto l'enorme testa oltrepassava leggermente i pali.

Allora il cane più piccolo tornò verso di lui e si gettò a sua volta sull'altro lato della palizzata.

Quando la foresta cominciò; incontrai una boscaiola: portava sulla schiena un fascio di legna lungo quanto lei, e che gli stava attaccato al collo come un bambino. Poi mi smarrii: dopo alcuni istanti, mi apparve questa fanciulla sul suolo rosso di foglie, che sembrò immediatamente gonfiarsi e incavarsi alternativamente; mi dava la vertigine.

Ella era non tanto grande quanto multipla; o forse la sua grandezza non dipendeva tanto dalla sua statura, ma dal fatto che non potevo valutarla: il mio sguardo, distogliendosi da lei, la prolungava in terra o negli alberi. Provavo un appagamento simile alla gioia inattesa che dà una stella filante.

Questa fanciulla apparve ancora per due volte, o avevo forse cessato, nel frattempo, di guardarla? Nulla era cambiato, notai tuttavia che ella si era logorata. Nello stesso tempo distinguevo meglio il lago.

Era un lago a forma d'uovo con acqua molto nera, in cui il riflesso di alcuni alberi gettava cespugli. Nell'isola, della stessa forma del lago, c'erano fronde e rovi rosa.

Ritornando indietro penso a questa avventura. Mi sembra di averla favorita; come dopo aver provato un'emozione di gioia o qualsiasi altra emozione, ci si rimprovera di averla resa appositamente più violenta.

Questo sogno era una replica al sogno della passeggiata. Gli alberi e l'acqua, almeno, con me ritrovavano la loro libertà. Questa fanciulla non assomigliava a te. Ma provavo al vederla un piacere simile a quello che mi dà tu, in certi momenti e che non mi legava a nulla.

I « NIFIS »

Uno di essi dice: « C'è un uccello, poi le arnie e poi la casa del cinese ». Non ha ancora finito. « Poi un sentiero, e, vicino, l'albero delle mele ».

Straniero come me in questo paese, ne parla con imbarazzo, e non direttamente come faccio io. Pone le sue parole una dopo l'altra e non comincia mai con quella vera; qualcos'altro in lui mi trattiene, non so cosa.

Non vi sono donne tra di loro, e ciò contribuisce a rendere più rude il loro linguaggio. D'altronde questo linguaggio e la vita stessa sembrano venir loro d'impulso. Quando uno ha parlato un po', si ricorica e si nasconde sotto la coperta.

Coloro che si esprimevano con dolcezza ricadevano lentamente; a terra conservavano ancora un poco della loro espressione da svegli, soprattutto nei lineamenti del volto e nelle dita.

Due uomini alti di statura discorrono gesticolando, e se la voce del primo si affievolisce, l'altro si china e gli prende i polsi tra le mani.

Quanto alla capanna, nello stesso istante in cui vedevo questa gente

che essa ospitava e il lungo tubo della stufa fumare al di sopra delle teste, mi sembrava di scoprirla anche dal di fuori: era fatta di tavole tinte di verde e un abete più alto abbassava verso di essa tutti i suoi rami, eccetto uno.

Uno di essi si lamentò; aveva male alla testa. Il suo vicino si alzò, e stendendosi accanto a lui gli strinse la fronte con le mani: « Più forte », disse l'altro. Queste parole ridestarono la mia sorpresa.

Quasi subito seppi il perché. Alla destra del malato c'erano dei giocatori. Uno di essi rimproverava il suo compagno: « Non ti avevo mica detto di giocare la più bassa, testone! ». Sono semplici parole « nifis ». Parlavano una lingua straniera. Le parole mi avrebbero senz'altro ostacolato; avevo dovuto afferrarne prima il senso, proprio nell'istante in cui stava per tradursi in parole, e come facendone deviare una parte per me.

Mi sembrava ora di avere acquistato, nel corso dei primi sogni, una conoscenza simile e, con essa, il vantaggio su un rivale, del quale sentivo meno la presenza da quando non ero più obbligato a giocare d'astuzia con lui, o ad umiliarmi per interessarlo.

IL PONTE ATTRAVERSATO

Amavo forse questa giovane donna, oppure essa era un'amica o mia sorella? So solo che i miei sentimenti per lei erano certi e tali che non c'era bisogno di ricordarli. Ella doveva passare a cavallo il ponte, e anche un'altra donna doveva passarlo. Il ponte era largo e lastricato, con uno spesso parapetto: non so che cosa rendesse l'impresa difficile. Tuttavia la sua rivale ci riuscì, ma lei no. Fu per una ragione assai simile allo scherno e al dispetto: d'altronde questa ragione non mi era estranea ed era simile ai sentimenti che si provano senza volerli riconoscere.

Mi trovavo su una terrazza o su una torre. Vedevo la valle e le colline che si confondono in gran numero e si sorpassano l'un l'altra, sebbene di poco. Sulla collina più vicina, a mezza altezza, il viale alberato e il ponte,

che ella si attraversò, ma a piedi col cavallo per la briglia. Poi ripassò nel senso contrario: tutti si allontanarono lentamente.

Ho voluto fischiare per far notare la mia presenza e la mia delusione — delusione che era dovuta principalmente dalla loro partenza. — Ma il fischiotto di ottone che portavo appeso a una catena, non emise che un suono senza voce, molto simile al vento o al rumore che fanno le rughe dell'acqua.

Ritornavo allora vicino ai due vecchi seduti uno di fronte all'altro su sedie di giunco.

Fumavano la pipa e s'intendevano a volo. «Prima di undici giorni, sarà preso in trappola come una volpe». Parlavano del padre della giovane donna. Questo padre era nel gruppo che subito dopo si allontanò lentamente dal ponte. Ebbi la precisa sensazione, per la seconda volta, di conoscere l'odio che mio zio nutriva per lui e le sue ragioni, con certezza e in modo tale che non dovevo serbargli rancore, e neppure cercare di ricordarmi quest'odio.

Su questo racconto si intuirà più di quanto io non possa dire (e che sia utile dire). Vedevo la gravità della decisione. Mi decido raramente, pensai, ma, quando mi decido, scatto.

Nella giornata che seguì la terza notte, cercavi piuttosto di allontanarci uno dall'altro. Dicevi per esempio: «Detesto...», sperando: «Se per caso gli piace, è ben vero che tutto è finito».

Sì, mi turbavo sempre più. Avevo inventato, partendo dal mio sogno, un'altra sicurezza e questo ponte tra noi due, attraversato.

FINE DELLA TERZA NOTTE

NOTA

... e questo ponte tra noi due, attraversato.

M.me de Genlis osserva: « Si attraversa un sentiero nella sua larghezza, perché camminare nel senso della lunghezza, è invece seguirlo ». (Mem. V. 95). È improprio, ella aggiunge ingegnosamente, dire che « gli uomini attraversano la vita »; un ponte, a maggior ragione.

Si avrebbe quindi respinto la parola se non fosse sembrato che il suo stesso difetto accusasse più nettamente quella specie di confusione in cui abbiamo riconosciuto l'aspetto particolare degli avvenimenti sopra riportati, confusione tale che le idee o i sentimenti nati naturalmente per riavvicinare, a loro volta diventano una ragione di distacco. Il fiume è un ostacolo fino a che non esiste il ponte. Se tuttavia c'è un ponte, che per una ragione qualsiasi non si può attraversare, questo ponte a sua volta si converte in ostacolo, tanto più che su di lui si fondavano le speranze. Viene a mettersi di « traverso ».

Così è esatto dire che una porta barricata impedisce di entrare in una casa. Non più di un muro. No, però essa era una porta. Sono certo che così volevano dire il trovatore della Chanson de Roland: « Passano dieci porte, attraversano quattro ponti » (CXC), e Descartes quando scrive: « Avrei desiderato attraversare quel ponte » (Corr. III, 8. 29), e l'autore, infine, di questo ponte attraversato.

JEAN PAULHAN E "IL PONTE ATTRAVERSATO"

Jean Paulhan⁽¹⁾, Direttore della «Nouvelle Revue Française», è un autore che in Francia si è creata la rinomanza di «Eminence grise», per l'influenza che egli esercita attraverso le sue rare pubblicazioni (sempre vagliate da una coscienza sottile e penetrante) e più ancora attraverso la sua vigile, costante presenza alla ribalta della letteratura e delle arti figurative.

In Italia, non si può dire che egli sia molto letto né conosciuto (le traduzioni delle sue opere sono quanto mai rare) se non negli ambienti letterari e dagli studiosi della letteratura d'oltralpe.

Autore di brevi romanzi e racconti simbolici ed ermetici⁽²⁾, alcuni dei quali maturati nel clima pre-surrealista, ma aventi una loro genesi particolarissima, Paulhan ha scritto in seguito alcune opere e saggi critici⁽³⁾, dove, alle visioni oniriche e all'introspezione più angosciata tesa a reperire il segreto funzionamento del subconscio e dell'essere, si sostituisce un'analisi critica della letteratura del nostro tempo, una requisitoria in cui tutti sono

(1) J. Paulhan, nato a Nîmes nel 1884, laureato alla Sorbonne, nel 1907 si recò nel Madagascar, e dopo un lungo soggiorno nell'isola, tornato in Francia, fu uno dei principali redattori dello *Spectateur* (dal 1909 al 1914), partecipò alla prima guerra mondiale, collaborò alla rivista surrealista *Littérature*, nel 1920 entrò come segretario alla N.R.F. e alla morte di Rivière assunse la direzione della rivista. Durante la seconda guerra mondiale collaborò al giornale *Résistance* e al settimanale clandestino *Les lettres Françaises*. Fece parte attiva della resistenza, nel 1945 ricevette il «Grand Prix de Littérature» per l'insieme delle sue opere, collaborò alla rivista *Les Temps Modernes*, diresse *Les cahiers de la Pléiade* e nel 1948 collaborò alla *Table Ronde*. Ricevette nel 1951 il «Grand Prix de la Ville de Paris». Alla fine della guerra riprese la direzione della N.R.F. e la sua attività alla «Maison Gallimard».

(2) *Le Guerrier Appliqué*, Paris, Sansot, 1915; *Le Pont Traversé*, Paris, Bloch, 1920; *La Guérison Sévère*, Paris, N.R.F., 1925; *Aytré qui perd l'habitude*, Bruxelles, Ed. de La Nouvelle Revue Belgique, 1943; *Les Causes célèbres*, Paris, Gall., 1950.

(3) *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1941; *Clef de la Poésie*, Paris, Gallimard, 1944; *Entretien sur des faits divers*, Paris, Gallimard, 1945; *Petite Préface à toute critique*, Paris, Ed. de Mimit, 1951; *La Preuve par l'étymologie*, Paris, Ed. de Mimit, 1953.

accusatori ed accusati, compreso lo stesso Autore e la stessa « Nouvelle Revue Française » che tanto gli sta a cuore.

Per chiarire meglio questo passaggio (che poi non è che una continuazione logica del suo pensiero e la ragione della ricorrenza dei medesimi temi), è bene dire che fin da giovanissimo Paulhan si è appassionato al problema del linguaggio in quanto « traduzione » del pensiero ⁽⁴⁾. Lo schermo opaco che s'interpone tra pensiero ed espressione, individuo e individuo, tradisce l'integrità del pensiero e lo deforma, inquina la genuinità degli scambi tra gli uomini e la letteratura risulta il frutto di uno sforzo costante di liberazione del pensiero, del sentimento, dell'emozione, che l'inevitabile tirannia delle parole e dell'espressione spesso deforma e asservisce. In quasi tutti i suoi scritti vediamo ricorrere questo problema, che è per Paulhan non certo un problema meramente stilistico, ma umano ed esistenziale: « Il existe un mal du langage qui ressemble au mal humain » ⁽⁵⁾. Infatti, la stessa ambiguità ed ambivalenza di *pensiero* e di *espressione*, gioca anche nell'intimo del pensiero nelle nostre riflessioni, giudizi, sentimenti. Il paradosso del linguaggio è anche il paradosso dello spirito, il male cronico della letteratura si estende anche al linguaggio, all'espressione e il problema coinvolge anche l'uomo perché, non solo diventa impossibile comunicare con gli altri, ma anche con se stessi.

Attraverso i « *Fleurs de Tarbes* » e nelle opere successive (o meglio, negli atteggiamenti e predilezioni di Jean Paulhan), s'intravede la lotta di questo spirito sottile e paziente, per sfuggire alla crisi della letteratura che dopo il Surrealismo, coi suoi angosciosi scrupoli di purezza espressiva, confina lo scrittore nella solitudine e nel silenzio, ostacola e paralizza la creazione e rischia di annientare se stessa. Lo sforzo costante di questo Autore per difendere il sottile strumento dell'attenzione, dell'osservazione, il delicato e inafferrabile meccanismo dell'introspezione, lo ha portato inevitabilmente ad assumere (ormai da oltre cinquant'anni), nel campo delle Lettere e delle Arti Figurative ⁽⁶⁾, un posto di avanguardia.

Infinitamente più giovane di molti dei suoi giovani amici scrittori, Paulhan, sempre con lo stesso attonito stupore di fronte ad ognuna delle sue numerose metamorfosi dà l'impressione di possedere un segreto incomunicabile: « Nous tenons aujourd'hui le secret des grandes personnes: c'est que personne ne vieillit, au contraire. Malgré l'apparence ». ⁽⁷⁾

Per nostra delizia quest'uomo fortunato ha scelto di non scegliere, ma di seguire la

⁽⁴⁾ Paulhan fanciullo, alla ricerca di idee « sue », non trova dapprima che vuoto o idee fatte: « Et somme toute je devais me contenter de mots: car une pensée qu'on imite, c'est qu'elle est déjà passée en mots. Je me demandais: mais comment saisir l'esprit à sa source? » (JEAN PAULHAN: *Des Mauvais Sujets*, ed. Les Bibliophiles de l'Union Française, 1959, illustrato da una serie di « gouaches » di Marc Chagall).

⁽⁵⁾ JEAN PAULHAN: *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., pag. 157.

⁽⁶⁾ I suoi principali lavori di critica d'arte sono: *Braque le patron*, Paris, Ed. des Trois Collines, 1946; *La peinture moderne et l'espace sensible au cœur*, « Table Ronde », février, 1948; *Fautrier, l'enragé*, Paris, A. Blaizot, 1949; *La peinture cubiste et l'espace d'avant les raisons*, N.R.F., 1ère année, avril-juin, 1953. *L'Art informel*, N.R.F., Mai 1961.

⁽⁷⁾ J. PAULHAN: *Entretiens sur des faits divers*, Paris, Gall., pag. 129.

libera ed imprevedibile evoluzione del suo pensiero, la sinuosa spirale del suo sentire, docile e attento alla « parte chiara » come alla « parte oscura » delle profondità del suo essere ⁽⁸⁾; trepidante di una gioia segreta di fronte al mistero allusivo della poesia ⁽⁹⁾, egli si esprime sottilmente ed ironicamente, perfettamente a suo agio e in equilibrio sulla lama di coltello che separa l'espressione dal silenzio, l'« engagement » dalla libertà totale, la semplicità del gusto della forma cesellata, la ricerca dell'assoluto dal desiderio di conservare intatta la sua umanità, la tendenza alla perfezione dal timore di inaridirsi.

Paulhan si trova così di colpo in possesso di una libertà, di una « souplesse » che gli permettono di vivere in pace con se stesso e con gli altri, « disponibile » e aperto verso l'avvenire. Tormentato da un desiderio di ricerca e di conoscenza, egli si nutre delle sue scoperte di ogni giorno; un quadro, una poesia, una nuova conoscenza, sono altrettanti soggetti, insieme a se stesso, di domanda e di risposta. Di una sensibilità acutissima, di una recettività che è la fonte del suo magnetismo, Paulhan è un uomo che si appassiona all'esperienza umana e crede nell'utilità di uno scambio tra gli uomini: « Il est bien vrai que les gens gagnent à être connus, comme on dit. Ils y gagnent en mystère ». ⁽¹⁰⁾

Anch'egli, come molti artisti e letterati, è tutto teso verso l'avvenire, che per lui non è altro che un meraviglioso presente. Egli ha, di fronte al prossimo e alla vita (che non cessano di meravigliarlo e d'incantarlo), una viva curiosità, nel senso di ricerca dell'imprevedibile, di attesa gioiosa di qualcosa di inaspettato e di rivelatore. Di qui la sua grande bonomia e fiducia nei giovani talenti dei quali è un entusiasta sostenitore, soprattutto quando costoro non sono ancora riconosciuti dal consenso della critica e del pubblico.

Per comprendere l'importanza di questa personalità letteraria, e come egli sia divenuto dopo André Gide, « l'eminenza grigia » della letteratura francese contemporanea, basti pensare a Breton, Aragon, Eluard, Jouhandeau, Arland, Prévost, Supervielle, Giono, Green, Michaux e molti altri, i quali devono molto a Paulhan nel periodo in cui erano ancora poco conosciuti e nei cui scritti Paulhan aveva piena fiducia, anche quando il successo era lontano.

Così, nel campo della pittura, ci sembra opportuno ricordare ugualmente che Paulhan fu uno dei primi sostenitori dei pittori del periodo dadaista e surrealista, nonché del cubista; basti leggere i suoi finissimi saggi sul cubismo e su Braque. Picasso, Braque, Dubuffet, Fautrier, Masson sono tutti amici suoi da anni, e come ieri sosteneva poeti, scrittori e artisti poco noti, oggi egli ci propone in letteratura un Jean Grosjean, Edith Boissonnas, Henry Thomas George Lambrichs, Jacques Charpier, e in pittura, i più significativi rappresentanti dell'arte informale.

⁽⁸⁾ J. PAULHAN: *Le Clair et L'obscur*, Paris, N.R.F., avril-juin, 1958.

⁽⁹⁾ « C'est qu'il n'est pas de clarté dans l'ordre de l'esprit ou des sensations, qui ne comporte une part obscure, ni de sens qui n'enferme un contre sens... Ce n'est qu'à la faveur de l'obscurité que nous distinguons la lumière » (J. PAULHAN: *Un jeune ancêtre*, Fautrier, Galerie Rive Droite, Paris, octobre, 1955, pagine non numerate). « L'esprit c'est un monde à l'envers. Le clair y procède de l'obscur. Penser comme il faut c'est d'abord faire sa place au mystère ». (J. PAULHAN: *Entretien sur des faits divers*, op. cit. pag. 156).

⁽¹⁰⁾ J. PAULHAN: *Cahiers des Saisons*, Avril-Mai 1957, pag. 277.

Nei suoi racconti J. Paulhan ci dà solo rarissimamente una visione diretta della realtà. La vicenda, quasi sempre di ordine interiore, si avvale di una rappresentazione indiretta, dove situazioni reali vengono chiarite grazie a situazioni irreali, quali il sogno, l'evasione immaginativa (come nel « Pont Traversé »), la malattia, la minaccia della morte (come nella *Guérison Sévère*). I suoi racconti non sono caratterizzati da uno schema narrativo romanzesco, né chiaramente autobiografico. I riferimenti personali abbondano, ma la narrazione in questo senso procede per illuminazioni discontinue dell'inconscio più che impennarsi su di una costruzione razionale e logica. Viene quindi a mancare il ricorso alla realtà, la prospettiva rispetto al passato e, diremmo, quella coerenza interiore che denuncia nell'autore una rinuncia alle intuizioni semplici. Ma questa rinuncia gli apre le porte di un ordine di intuizioni complesse che vengono rappresentate con una tecnica narrativa involuta, restia, dettata probabilmente da un forte senso di pudore: « Il est sûr que je ne parle pas de moi avec plaisir, je ne me sens pas épais » ⁽¹¹⁾.

Il tessuto della narrazione è assai rado. Un periodicare breve, talora affannoso, incisivo, ma quasi sempre allusivo, pieno di ritorni. La vicenda stessa sembra dettata da un desiderio di chiarezza interiore e di liberazione, sebbene spesso non sia per l'autore che un pretesto per dire e non dire, per celarvisi dietro, « pour ne pas se livrer », per non scoprire di sé che quel tanto che basti per alleggerire una tensione interna insostenibile.

Si intravede spesso, al di là dello schema narrativo che ci viene presentato, un'altra vicenda dello spirito del protagonista segretamente legata alla precedente e l'autore ci offre quasi sempre una descrizione parallela e talvolta una prospettiva tripla (come nella *Guérison Sévère*) della stessa vicenda interiore. Ciò è dovuto al fatto che Paulhan rappresenta nei suoi *récits*, accogliendole docilmente, le contraddizioni della nostra vita psichica con i suoi riflessi, emozioni, sensazioni, desideri inespressi, inconscie inibizioni, stati di sogno, di angoscia e di delirio.

Inoltre, spesso nei suoi protagonisti si opera come una specie di sdoppiamento di coscienza. L'incrinatura profonda che viene a formarsi nell'unità psicofisica dell'uomo, sembra prodotta dal dualismo tra il pensiero e l'azione, lo spirito e il corpo e il problema dei nostri rapporti col prossimo (problema che si manifesta anche attraverso il linguaggio nella frattura tra parole e significato, interlocutore e ascoltatore), provoca nella coscienza un doloroso dimidiamento.

Le due tematiche essenziali dei racconti di J. Paulhan ci sembrano quindi essere l'atteggiamento dell'Autore aperto ai segni della vita interiore di cui egli accetta anche le manifestazioni più contraddittorie e, inoltre, lo sdoppiamento della coscienza al contatto con la realtà.

(11) JEAN PAULHAN: *Le Pont Traversé*, da *Réalités Secrètes*, octobre, 1955, pag. 115.

I problemi sono quindi piuttosto comuni (in special modo alle due ultime generazioni) e il grado di assuefazione che ognuno di noi raggiunge nei loro confronti, è testimone dell'accettazione dolorosa di questa realtà del nostro tempo.

Ora, ciò che ci interessa maggiormente in questo studio è proprio l'atteggiamento dell'Autore di fronte a questi problemi, atteggiamento che, nei *Récits* in particolare, subisce una trasfigurazione poetica.

Per ciò che riguarda più propriamente la vita interiore, l'Autore non ci presenta che squarci e frammenti che scoprono i punti deboli della sua coscienza e di quella dei suoi personaggi: mancanza di sicurezza interiore, pensieri formulati in una zona dell'essere che è, al di là dell'attenzione riflessa, disponibilità completa di fronte alle idee cosiddette « chiare » alle quali Paulhan spesso non concede il tempo di maturare indebitamente fino a divenire perfettamente concrete: « Un ensemble de sens se fait et se défait à chaque instant »⁽¹²⁾.

Egli rivela una spiccata predilezione per esprimere, attraverso i suoi personaggi e grazie a manifestazioni particolari della psiche (come il sogno, l'angoscia, il delirio), uno stato primigenio del pensiero e della vita in cui tutto si scioglie e si libera in combinazioni variate e multiple, favorevolissime alla metamorfosi. Tra il sogno e la realtà, sospesi, contingenti, inaccettabili, questi stadi del pensiero e delle sensazioni ci vengono presentati come le componenti della nostra vita interiore. Il flusso dei concetti, delle idee, delle sensazioni, viene illuminato dall'attenzione solo per un momento, ma questo momento è il fulcro dello sforzo cosciente dell'Autore che proietta sul disordine segreto che regna nella mente dei suoi personaggi, una luce cosciente, mettendo in evidenza — con un solo particolare o una sfumatura (quasi sempre finissima) — tutto il travaglio di una coscienza.

Lo sdoppiarsi della coscienza di fronte alla realtà è un tema che ricorre in quasi tutti i racconti di Jean Paulhan.

Nel *Guerrier Appliqué* si avvicendano nel giovane volontario Maast, a contatto con la dura realtà della guerra (tutto un mondo che lo meraviglia profondamente pur ispirandogli orrore), improvvise rivelazioni della guerra presente e altrettanti improvvisi cedimenti e ritorni alla pace anteriore. Un dualismo angoscioso tra la materialità di questo mondo denaturato e violento⁽¹³⁾ che la guerra offre ai suoi occhi, e una vita piena di freschezza ma quasi totalmente priva di equilibrio per mancanza di maturità. E la frattura si fa ancora più evidente quando l'azione s'interpone con la durezza di un proiettile frantumando l'equilibrio psicofisico del protagonista⁽¹⁴⁾.

(12) J. PAULHAN: *Les Hain-Tenys Merinas*. Poésies Malgaches traduites par J. Paulhan. Paris, Imprimerie Nationale.

(13) « Elle (la guerra) nous donne cette puissance grossière de la vie et de la mort dont on ne peut oublier qu'on l'a un jour possédée ». *Le Guerrier Appliqué*, Paris, Sansot, 1915, pag. 94.

(14) « Nous étions partis pour l'attaque sans espoir ni crainte et comme devenus extérieurs ». *Le Guerrier Appliqué*, op. cit., pag. 153.

La coincidenza dell'io e delle nostre azioni o la loro separazione sono i due stadi estremi in cui si equilibra vertiginosamente la metamorfosi interiore di Maast.

Come nel fenomeno dell'espressione, esprimersi attraverso il linguaggio significa uscire dal circolo chiuso dei nostri pensieri, così Maast ha l'impressione di vivere veramente quando i due poli della coscienza si fondono.

Nelle *Causes Célèbres*, l'Autore tenta di acclimatare all'esterno una realtà interiore, ma spesso non vi riesce e il suo sforzo di ricondurre alla superficie, dal profondo dell'anima un sentimento sconosciuto, provoca in lui uno stato di smarrimento « son petit domaine d'angoisse », che diviene impossibile esprimere se non al prezzo di uno sforzo cosciente alla ricerca di un mezzo rifrangente l'inesprimibile (le parole, che sembrano talora ardere nella contraddizione e nell'impotenza).

Nel *Pont Traversé* (che ci accingiamo ad esaminare più particolarmente), il motivo della impossibilità di esprimersi (manifestazione di un dualismo interiore) assume un tono ossessivo, come certe immagini in cui — in sogno — si è esposti a lottare contro qualcosa di superiore alle nostre forze: cadute vertiginose, inseguimenti estenuanti, l'impossibilità di far scattare un interruttore che ci salverebbe dall'angoscia: « De cette blessure de l'esprit, est-ce qu'on guérit jamais? »⁽¹⁵⁾.

Il *Pont Traversé* è uno dei testi più ermetici di Jean Paulhan e con esso l'Autore esprime il dramma della reciproca incomprensione di due persone che tuttavia si amano. È il racconto poetico di una rottura e soprattutto di una ricerca che il protagonista fa di se stesso, attraverso il vuoto e l'abbandono che la donna ha lasciato in lui.

Con una serie di sogni « qui s'échaineraient d'eux-mêmes », l'Autore cerca di suggerire gli avvenimenti reali, che sono l'altra faccia del sogno. La trama di questo racconto, dove il simbolo e il « transfert » psicologico hanno una parte così preponderante, è esile: la rottura è avvenuta a causa del protagonista che non riesce ad aprirsi con la sua donna (o a causa di lei che non sa capirlo). Egli si decide infine a ricercarla e questa decisione matura in lui nel corso di tre notti di sogni rivelatori che sono l'esatto riflesso del suo subcosciente agitato e teso.

Si tratta di sogni che simboleggiano, nel senso psicoanalitico della parola, un tentativo di ricerca di un possibile punto di intesa, la ricostruzione mentale di una separazione e di una rottura definitiva.

Paulhan si serve di una gran quantità di immagini oniriche che sembrano dominare il pensiero; poi i sentimenti e il pensiero nel commento sobrio dell'Autore (che nell'edizione originale del 1920, come nell'edizione che citiamo, apparsa nella rivista *Réalités Secrètes*, viene riportato in corsivo) disciplinano e chiarificano queste immagini oniriche.

Tali immagini sono spesso improntate alla tipica illogicità dei sogni, illogicità che

⁽¹⁵⁾ J. PAULHAN: Da *Les Causes Célèbres*, Un rêve dans le réveil, Paris, Gall., 1950, pag. 107.

— come accade nei sogni — è spesso rivelatrice di nessi sottili del pensiero e del sentimento che la logica dello stato di veglia distrugge in germe. Il loro interesse consiste appunto in questo aspetto rivelatore e il protagonista si sforza, di giorno, a dar loro un senso, ad ordinare questa materia fluida e gravida di segni, di riflessi, che il protagonista attento cerca con la sua coscienza « appliquée » di decifrare.

Come le nostre parole, i sogni sono per Paulhan un linguaggio tramite il quale entriamo nella vita cosciente, in uno stato di veglia del nostro essere. Come il linguaggio, i sogni ci rimandano la nostra immagine rovesciata ed è interpretando questa immagine che noi perveniamo a conoscerci:

« L'on admet que nous apercevons clairement les choses réelles et les rêvées de façon confuse. Cette opinion tient à la seule confiance d'avoir les premières à notre disposition — en sorte qu'il est aisé aussitôt qu'il nous plait de les faire nettes. Mais qui néglige cet aspect pratique, les objets vrais le surprennent par leur confusion » ⁽¹⁶⁾.

Il commento dell'Autore a questi sogni è quanto mai sobrio, vigilato da un acutissimo senso di autocritica e costituisce altrettante prese di coscienza degli stati inconsci del sogno. Il sogno non è quindi che un pretesto, ovvero la trasposizione di una realtà interiore tormentata, fluida, sfuggente.

Anche in questo racconto l'« io » è il protagonista della vicenda, ma per esprimersi ha bisogno di celarsi dietro ad una serie di simboli (forse per un forte senso di pudore e anche per meglio giudicare — come dal di fuori — il movente, la natura e la funzione di una azione tesa nel tentativo di intervenire nella realtà e di piegarla ai suoi disegni).

Il « transfert » psicologico, lo scambio di persona (il vecchio della « Prima Notte ») e i simboli (funghi, scimmie-mosca che designano le parole liberatrici che il protagonista non riesce a pronunciare), i mancati riconoscimenti (l'uomo di Bouillargues, l'ambiente e il linguaggio « nifi »), sono altrettanti alibi che il protagonista si crea per sfuggire a se stesso e al mondo esteriore sul quale egli vorrebbe esercitare una presa reale. Questo tentativo, che invece si risolve in un violento e doloroso acuirsi del suo sentimento di astrazione (« Il est sur que je ne parle pas de moi avec plaisir, je ne me sens pas épais » ⁽¹⁷⁾.... « Je me paraissais n'être qu'une partie de moi » ⁽¹⁸⁾), provoca in lui (con l'imporsi della necessità di stabilire una intesa con la donna) lo sdoppiamento della sua coscienza.

La decisione di riavvicinare Agréfe si risolve, nell'intimo del protagonista, in un sentimento di appagamento che non ha bisogno di manifestarsi materialmente e che si esprime attraverso l'evasione del sogno. Tuttavia, la realtà s'impone e la decisione del protagonista

⁽¹⁶⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 126.

⁽¹⁷⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 115.

⁽¹⁸⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 116.

deve tramutarsi in azione concreta e reale: « Mais elle était une véritable décision, où l'on doit lutter contre des choses étrangères venues de notre corps, ou d'ailleurs »⁽¹⁹⁾.

È chiaro che il protagonista rappresenta un notevole ostacolo al raggiungimento di questa intesa, perché egli sembra incapace — nel suo intimo — di decidere se veramente vuol ritrovare la donna. Nel sogno (riflesso della realtà interiore) le sue parole risultano « transparentes au bruit » e nessuno le ascolta. Così non riesce a distribuire i funghi (vedi parole) che ha nel paniero semplicemente perché non si è ancora abituato all'idea di perderli e non perché la gente li disdegna.

Questo atteggiamento del protagonista denuncia in lui la mancanza di una dimensione che lo inserisca nel mondo reale, senza scissioni né contrasti. Le sue parole non hanno suono, il suo corpo non ha volume ed egli subisce il fascino di chi possiede questa magica dimensione che permette di attraversare tutti i ponti e di varcare tutte le porte. (Agrèfe, l'uomo di Bouillargues, la comunità « nifi » nel *Pont Traversé* sembrano possedere questa dimensione, come pure molti dei suoi compagni di trincea e il caporale Delieu nel *Guerrier Appliqué*).

Il suo desiderio di evadere dalla cerchia della vita interiore e di realizzare rapporti umani ricchi di vita, si traduce nel suo sforzo di stabilire le cause che lo hanno separato da Agrèfe: « La raison de ton éloignement était dans la gêne qui te vient de moi, et que je n'imagine pas beaucoup: je te sais plus riche de vie et dangereuse que je ne suis »⁽²⁰⁾.

La decisione di ricercare Agrèfe sembra maturare nella sua coscienza e ciò gli basta. Ma perché essa diventi realtà è necessario che egli passi attraverso le parole e gli atti i quali comportano però un rischio che il protagonista non sembra ben sicuro di volersi assumere. Questo passaggio risulta quindi angoscioso ed egli si trova nell'impossibilità di dare alle parole il giusto tono che le renda chiare: « Je n'avais donc pas su, tout à l'heure, parler véritablement »⁽²¹⁾.

Così non riesce a dire ad Agrèfe le parole che ella si aspetta da lui, ma solo in sogno e tra sé e sé. E Agrèfe non sa ascoltare che ciò che ha un suono e un significato chiaro: « Je m'aidais donc, par ce rêve, à supposer que je t'avais dit ce que tu demandais de moi. Ou j'avais été le plus près de le dire; tu n'écoutais pas »⁽²²⁾.

Di conseguenza, può capitare al protagonista di non vederla quando l'ha vicina e questo perché egli si identifica con Agrèfe a tal punto da non riconoscerla: « Je savais Agrèfe proche de moi, au point qu'il m'arrivait de ne pas suffisamment me distinguer d'avec elle: une idée, que j'avais eue naturellement, me donnait l'étonnement de sa présence »⁽²³⁾.

Il suo cuore e la sua immaginazione sono così pieni di lei da sembrargli innaturale che

(19) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 115.

(20) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 115.

(21) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 116.

(22) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 117.

(23) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 117.

un incontro reale, ma accidentale e temporaneo, possa distoglierlo dalla costante presenza di Agrèfe dentro di lui: « Que l'excès même de mon amour fût cause de ma négligence, la chose me paraissait naturelle »⁽²⁴⁾.

E ancora, di notte, dopo aver temporaneamente rinunciato al « transfert » del vecchio, egli ricerca il villaggio oscuro (che è poi simbolo di Agrèfe) in cui le case — buie al suo passaggio — ammiccano con i loro fili di luce tra le imposte solo quand'egli le lascia alle spalle e non può più avvalersi del loro richiamo umano e del loro cenno di amicizia. Il suo timore di non riconoscere il villaggio è in realtà il timore che la donna si estranei da lui e che egli non possa più riconoscerla: « Un jour peut venir où je ne te reconnaîtrai pas? »⁽²⁵⁾.

Se di giorno ricerca il villaggio, prova impressioni delicatissime (l'alba, l'acqua del fiume) che però lo inquietano, in quanto, per riconoscere il villaggio (donna) egli sa che deve scorgere in esso qualcosa che lo deluda: per esempio, un cane che ringhi minacciosamente presso un mucchio di mele. O un senso di fame.

Anche qui appare evidente il contrasto tra la delicatezza dei sentimenti del protagonista e l'insensibilità, la semplice mancanza di recettività da parte di Agrèfe e l'impossibilità, da parte del protagonista, di fare il gesto o di pronunciare la parola giusta, al momento giusto, impossibilità che crea fra i due uno stato di incomprensione e di disordine di cui sono entrambi responsabili. Ma a maggior ragione la responsabilità ricade sul protagonista, in quanto la donna, malgrado tutto, è « riche de vie » e appunto per questo « dangereuse », mentre egli ci appare fin troppo ricco di vita interiore (ed è questo il suo problema), e a tal punto da crearsi un mondo chiuso (dove la vita non ha accesso e dove egli si sente al sicuro, sia pure coi suoi dilemmi e col suo eterno dialogo con se stesso), mondo in cui egli non corre il rischio di intavolare un caotico scambio di rapporti spirituali e carnali senza senso e di reciproche incomprensioni, tese sul limite dell'assurdo.

È chiaro che se — come dice Paulhan — l'ambiguità e la contraddizione sono inerenti alla condizione umana, cioè esistono non solo tra l'uomo e l'uomo, ma tra l'uomo e se stesso, la ricerca di una possibile intesa col prossimo diventa un duplice problema, una duplice ambiguità e una raddoppiata possibilità di non intesa.

Sembra che il protagonista debba fare uno sforzo notevole e doloroso per assumersi la responsabilità di realizzare la sua vita, di materializzarla. Nel sogno della « Seconda Notte » egli ricerca ancora l'evasione e s'immagina di non essere lui a ricercare Agrèfe, ma un vecchio che, con un paniere di scimmie-mosca (vedi parole rivolte alla donna, o lettera indirizzata a lei), si smarrisce in cammino, per distrazione. Per quanto egli si identifichi col vecchio, mano a mano che i sogni si aggiungono ai sogni, egli deve arrendersi all'evidenza che è vano crearsi degli alibi per sfuggire a se stessi: « Ensuite je me détachais de

⁽²⁴⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 118.

⁽²⁵⁾ J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 120.

lui, qui était maladroit et vieux »⁽²⁶⁾..... « Mais l'espoir de n'être pas celui qui te recherche allait à son tour me manquer »⁽²⁷⁾.

L'uomo di Bouillargues, che è il protagonista del sogno *La Fausse reconnaissance*, è la rappresentazione di un passaggio difficile a realizzarsi tra questa presa di coscienza di sé e la decisione di assumersi la responsabilità di avvicinare Agrèfe, passaggio che mette in luce la nota frattura tra pensiero e azione. Per la stessa ragione per cui egli non riesce ad investire le sue parole del tono giusto che le renda udibili, l'uomo di Bouillargues (che dice di aver conosciuto il protagonista e che quest'ultimo non vuol riconoscere) si aggrappa a lui per un vuoto da colmare, una lacuna che è forse la chiave del problema, denunciando una deficienza della stessa natura di quella delle « parole trasparenti ».

Anche quando il protagonista lo ricerca ansiosamente sperando di riconoscerlo al volante di un camion che passa e ripassa senza che egli faccia un minimo gesto per fermarlo, è chiaro che egli non ha colmato questa deficienza, questo « décalage » che lo separa dagli altri e da se stesso. Ce lo conferma il fatto che quando il camion ripassa infine ed egli si appresta ansiosamente a far cenno al camionista, si accorge che il posto di guida è vuoto.

A un senso di infinita stanchezza per i simboli e pretesti di cui egli si serve per parlare a se stesso (« Quant au village lui-même, à ses arbres, ses pignons ... il est étrange que l'on prenne, étant seul, tant de précautions et d'images, pour se parler »⁽²⁸⁾) segue la realizzazione della *Promenade Rapide* e attraverso i tre sogni di questa seconda notte, il protagonista cerca di toccare il fondo del suo rancore verso la donna che è stata dura con lui, per non essere — in seguito — « sedotto al rimpianto » di non aver tentato il possibile per realizzare l'intesa: « L'insécurité où me mettaient les trois rêves de cette nuit, je l'avais inventée sans doute afin d'être conduit par elle jusqu'au fond de ma rancune »⁽²⁹⁾.

L'ultimo sogno della seconda notte, *La Promenade Rapide* e il primo della seconda notte, *La jeune-fille dans la forêt*, ci sembrano la trasposizione poetica di un irrealizzabile desiderio di identificazione. Per esprimere questo supremo stato di appagamento in compagnia di Agrèfe, il protagonista si serve di immagini « rapide » sulle quali egli non ha presa alcuna, come esse non ne hanno sul suo corpo, ormai senza peso.

Coll'irrompere della primavera che sboccia violentemente sui loro passi, anche il paesaggio trascorre investito dalla stessa rapidità che investe il suo corpo: « La même vitesse dans mon corps l'emporte comme vent et comme l'eau entre les arches d'un pont et le froisse à la fois »⁽³⁰⁾.

(26) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 122.

(27) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 122.

(28) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 120.

(29) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 125.

(30) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 125.

In questo paesaggio regna finalmente la felice libertà di un mondo magico. I fiori, il volo simmetrico degli stornelli sulle due sponde del ponte, l'acqua increspata dal guizzo delle alzavole, il villaggio con le sue case e le sue comari ciarliere, sono visti da un corpo senza peso, fatto di una sola pennellata in un angolo di una tela: l'uomo librato di Chagall col suo mondo che egli sovrasta e dal quale è sovrastato a sua volta. Donna, casolare, animali, flora, ambiente, hanno la stessa radice e ritrovano, intercambiandosi in una nuova dimensione (quella dello spazio infine liberato), la loro libertà e la loro primitiva armonia.

L'episodio *La jeune-fille dans la forêt* che l'autore considera come « une réplique au rêve de la Promenade Rapide »⁽³¹⁾, è quindi un sogno che ha molti punti di contatto col precedente. E precisamente vi si ritrova la stessa atmosfera di libertà tipica delle evasioni del subconscio. La boscaiola gli appare come lui la vuol vedere. Essa ha sicuramente qualche segreta affinità con Agréfe, per quanto non gli somigli, e la vertigine che egli prova per lo sfilacciarsi di questa immagine sul suolo rosso di foglie è frutto di un'ebbrezza di evasione e di ritrovamento, di una libertà che investe con lui gli alberi, l'acqua e l'isola magica a forma d'uovo al centro di un lago ugualmente a forma d'uovo: « Les arbres, l'eau, du moins y retrouvaient leur liberté »⁽³²⁾.

Con il sogno *Les Nifis* rientriamo nell'atmosfera irta di simboli che traducono lo stato di « malaise » già noto. In questo paese, uomini rudi parlano un linguaggio incomprendibile⁽³³⁾ al protagonista, appunto perché troppo semplice e intuitivo ed egli sembra ancora incapace di rinnovarsi in questo bagno di semplicità: « D'ailleurs ce langage et la vie même, leur semble venir par élans »⁽³⁴⁾.

Questa coincidenza di pensiero e di azione, di anima e di corpo, di forma e di contenuto che i « nifis » (come pure l'illetterato caporale Delieu del *Guerrier Appliqué*, per il quale il giovane Maast ha tanta ammirazione) realizzano anche senza parlare, egli non sa coglierla e rimane come estraniato.

Agréfe è la vita reale, ed egli è destinato a perderla. Nell'ultima parte di questo racconto ermetico (che spesso risulta di una paradossale trasparenza) la donna non riesce ad attraversare il ponte che lo separa da lui, perché le parole si sono interposte come un mezzo opaco portando la confusione nei sentimenti e agendo in maniera tale che: « Les idées ou sentiments naturellement faits pour rapprocher à leur tour devenaient une raison d'éloignement »⁽³⁵⁾. Il ponte che non si può attraversare si trasforma in un doppio ostacolo ri-

(31) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 127.

(32) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 127.

(33) « Nifl est un mot malgache qui signifie *dent* (et par extension, ce qu'on dit sans desserrer les dents) ». — Lettera del Sig. Paulhan del 19 gennaio 1959.

(34) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 128.

(35) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 132.

spetto al fiume (in quanto su di esso e sulla sua natura di ponte si faceva affidamento), come le parole usate per farci capire, quando non vengono comprese, presentano — rispetto al silenzio — un doppio ostacolo all'intesa reciproca.

Anche in questo racconto, è chiaro che l'Autore rifiuta di ricorrere ad una realtà esteriore che sarebbe impotente a descrivere le sfumature del sentimento e che distruggerebbe la sottilissima trama che intesse i suoi paesaggi interiori.

Qui non vi è la minima chiarificazione dei sentimenti e quando il problema viene posto, è messo immediatamente fuori questione dall'Autore: « J'aimais peut-être cette jeune femme, ou était-elle une amie, ou ma soeur? Je sais seulement que mes sentiments pour elle étaient certains et tels qu'il n'y avait plus à les rappeler »⁽³⁶⁾.

E ancora: « L'on devinera sur ce récit plus de choses que je ne puis en citer (et qu'il n'est utile) »⁽³⁷⁾.

Nella prosa di Paulhan non vi è ricchezza e suggestione delle immagini, ma esse si aprono sugli abissi del subconscio, sono spesso allusive, paradossali, inquietanti. Questi racconti, come i saggi critici, mettono in gioco le fasi contraddittorie dell'intelletto e prendono come oggetto il pensiero nell'atto stesso del pensarsi, la coscienza della coscienza e il riflesso del suo vuoto: « Si même les nouvelles pensées offrent des traits quelque peu bruts et insaisissables. Car il faut bien que la pensée commence quelque part. Je veux dire, commence réellement, nous arrache aux rêves, nous jette en pleine vérité »⁽³⁸⁾.

I suoi racconti sono immersi in una atmosfera tesa, trasparente e la loro poesia altamente astratta ha per oggetto se stessa, ovvero la fonte primigenia delle nostre contraddizioni: « Comme par un flux et un reflux continuel la même vague qui venait de l'apporter, nous retire le monde »⁽³⁹⁾.

La complessità dei suoi *récits* deriva inoltre dal fatto che essi implicano un'interrotta sintesi di astrazione e di concretezza. I suoi personaggi vivono nello stesso tempo, la loro vicenda reale e la loro avventura spirituale, vicende che hanno infiniti punti di intersezione nel corso del racconto, che assume così un carattere assai complesso. In esso l'intuizione più semplice, la notazione più sottile hanno un costante riferimento ad una vicenda reale espressa o inespressa, preesistente o conseguente alla situazione attuale descritta.

Nel problema dello stile come nell'etica che Paulhan sperimenta, l'uomo tende a prendere di qualsiasi oggetto una coscienza rovesciata, rivelatrice e tanto più ricca di significato quanto più riesce difficile distinguere l'oggetto dal suo riflesso. Nelle avventure dello spirito poi: « On ne parvient pas à la clarté qu'à travers la nuit, à la

(36) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 129.

(37) J. PAULHAN: *Le Pont Traversé*, op. cit., pag. 130.

(38) J. PAULHAN: *Des mauvais sujets* - Edit. Bibliophiles de l'Union Française, Paris, Sansot, 1959.

(39) J. PAULHAN: *Le Clair et l'obscur*, N.R.F., juin 1958, pag. 1009.

fixité qu'à travers la métamorphose, à la condition d'être soi-même le champ de la nuit et de la métamorphose»⁽⁴⁰⁾.

Per Paulhan infatti la chiarezza non è disgiunta dall'oscurità, ma da essa trae la sua luce e le involuzioni del suo pensiero tendono a chiarire gli stati più sottili e più sfuggenti della nostra coscienza: « Le mystère est rayonnant. Le mystère fait autour de lui de la clarté »⁽⁴¹⁾.

Così ci sembrano i suoi *récits*: realizzati sul limite estremo di una logica e di una concretezza che hanno come contropartita l'illogicità e l'astrazione. Tuttavia, per una specie di magico scambio, concreto e astratto, parole e significato, ragione e mistero, si fondono in una sintesi che rende la vicenda, non solo accettabile, ma infinitamente più comprensibile, facendo intravedere al lettore il mondo delle sensazioni, dell'inesprimibile, dell'inconscio, delle stratificazioni del pensiero — dove la ragione si smarrisce —, solo quando il lettore stesso riesce a far suo l'elemento imponderabile e illuminante del mistero poetico.

Il suo stile rivela la costante, ironica onnipresenza dell'Autore. È evidente una ricercatezza che non si serve di ornamenti, ma che al contrario è fatta di povertà, di « dépouillement » e di « retranchements ». Del resto l'Autore ha fatto suo questo vecchio proverbio fiorentino: « Si j'étais huitre je ne cultiverais pas ma perle ». Semplicità apparente perché, in realtà, questo stile sorvegliato, succinto e penetrante è senz'altro frutto di una costante applicazione alla ricerca di una armonia concisa e rigorosa dell'ordine delle parole. Esse non sono mai per Paulhan allusive, evocative; non hanno nessuna aureola suggestiva, ma sono spoglie ed essenziali, ridotte alla loro funzione di « segni », astratte e pur costantemente dominate dalla logica concreta e vigile del ragionamento e quindi sorvegliate, lette, soppesate e colorate da una punta di ironia e di ambiguità che fa di esse un classico esempio di negazione e di distacco, di inafferrabilità (pur nella loro esattezza), frutto della coscienza dell'Autore della loro possibile equivocità di segni di fronte al pensiero: « Peut-être notre langage est-il chose si complexe et insaisissable que l'on ne puisse le rectifier, le corriger — et simplement y intervenir — que de “biais”, et à la faveur d'une illusion »⁽⁴²⁾.

Alcuni critici e particolarmente Maurice Toesca⁽⁴³⁾, hanno accennato all'influenza che il *Pont Traversé* ha esercitato sul Surrealismo e reciprocamente i Surrealisti sull'Autore negli anni venti. Ciò è vero nella misura che anche Paulhan, come i primi Surrealisti, lascia

⁽⁴⁰⁾ J. PAULHAN: *Le Clair et l'obscur*, N.R.F., juin 1958, pag. 1016.

⁽⁴¹⁾ J. PAULHAN: *Cler de la poésie* - op. cit. pag. 21.

⁽⁴²⁾ J. PAULHAN: *Entretiens* - Carteggio inedito. Pagine non numerate. Nell'*Entretien sur des fait divers*, così si svolge il dialogo tra l'Autore e il suo interlocutore: Moi: « Mais comment saurions-nous maintenir en plein jour une pensée contradictoire? » R.M.: « Il suffit, peut-être de la former de biais et sans chercher à la saisir d'une prise directe: de la laisser dans la pénombre - » (*Entretien sur des faits divers*, op. cit. pag. 152). Per l'interpretazione della parola “biais” citiamo: « Le biais est une façon détournée d'arriver à ses fins » (J. PAULHAN, lettera del 30-1-59).

⁽⁴³⁾ MAURICE TOESCA: *J. Paulhan l'écrivain appliqué*, Paris, Variété, 19, pag. 70.

libero corso alle parole per tradurre certe stratificazioni dell'inconscio⁽⁴⁴⁾. Tuttavia, questa libertà così inebriante non lo fa mai cadere nell'automatismo psichico, né lo induce a tagliare i ponti con la realtà, ma l'Autore cerca d'investire la realtà di una volontà riflessa e attraverso la sua cosciente presenza riesce a far luce sui suoi personaggi, e quindi su se stesso.

Mentre per il Surrealismo il mondo onirico è spesso sinonimo di autenticità, Paulhan ci indica che la nostra autenticità è nel movimento indefinito tramite il quale passiamo da un lato all'altro del linguaggio e dei sogni alla ricerca di una impossibile stabilità. Egli stesso riassume con grande efficacia sintetica la sua posizione nei confronti del primo Surrealismo: « Qui commence par le rêve et la folie sait très bien où il va: à la folie et au rêve. Mais le raisonnement nous jette en pleine aventure »⁽⁴⁵⁾.

Altrettanto imprudente è avanzare l'ipotesi che Paulhan sia stato influenzato in questo racconto, dal procedimento analitico freudiano. Paulhan stesso ci ha affermato che nel 1920 non conosceva Freud, ma solo alcuni medici e psicoanalisti tedeschi. Il suo procedimento narrativo è conoscitivo diverge dalla psicoanalisi di Freud in questo punto fondamentale: mentre Freud considera i sogni come una specie di linguaggio del nostro subconsciente e crea una serie di simboli che interpretano i pensieri e le sensazioni che inconsciamente si formulano allo stato di veglia e che ristagnano in una zona opaca del subconscio pronti a riaffiorare, Paulhan non accetta questo simbolismo palese che la psicoanalisi ha reso troppo chiaro e quasi abusivo:

« Le langage secret n'est plus secret. Si notre inconscient est si malin, que le suppose Freud, comment ne s'occuperait-il pas à changer de langue: par exemple à inventer de nouveaux signes, à changer le sens des anciens? »⁽⁴⁶⁾.

Il nostro subconsciente per mantenere il suo segreto è quindi incline, con la più grande libertà espressiva, a creare nuovi simboli: « Lorsque nous voulons confier au livre que nous écrivons, un grand secret, le secret de nos secrets, nous le confions et en même temps nous sentons très bien qu'il y a en nous un autre secret qui se reforme, un secret plus profond qui part de plus loin, qui va plus loin »⁽⁴⁷⁾.

Il *Pont Traversé* è senz'altro partecipe di questa libertà.

DORA BIENAIMÉ

(44) « Jean Paulhan qui dans le *Pont Traversé* fixe certaines manières de notre pensée de se comporter par rapport aux rêves, révéla telles stratifications de la pensée humaine, telles contingences de l'âme, par une plus grande soumission au sujet, et par l'exacte élucidation de ce sujet » (ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, t. I, Paris, Gall., 1956, pag. 193).

(45) J. PAULHAN: *Entretien sur des faits divers*, Paris, Gall. pag. 86.

(46) J. PAULHAN: *Entretiens*, carteggio inedito, pagine non numerate.

(47) J. PAULHAN: *Entretiens*, carteggio inedito, pagine non numerate.

POESIE

di

Leonardo Sinisgalli

CREPUSCOLO A MONTEMURRO

*Coi piedi dentro i sacchi
precipitano nei vicoli
i fanciulli. Trascinano
padelle, fanno graffi
sui muri. Colpiscono
le porte coi coltelli.
Stanano la miseria
e la morte.*

SE VERRÀ

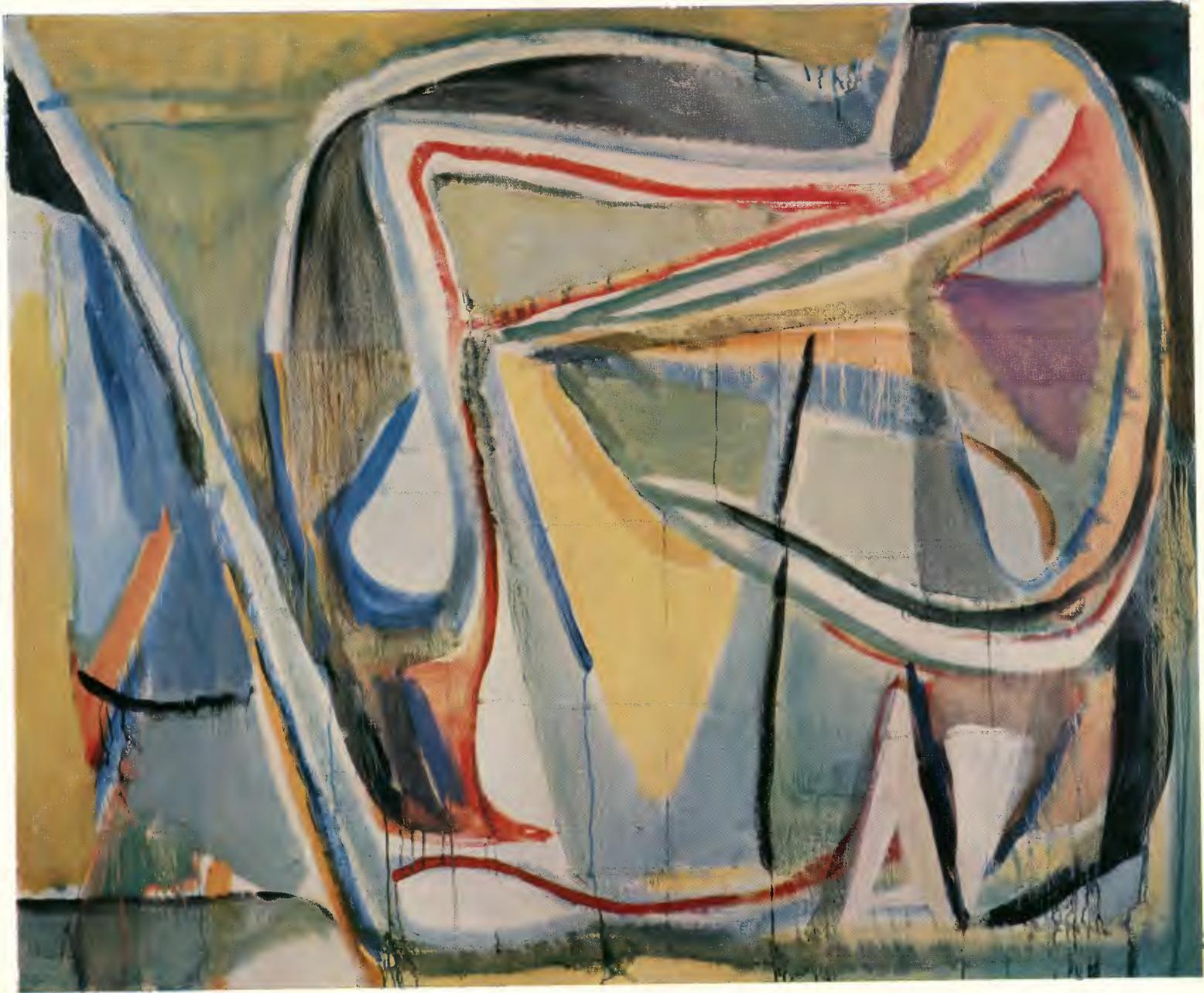
*Se verrà non ti sorprendere,
non ti spaventare.
Non farlo fuggire.
Sarà improvvisa la sua domanda.
L'ora, il luogo non sono prefissi.
Sceglierà un bel momento,
o fumo o sole o vento.*

COME UNA POESIA

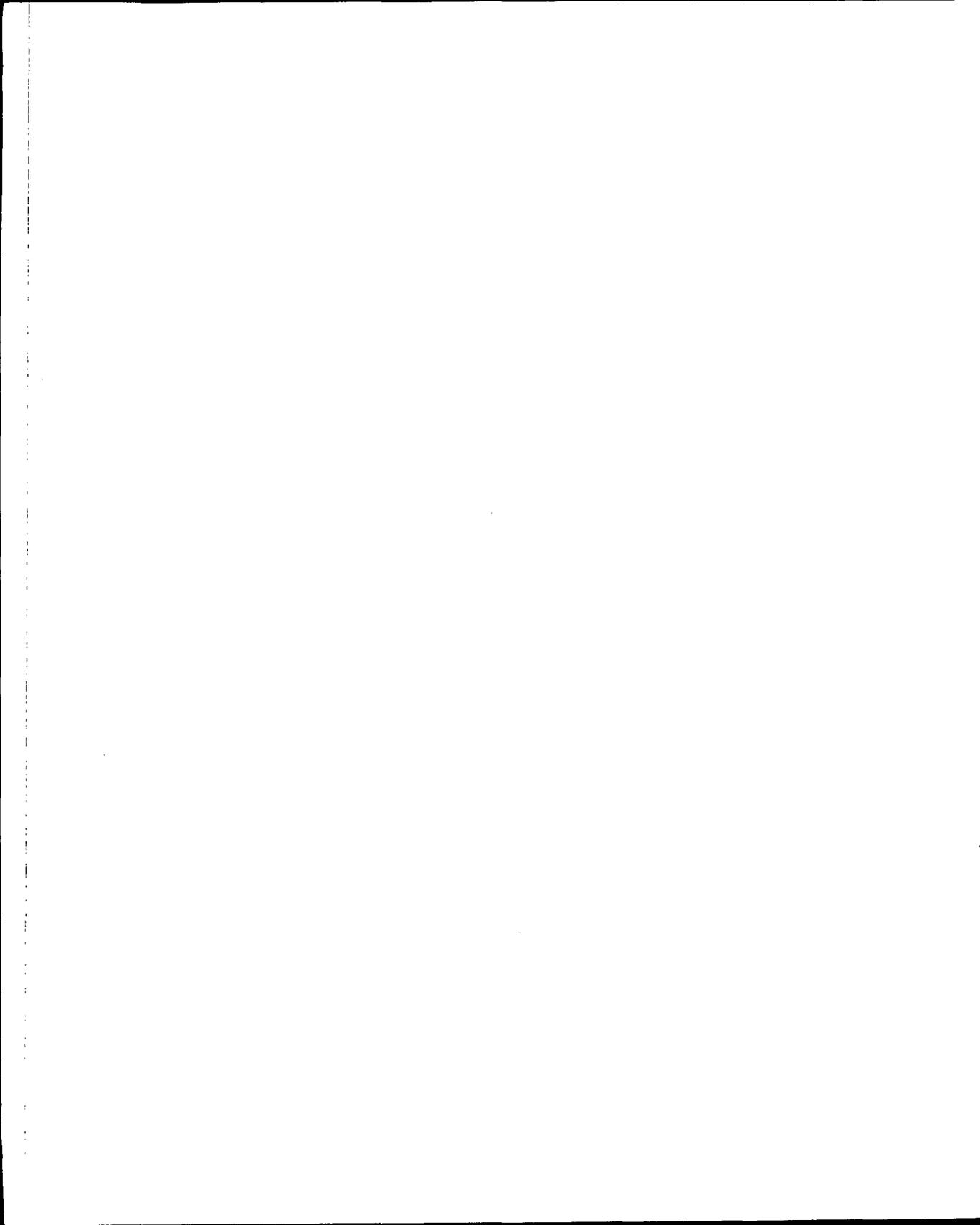
*Come una poesia
nascosta nei nostri pensieri
da sempre,
un grido che arriva ogni volta
da un luogo più lontano,
una parola
di cui all'improvviso
afferriamo il senso...*

RITRATTINO

*Gentile, d'anima lunga,
le mani nere, la pelle
di etiope, le pupille
affinò tra le siepi
e gli alluci sulle crete.
Reptile aux extases d'oiseau.
Monello saltafossi.
Ai calcagni lo sterco,
l'incenso tra le dita,
gli anni turpi, la vita
gli gonfia il muso di porco.*



Bram van Velde: *Pittura* (1960)



LA NUOVA PADRONA

racconto di

Anna Banti

La macchina, mal chiusa, filtrava dalla capote sgangherata vento e acqua: peggio giornata non poteva capitare per la visita alla villa in vendita. Il mediatore, un tipo di gentleman correttissimo, badava a ripetere, con quel suo curioso accento toscano-anglosassone: « Ce la porto per scrupolo di coscienza, proprio perché lei lo desidera, del resto è un posto che non le consiglio, senza veduta sulla città, in cattiva posizione ». Il sobborgo che bisognava traversare era ingrato, squallido: strade fiancheggiate da casucce, alle finestre cenci poveri e sui marciapiedi sconnessi saltellavano, al riparo delle grondaie, ragazzini che in casa, evidentemente, non avevano posto da giocare. Poi la macchina cominciò a salire fra alte rustiche mura da cui sporgeva qualche ramo d'olivo: ma al bivio che prometteva una più rapida ascesa, la strada si abbassò, tornò quasi in pianura. « Siamo arrivati » annunciò il gentleman frenando e aprendo lo sportello.

Il cancello dinanzi a cui si erano fermati, verniciato di verde, era scrostato e sghembo, imparruccato da una selva scomposta di rampicanti che l'autunno arrossava. Esso cedette alla spinta della mano e si aprì cigolando su una piazzola ghiaiosa antistante a una facciatina giallastra macchiata di umido. La visitatrice ostinata pensò: il mediatore ha ragione, mi sono mossa per niente.

Aveva smesso di piovere, ma dai rami dei giusquiami allineati lungo il muro a strapiombo sulla strada seguitavano a cadere larghe gocce: i due visitatori si tirarono allo scoperto, accanto a una scaletta sormontata da altissimi cipressi: e li aspettarono il custode. La signora guardava in su, a quelle scolte nere, più tetre che amabili, e disse come tra sé ma a voce distinta: « Pare un quadro di Boecklin ». A modo di risposta il mediatore osservò: « Glielo avevo detto, una brutta esposizione, proprio a tramontana ». C'era un silenzio profondo, ma già si principiava a sentire, ancor lontano, un ticchettio ineguale, quasi il verso di un uccello. Mentre la signora si guardava intorno, comparve all'angolo della villa un uomo claudicante di mezz'età, né contadino né cittadino, col grembiule davanti, la faccia rossa e sorniona e una gran chioma bianca: pareva travestito. Si fermò a dieci passi, salutò il mediatore, e aveva l'aria di un padrone disturbato e diffidente. Un risolino gli spuntò poi sulle labbra mentre diceva: « Venga, venga »: e sbirciava senza parere la signora. Le chiavi stentavano a girare nelle serrature complicate e rugginose che erano tre, e l'uomo sogghignò: « Soldi spesi bene, basterebbe una spallata, il legno è marcio ». Intanto forzava il battente col ginocchio sano e l'uscio si spalancò: una zaffata fredda di rinchiuso e di muffa e la sala d'entrata pareva nera, poi si capì che le pareti eran tinte color rosso fegato. « Vadano vadano » fece il custode, fermandosi, « tanto lei è pratico, io lo aspetto qui e mi riposo ». Si sedette su uno sgabello e seguiva coll'occhio i due che salivano la scala: pareva che si divertisse.

La villa fu visitata in fretta, non c'era stanza che non scoraggiasse, il mediatore con una faccia contristata, aveva finito per star dietro alla signora che camminava energica, passando da un ambiente all'altro, come li conoscesse. Poco parlavano se non per domande e risposte rapide, e lei guardava tutto, il soffitto, i pavimenti, le finestre, batteva le nocche sui muri. In silenzio ridiscero e il custode si alzò straccamente. « Hanno visto eh? » fece, ma quelli erano già usciti e lui stette un pezzo ad almanaccare colle tre serrature. Chiusa la porta, la signora gli si volse: « Andiamo a vedere il podere ».

Fu allora che costui cambiò modi e dal viso gli scomparve quell'aria

strafottente e scanzonata: forse capiva che questa volta il compratore (temuto? desiderato?) faceva sul serio e che questa donna svelta e poco maneggevole poteva essere la futura padrona. Lui era il giardiniere della proprietaria defunta e credeva di conoscerle bene, queste signore che s'immaginano di aver passione alla campagna perché gli piace di coglier fiori, col cappellone in testa e le forbici in mano. Adesso non zoppicava quasi più e camminava ratto precedendo i due visitatori. Ogni tanto si voltava e gli si leggeva in faccia quel che andava pensando. « Podere », aveva detto colei. Figuriamoci quanto se ne intendeva, di terra. Ma non voleva scoprirsi e diceva, bonaccione: « Si sa, qui è trascurato, manca il concime, la stalla è vuota, le viti hanno la malattia, ci vuol altro... Anche per il giardino manca l'ingrasso, la serra ha i vetri rotti. Io faccio del mio meglio, ma i miracoli non li so fare, chi compra dovrà spenderci di gran soldi. Ma la padrona vecchia... » e qui si volse del tutto girandosi sulla gamba zoppa e fermandosi con un sorriso maligno « si sa come sono queste inglesi matte, era un'usuraia... ». Non indovinava di aver toccato un tasto falso e che quella frase avrebbe funzionato da sprone all'acquisto: la visitatrice pensò, da proprietaria, anzi da erede offesa: « Questo qui, intanto, lo mando via ». Disse, secca secca: « Il giardino non m'interessa, m'interessa la terra ». E senza aggiungere altro, prese per la viottola che portava ai campi.

Il giardiniere, che aveva cercato di tirare la compagnia verso la serra, contando d'impressionare la signora con lo sfoggio della sua competenza, avrebbe volentieri risposto con una ringhiata, in compenso fece tra sé. « Ah non te ne importa? Lo so io, allora, come ti devo sistemare ». Ma non gli parve il caso di ribattere e arrancando veniva su anche lui per il viottolo. La signora intanto parlava col mediatore, chiedeva se la sorgente bastava all'irrigazione e ai bisogni della villa, deplorava che le viti non fossero sostenute a dovere e che il terreno fosse così sassoso. « Eh si capisce » intervenne allora lui, con una voce fra lamentosa e dispettosa « è tutta galestro questa terra, nessuno ci ha mai lavorato volentieri, i contadini vecchi ci stavano per il comodo della casa, ché tanto i figlioli lavoravano in città. E anche quella è lesionata come la mia, i muri possono crollare da un mo-

mento all'altro e farci fare la fine del topo! ». Parole al vento, la signora non gli dava retta.

Adesso lei camminava piano, quasi godendosi una passeggiata, sull'erba ancora verde del viottolo. « Oh i ciclamini! » esclamò a un tratto e si chinò a raccogliarli che pareva una bambina. Poi si rialzò e accennava col mento alla fila dei lecci in cima al poggio. « Il confine? ». « Sì, il confine » confermò il mediatore. Dalle nuvole basse un raggio di sole era scaturito all'improvviso e nel campo a destra dello stradello un uomo e una donna guardavano attentamente i visitatori, avevano le mani come pezzi di terra. « Sono i contadini nuovi » spiegò il mediatore, e aggiunse, coscienzioso: « Buona gente, vengono da un posto di montagna, gente che non gli fa fatica a lavorare ». Salutando, quei due si rivolsero proprio alla signora « Buongiorno, Signoria » con la formula che essa ricordava di aver sentito citare quando era piccola, dai suoi nonni, vecchi signori di campagna. Si commosse e una nuova ragione venne ad accrescere la sua simpatia per quella terra disprezzata che solo i coloni nuovi, le parve, dividevano con lei. Un impeto di gentilezza la fece voltare verso il giardiniere di cui non si era più curata e che si pentiva di aver trattato duramente. Ma lui non era più alle sue spalle, se n'era andato.

Così cominciò l'avventura campagnola di questa donna di città. Essa comprò il podere andato in malora e la casa male esposta e veniva ogni tanto, dalla sua residenza lontana, a vedere come andavano avanti i lavori di restauro e le colture. Mentre la casa colonica veniva rimessa in ordine, i mezzadri s'erano imbucati a terreno nella casa padronale e lei con un certo sgomento vedeva sgattaiolare i loro ragazzini, fra la calce e i mattoni, sino alle loro stanzette provvisorie che invece di prendere un aspetto civile sembravano adesso tane di topi puliti. Come topi, infatti, correvano via appena la vedevano e raramente lei riusciva a rivolgergli una parola o a fargli una carezza. Qualche volta, però, si fermavano a guardarla a dieci passi di distanza, con la innocente indiscrezione di uno spettatore novizio condotto a teatro. Si scambiavano anzi le loro impressioni su di lei e le femmine commentavano la forma e il tessuto delle sue vesti, il colore dei suoi capelli, quasi

avessero davanti un manichino. I genitori poi le parlavano a voce altissima come dovessero farsi capire da una sorda o da un bambino piccolo. Dicevano sempre le stesse cose spiegando le faccende dei campi e l'uomo le puntava addosso i suoi occhi piccoli e scuri quasi avesse una gran paura di non essere inteso. « Mi credono una cretina », si diceva la nuova “ padrona ”. Essi la chiamavano così, “ padrona ”, e lei non riusciva a vincere il suo imbarazzo. Non aveva avuto, fino allora, altri sottoposti che una donna di servizio piuttosto dispotica con cui tagliava corto perché non apparisse la sua timidezza: preferiva essere ingannata che mostrare di accorgersene. Che cos'erano, dopo tutto, questi inganni? Poche lire che mancavano al conto, qualche ora sottratta al servizio per cause facilmente individuabili.

Ma adesso le cose erano diverse, tutta una rete di astuzie l'avvolgeva quando lei varcava quel benedetto cancello sghembo. Erano accenni sornioni del fattore, mezze parole del mezzadro, parole velate del capomastro: e tutti parevano sottindere che, si sa, lei non aveva esperienza ed era naturale che la mettessero in mezzo. Alle sue domande si stringevano nelle spalle, ammiccavano accusandosi vicendevolmente di indebiti profitti, lavori mal fatti: i soliti soprusi che una “ signora ” deve per forza subire, specie se cittadina. Perché ti sei messa nei pasticci?, parevano concludere, conniventi, a ogni sua rimostranza.

A primavera venne fuori che il giardiniere zoppo, congedato subito dopo stretto il contratto d'acquisto, se n'era andato portando via i bulbi più rari, le azalee, i rododendri, i vasi dei limoni. « Diceva che erano d'accordo, che tanto a lei non gliene importava dei fiori », spiegò il contadino con un'arietta piuttosto soddisfatta: e lei, per non sfigurare e perdere di autorità, rispose che era vero e non ne fece più parola. Il giardino adesso era squallido, calcina dappertutto, arbusti tisici.

Perché la stalla era vuota, il fattore le fece comprare una mucca. Stava, questa mucca vecchiotta, in compagnia di una cavallina sarda bizzosa, l'unica bestia trovata nel podere. I due animali ogni tanto si guardavano, poi scuotevano la coda e si voltavano ciascuno alla propria mangiatoia. Il mezzadro

badava a dire che la vacca era buona, non tanto giovane ma ancora da frutto. « E poi di razza, senta che pelle fine ». Così dicendo prendeva fra l'indice e il pollice, in un grosso pizzicotto, il manto bruno della bestia e invitava la signora a fare altrettanto: lei per contentarlo poggiò la mano su quella specie di caldo e teso tamburo e cercava di far presa con le dita; subito un brivido elettrico percorse la massa e la coda vibrò sferzando l'aria. La donna fece un salto indietro e la mucca scodellò una grossa polpetta che il colono si affrettò a raccogliere delicatamente sostituendo poi paglia fresca nella lettiera. « Ha sentito che pelle? ». Dominando un curioso ribrezzo che schifo non era, ma piuttosto il disagio di chi dice bugia, la signora fece segno di sì, più volte. Sulla porta della stalla, la contadina e i figlioli la stavano a guardare. Chissà cosa pensavano.

Pensavano, si capisce: « Anche questa volta se l'è bevuta, ci ha creduto », e lei salutò e se ne andò per i campi svelta, verso la cima del colle. Stava imparando che era meglio non far domande, non chiedere spiegazioni, schermando fra ignoranza e vaghi ricordi delle sue villeggiature. Saranno rape o fave questi teneri germogli? Patate o pomidori quei fiorellini giallicci? Fino al prezzemolo, siamo a posto, e altrettanto per il carciofo, il volubile pisello. Ma i fagioli? E come distinguere le zucche dai poponi, i peperoni dalle melanzane? Guardava le pianticine intensamente, quasi sperando che le si confidassero, poi alzava gli occhi agli ulivi. Giorni fa aveva tentato il colpo di osservare, coll'aria di saperla lunga, che quest'anno la mignolatura prometteva bene. « Bene? » sogghignò il colono. « Con questa stagione asciutta vedrà come finiscono i mignoli ». E le era toccato ascoltare per la decima volta la lezione del danno subito dalle viti per certe nebbie mattutine. « Sul vino, quest'autunno, non c'è da contarci ». Possibile che quest'uomo laborioso e calmo, per cui lei aveva subito provato tanta simpatia, le desse sempre torto? Come la storia della potatura « alla Roventini » che lei gli aveva proposto, lieta di provargli il suo interesse per la terra. « Le sono ubbie » le aveva risposto placidamente, come blandisse, senza speranza, un matto.

Quella mattina se ne andava per l'erta con un suo forbicione in tasca,

se mai le riuscisse di tagliare alla chetichella quattro rami di pesco fiorito per i vasi di casa: pensava infatti che a chiederli al colono, quei rami, si sarebbe vergognata: ogni fiore reciso sacrifica un frutto. Non ne ebbe il coraggio e ritornò giù a mani vuote. Dopo una settimana riconobbe, fra gli sterpi accatastati per il forno, un fascio di rami fioriti, ormai avvizziti. Erano stati recisi per l'annuale potatura e la signora si guardò bene dal farne parola.

UNA RIVISTA LETTERARIA A BOLOGNA

di

Giuseppe Raimondi

Credo che a quelli della mia generazione fosse predestinato di amare l'odore delle piccole e vecchie tipografie. Quelle dotate, al più, di una macchina da stampa, col suo gradino di legno dalle parti, e simili, nel ricordo, ad una automobile « 1905 », ad un motore, e ai suoi accessori, di una barca da pesca del tempo di Conrad. La tipografia conteneva anche un paio di macchinette a pedale, lo scaffale, fatto di tralicci di legno, per le carte, e il tavolino del padrone. In una di tali officinette, ciascuno di noi si recò col primo quaderno di poesie da pubblicare; e le scarse lire per l'anticipo da pagare. Fin da quella volta, l'odore di olio, di petrolio e d'inchiostro da stampa: in barattoli di latta colorati, come erano le scatole di conserva di pomodoro, quell'arcano odore di qualcosa di meccanico e di « cose stampate », che emana dalla bottega del tipografo, il giovane scrittore (ma anche il meno giovane, e forse l'anziano) lo porta dentro di sé, e lo riprova intorno al suo tavolo, e risente quasi uscire dall'inchiostro della propria penna. In certo modo, si può dire che il lavoro dello scrivere non è finito, e non ha conferma, anche la più provvisoria, se non quando è riscritto dai caratteri del tipografo.

Era una modesta tipografia: e il padrone, un simpatico, generoso campione di artigiano bolognese. Ci si conosceva, per le carte, buste, fogli di fatture, che stampava per mio padre. Il giorno che mi recai da lui: al prin-

cipio dell'anno 1918, appena gli feci cenno di quello che avevo in mente: « Benissimo », rispose. « Una rivista letteraria... Benissimo. Si può fare benissimo. Stampiamo già, anche, i programmi per le corse dei cavalli ». L'idea era nata in me, ma subito incoraggiata dal consenso di un mio coetaneo: che, a quel tempo, stava al fronte. Un poeta di diciott'anni; caro compagno, indimenticabile. Un'amicizia fraterna. Accolto, d'altra parte, con favore il progetto da uno più anziano di me. Riccardo Bacchelli. Bacchelli era qui, in licenza; io, per una licenza di convalescenza. La cosa era stata dibattuta, fra altri discorsi, e frequenti bicchieri di limpido Sauvignon, in casa Bacchelli, dove avevo trovato, per la prima volta, divani e poltrone, di una comodità, di un conforto, che io ignoravo. In verità, Bacchelli aveva ragione di pensare alla pubblicazione di suoi scritti: teneva sul tavolo un mucchietto di fogli, coperti dalla sua larga, tranquilla calligrafia, sul primo dei quali, a modo di copertina, spiccava il titolo: *Memorie del tempo presente*. Ad un altro gruppo di fogli, metteva le mani di tanto in tanto. Vi stava lavorando. Questo secondo mucchio cresceva nei fogli. Si intitolava, il lavoro: *Amleto, dramma in 5 atti*. E, agli amici; eravamo in due o tre, al massimo, a frequentare l'antica casa bolognese, già convento di frati olivetani; agli amici, lo scrittore, ancora in divisa, almeno coi pantaloni di ufficiale d'artiglieria, che lo faceva somigliare a un P. L. Courier borghese, le gambe infilate sotto il tavolo, leggeva a uno a uno i fogli, passandoli da parte. La voce pacata, paziente. La vicenda classica inglese, quanto pesante e quasi proverbiale dramma dibattuto e finito nel sangue e nel veleno tra i membri di una famiglia, come sono tutte le famiglie, ingrovigliata di odi, di risentimenti e di passioni tra le più comuni, nella voce, nelle parole, nelle cadenze e soste dell'animo del nostro amico bolognese, risonava per noi nei termini di un'indiscrezione elevata al limite lirico, di un autore, che, per allora era portato a interpretare, abbastanza autobiograficamente, il dissidio tra fantasia e verità, contenuto in ogni suo appunto d'arte.

L'altro amico: il mio coetaneo, anzi più giovane di un anno o due, era il Franchi, fiorentino. Il figlio del trattore di piazza Pitti; il vivace, infrenabile ragazzo, amico e compagno di poeti, come erano Campana, Rébora, Cardarelli; costretto, a un certo momento, per vivere alla meglio, a correre

le strade con la borsa di fattorino di telegrammi, e poi relegato, per lunghe ore, in una garetta daziaria, donde usciva, al passaggio dei carri e barrocci, con lo spiedo sottile dei dazieri, che bucano le balle di merce. E vi rideva, anzi, ne ricavava motivi di canto, di canzonetta, sull'aria di una musica da teatro di varietà. Povero Raffaello. Seguiva il suo destino di soldato, passando di posizione in posizione, di trincea in trincea. Col grado di aspirante, gli avveniva, talvolta, in un'alba nebbiosa, di chiamare a raccolta i suoi uomini, carichi di zaino, di sacco e borraccia, di fucile. Aiutandoli a scavalcare il riparo di terra, ridendo e gridando di gioia infantile: poi li sopravanzava, correndo. La mitraglia austriaca sgranava il suo orrido rosario. La pratica della guerra: i disagi, il rischio e il resto, non escludeva alla mente di pensare cose letterarie. Questa è una verità. Prima di essere soldato, con i soldarelli raggranellati tra il Regio Telegrafo e il Dazio Comunale, s'era pagato due libretti di poesia in prosa, che, già nei titoli, dichiarano la parentela coi poeti suoi compagni: « Ruscellante », e « Incantamento ». Come figliazioni, nuovi rami sul tronco vociano-lacerbiano: in particolare, dalla crescita, in cima al tronco, degli anni 1915-1916. Fu, del resto, il pezzo di avanguardia-fiorentina che noi, della nostra leva, facemmo in tempo a frequentare. Ai tavoli di caffè, in piazza Vittorio, circolavano i libretti di Franchi, fratelli minori di altri: *I canti Orfici*, *I prologhi*. E come ragazzi, senza responsabilità, fu la nostra sola stagione di rimboudismo. Qualcosa, da ricordare come la prima vacanza al mare.

Sedici, diciott'anni: è un'età in cui un nome d'autore, colto o ripetuto sulla bocca del compagno di tavolo letterario, scatena una corsa a precipizio. Una smania, un dolore, quasi, di conoscenza, di esperienza. Avevo fatto due volte, in quegli anni, il viaggio, allora lunghissimo, di Firenze, per la strada ferrata che costeggia il Reno e, dopo le montagne boschive di Pracchia, precipita a valle in una corsa dentro un labirinto di gallerie colme di fumo. Soffici al fronte; Rosai incontrato, che era in licenza-premio. Agnolletti ancora in divisa. Come pure, in divisa d'ufficiali, all'ora di andare in trattoria, conosciuti Cecchi e Montano, per la fiorentina via Cavour. Cardarelli aveva lasciato da poco la Toscana per la Lombardia: difatti lo trovai, in una notte milanese, insieme a Carrà-metafisico; e volle brindare alla mia

fortuna: alla buona fortuna, di soldato in guerra. In un bar, sui bastioni di Porta Venezia. E quando una ronda militare sopraggiunse a chiedermi i documenti, Cardarelli frastornava il caporale di ronda con una perorazione, visibilmente non apprezzata: «*Io non capisco, e non approvo, che il nostro governo distolga questi giovani dalla vita di studio per sottoporli e impiegarli ad un'esperienza di guerra, che non porterà a niente di buono...*». Del resto, a Firenze, né di Cardarelli né di Campana si nutriva un giusto apprezzamento, se ricordo bene. E Campana ci apparve, più ispirato e composto, ancora, nella nostra città. Firenze sembrava esasperarlo. Per la storia della nostra cultura, o più semplicemente: della nostra educazione letteraria, questo rapporto e scambio, fra Firenze e Bologna, ebbe una funzione non smentibile, anzi proficua.

A fomentare l'idea della rivista, in quella pausa di grigioverde, era stato anche Carlo Carrà, che in quel tempo, e giovandosi di un congedo militare per malattia, attendeva con alacrità al suo lavoro di pittore. Nascevano allora, sotto la luce della lampadina elettrica, nella stanza di via Vivaio a Milano, a uno a uno i suoi dipinti, divenuti celebri: *Il gentiluomo briaco*, *il Figlio del costruttore*, *Il cavaliere dello spirito occidentale*. Carrà, a Bologna, contava un amico fedele in Bino Binazzi. Giusto in quegli anni si pubblicava, qui da noi, la rivista: *La Brigata*, cui Binazzi dava motivi e autorità, o ragione di essere: una pacata eresia, uscita dal fianco della «chiesa» vociana, non senza fronde erudite di filologia classica e ironie nei riguardi di ogni residuo lacerbiano-futurista. Con l'amico Franchi, si presumeva, forse, di costituire, con i nostri pochi attrezzi, un ponte da collegare la sponda vociana, dove avevano costruito Cardarelli e il bolognese Bacchelli, con la zona lombarda, che ospitava il solitario Rébora: un cuore di doloroso diamante, un'armonia di luci di laghi alpini, l'eco di un sogno di Leonardo; e questo artigiano, mago-bonario della pittura, evocatore di toni giotteschi e ucelliani: Carrà. Ben altra cosa di un Doganiere Rousseau: scrittore, il Carrà, di straordinarie pagine, nel loro genere, melodrammatiche e verdiane. Che si faceva la mano allo scrivere, sul Platone dell'Acri, sul Cattaneo e sul Baudelaire critico-romantico. Così abbiamo, alla meglio, tracciato un percorso, ritrovato il filo, che legava le sorti incerte ma coraggiose delle lettere e della poesia italiana, in quel periodo di guerra mondiale,

e che due giovani: due poveri apprendisti della poesia-moderna, avevano ricomposto nella matassa. L'uno stando in trincea, e l'altro, nell'intervallo della vita di guerra, quasi non persuaso di avere ritrovato nella propria città, messa a dormire dopo le glorie carducciane e pascoliane, ancora il senso di una vitalità, di una sanità e volontà civile di vivere, che è, al di sopra degli interessi dello spirito, in una razza di coloni, di agricoltori, di artigiani. La rivista, la piccola rivista: simile, nella copertina, al catalogo di qualche impresa di costruzioni edili, si intitolò: *La Raccolta*; la sua vita durò un anno giusto: dal 15 marzo 1918 al 15 febbraio 1919. Dodici mesi. Ogni numero, otto soldi. Con otto soldi, a quel tempo, si potevano comperare, alla bocchetta notturna del Forno Castagnari, alle Due Torri, due crescenti, condite con lo strutto, e inzeppate di ottimi pezzetti di prosciutto; e cotiche di prosciutto. Verso la mezzanotte, si andava allo sportello. Si batteva sul davanzalino di legno, con una moneta da quattro soldi: «una bicicletta». Si chiamava. Dall'interno, un braccio, sporgendosi, allungava la crescentina, avvolta in un foglietto di carta.

CHIOSE PETRARCHESCHE

di

Riccardo Bacchelli

1. *Canzone CXXVI* delle *Rime*: *Chiare fresche e dolci acque*: mi capita d'accorgermi di aver ripetuto non so quant'anni i tre famosi aggettivi del famosissimo verso, senza attenzione nè discernimento: un luogo comune della memoria, quasi dell'abitudine; come un motivo cantabile, che torna a mente senza farci caso, in ragione della sua cantabilità.

Contribuisce a destarmi da tal vezzo inveterato, avere riletto per caso, dopo supergiù cinquant'anni, il giudizio d'uno il cui nome non dà credito estetico e critico ai suoi detti; ma fu insomma Giovanni Papini, in un articolo della *Voce*.

Per il quale, i due primi aggettivi sono superflui e generici, atti ad oscurare il chiaro e ad avvizzire il fresco dell'immagine dell'acqua; ma il terzo « stona », addirittura.

Perchè ed in che, non è detto; e sarebbe sufficiente definirla, pur in chiave di metafore musicali, una « stecca » del virtuoso in « stroncature ». Così, della qualifica di superflui ai due primi aggettivi, verrebbe fatto di sbarazzarsene col dire: Come non ci fossero acque torbide ed acque calde! E forse il terzo « stona » per una strampalata contrapposizione, nella testa del commentatore, alle acque salse, o per una strambolica associazione con le acque zuccherate.

Ma volendo parlar seriamente di un poeta e artista più ch'altri mai di intento e lavoro attenti, acuti, immiti, anzi spietatamente esigenti e intelligenti; il quale, credo anche più che altri mai, critici e chiosatori e lettori d'ogni grado e qualità si son fatti lecito di prenderlo a tu per tu e dall'alto, non di rado facendosi anche faceti e saccenti; volendo dunque parlar seriamente di quei tre aggettivi, son da fare varie osservazioni.

I due primi, oltre e di là dell'oggettivo significato descrittivo, ne hanno uno, soggettivo, encomiastico: son due vezzeggiativi, intesi a notar d'esse acque, con lode, due belle e gradevoli qualità native e naturali che spiccano nelle acque di Sorga in Valchiusa, dilette

e care al poeta. Sicchè non è lode esornativa retorica, ma affettuosa; e, in quanto affettuosa, giustificata e necessaria, ossia espressiva e poetica.

Il terzo, in gradazione ascendente d'intensità e d'intimità, *dolci* le qualifica non pure e ben più che al senso, ma al sentire e al ricordo del poeta e dell'innamorato. « Dolci » son esse *ne la memoria*, per dirlo col poeta stesso nell'inciso della quarta strofa di questa *Canzone*, seconda, con la precedente CXXV, delle due di genere « boschereccio », ma che meglio s'intitolerebbero, semmai, delle acque di Valchiusa.

Ora, l'inciso (*Dolce ne la memoria*), in consonanza e in contrapposto, corrisponde all'altro della prima strofa (*Con sospir mi rimembra*), secondo un nesso di sintassi e d'espressione, d'inflessione e di significato, di melodia e di poesia, in tutto e in perfezione informato alla complessità di discorso di questa composizione, se altra mai definibile come tematica e contrappuntistica.

Questa anticipazione dell'esame critico è scusabile in quanto indispensabile a chiarire il significato ultimo dell'aggettivo *dolci*, che appunto anticipa, adombra, contiene il tema della dolcezza memore, della tenerezza nostalgica, ricorrente in tutta la *Canzone* ed affiorante nei due incisi in corrispondenza di contrappunto poetico.

Dolci dunque le acque, non solo nè tanto per la loro bella e gradevole parvenza naturale, ma per il ricordo che in esse e con esse si sveglia e si associa, meglio diciamo risorge, di un mondo d'affetti e di pensieri e di memorie e nostalgie amorose.

Da che, rifacendoci da capo alla prima lettura, parrebbe di dover inferire che per apprezzare i tre aggettivi, anzi per non precludersene la comprensione, occorra conoscere e aver sentito ciò che li chiarisce ed integra, dunque, il seguito, di cui essi sono, e valgono in quanto sono, un segreto e implicato preannuncio.

È ovvio, che un sentimento anticipato, un giudizio precorrente, in estetica non abbiano più senso di quanto n'avrebbe un riferimento e un richiamo a un ché, il quale ancora attenda espressione.

Gli è che non si tratta di un giudizio nè di un sentimento spiegato, bensì di un presentimento e di una disposizione d'animo e d'intelletto. E non si chiede di far atto preliminare e pregiudiziale d'ossequio all'autorità, di ossequiosa fiducia predisposta e preconcepita: benchè, sarebbe sempre men dannoso e meno inconveniente tale preconcepito fiducioso, che non l'opposto e precipitoso.

Quello di cui si tratta è di conoscere e di conformar l'intelletto, l'animo, alla cognizione di una verità estetica. Ossia, non è detto, e tanto meno è detto quando si tratti di composizione complessa, svolgente più di un tema intrecciati; non è detto in poesia, come nè in musica, che il tema o i temi debbano, nè anzi possano, essere esposti nella spiegata potenza ch'è in essi virtuale, se anzi essa si rivelerà nello sviluppo di ciò che da essi nascerà e si creerà, e li creerà ultimamente essi stessi.

I tre aggettivi, e più specificamente il terzo, sono dunque proposte: semplici, dimesse,

modeste di tono, di significato consueto e corrente; di stile umile e povero e usuale, quasi frusto e liso, che proprio in questo ha la sua ragione e il suo significato e la sua espressività, ossia giustificazione estetica. E proprio da questo nasce, o dovrebbe nascere in ingegni ben disposti e vorrei dir favorevoli alla poesia e specie alla poesia lirica, una predisposizione ed un presentimento, un'attesa. Tanto più generici ed usuali ed usualmente esornativi ed encomiastici siano i tre aggettivi, tanto più è chiaro, ragionevole non pure ma sensibile, che il poeta li propone non per contentarsene: anzi propriamente a premessa e promessa, a proposte, appunto, di argomenti ed affetti d'un discorso poetico da sviluppare.

E verrebbe fatto di ricordare, per analogia, la tenuità o addirittura la inconsistenza espressiva, in sè e per sè presa, di temi e motivi generatori di insigni costruzioni musicali, se quei tre aggettivi, non solo in quanto funzionali proposte o accenni precorritori, ma in sè stessi non avessero qualcosa di espressivamente proprio, caratteristico, adeguato, immediato; insomma, estetico. Il che esime dunque da ricorrere a similitudini, analogie, approssimazioni più o meno critiche, ma sempre metaforiche. S'è dunque detto che sono vezzeggiativi, affettivi e affettuosi: carattere, natura e stile delle espressioni dell'affetto, quanto è più vero e più vivo, s'informa alla semplicità dimessa, usuale, non pur comune ma corrente, non pur naturale ma facile, delle locuzioni corrispondenti ai comuni affetti. E l'affetto del Petrarca, uomo e poeta, per gli oggetti naturali in quanto evocano in lui un mondo, quale e quanto sia questo, è un affetto appunto naturale, semplice, usuale, comune.

Qualità e funzione dei tre aggettivi non è di intendere a fare una proposta e a creare un'attesa programmatica, intenzionale, dunque inestetica. Sono invece espressivi e poetici in sè stessi, in quanto un affetto come quello dell'innamorato per i luoghi carichi di memoria e di nostalgia e di rimembrante dolcezza, al pari della appassionata tenerezza effusiva degli amanti, non cerca, e caso mai respingerebbe, espressioni e concetti men che facili e semplici, naturali secondo l'universalità del più comune e naturale sentire umano. Così quando innamorati si son detti « bella » e « caro » e « dolcezza », non cercano altro, e, come espressione effusiva, un che d'altro e di cercato sarebbe di più e guasterebbe o suonerebbe falso.

I tre aggettivi corrispondono al moto d'affetto, nel momento appunto effusivo, d'una tenerezza immediata, irriflessa, naturale come il suo oggetto, dunque ingenua e poetica proprio in cotesto carattere dei tre vezzeggiativi delle acque, di cui il terzo cela e presagisce una contenenza e una sovrabbondanza d'affetti e d'intenti che si fa sentire, così in sospeso di presagio lirico, esorbitante il limite e carattere dell'affezione naturale. *Dolci* infatti non potrebbero essere, in senso fisico oggettivo, se non riducendo l'espressione a un significato sensoriale e sensuale, non che gretto, inetto: improprio ed esile, se « dolci » a guardarsi; ma ridicolo, se a bersi.

Ma in che senso e significato e concetto poetico sian *dolci*, s'è detto, in quanto contiene il sentimento dell'appassionata nostalgia e dell'amorosa rimembranza, non tanto in quanto lo esprima, ma in quanto lo suggerisce, direi lo esige.

Infatti, l'aggettivo, privo com'è anche della scusa o motivo della rima, potrebbe sentir di usuale o manieroso o lezioso; le accuse che si fanno tanto corrvamente al Petrarca; se una matura e cauta considerazione dell'autorità, non che di tal poeta, di tanto artefice, e critico artefice, non consigli una prudenza, che, giova ripeterlo, proprio nei riguardi del Petrarca è infrequente, straordinariamente, bislaccamente infrequente.

Rifacendoci al confronto con la musica, per poco uno n'abbia senso e intendimento, sa e sente che un tema non va preso in sè e per sè, ma nello sviluppo, sia esso polifonico o contrappuntistico o armonistico, per un suo valore, presuntivo, sospeso, immanente valore, genetico. Il suo valore espressivo sta tutto nella pregnanza di un significato e di una funzione che gli va attribuita, *a priori* ma indubitabilmente, non malgrado ma perchè e quanto più appaia in sè e per sè scarso, e magari scaduto, e forse, non che negletto, trasandato. Quel che l'uditore di musica vi sente e presente, è un'allusione autorevole, e tanto più imperiosa e persuasiva quant'è maggiore l'autorità dell'autore, a ciò che non è ancora e sta per essere detto.

Altrettanto, per il lettore di poesia deve avvenire, incontrando, come per la prima volta, che è poi il modo vero di leggere ogni volta la poesia, una parola di specie povera, usuale, lisa e manierata, come sarebbe cotesto aggettivo *dolci*, quando fosse attribuito alle acque materialmente, limitatamente, naturalisticamente, o genericamente.

Del resto, il valore e il sentimento e l'intendimento di ciò che è puramente lirico, parola e sillaba, figura e ritmo, suono e canto, parla solo a chi è disposto a sentire quel che si sente e non si sente, detto e non detto, trascendente il mezzo e il linguaggio e l'espressione stessa. In fatto di lirica pura, e dunque del liricissimo fra i poeti, si comincia da una prima, indimostrabile, immediata impressione, e si finisce in una ultima, ineffabile, assorta persuasione. È un'esperienza di cui può discorrersi in quanto si contiene e si svolge fra e dall'uno allo altro termine. Del primo e dell'ultimo, in sè stessi, o c'è consenzienza e consenso, o è inutile discutere, anzi è utile tacere, per economia di dibattiti e discorsi inconcludenti e inconciliabili, anzi inconnettibili fra parte e parte.

Se la folgore, diciamo parafrasando un motto famoso, cadesse nelle bassure, mancherebbe una metafora ai poeti lirici: è un malizioso argomento che regge ad ogni obbiezione, salvo ad una, perentoria: che il fulmine colpisce le alture. Ugualmente, a chi dicesse: se la rosa, invece che profumata, fosse fetente... Ma è profumata.

Sul punto della essenza della poesia lirica, il Petrarca invita e fa obbligo di tornare continuamente, riconoscendogliela in grado supremo, sì che si può ripudiarla in sè, non negarla a lui, e in tale e non minor grado.

2. Intanto: *Chiare frèsche e dolci acque*, anche l'accento ritmico, che obbliga a elidere, a « rubare » l'accento tonico del terzo aggettivo, concorre a dare all'epiteto un tono elusivo, fuggevole, lieve, ed in ciò suggestivo; intanto, *Chiare fresche e dolci acque, Ove le belle membra*



1 - Bram van Velde: *Pittura* (1940)



2 - Bram van Velde: *Pittura* (1960)

Pose colei che sola a me par donna, propone l'interpretazione già antica, e moderna vorrei dire più che mai, in cui convengono la maggioranza dei commentatori; e intendono *ove* per « dentro », e *pose* per « immerse »: insomma che Laura faceva il bagno nella Sorga in Valchiusa.

Non è inopportuno rilevare che tale interpretazione, oggi, non che accettata, ai più accetta, tanto che alcuni nemmeno fan più menzione d'altre diverse, corre più agevole e più facile secondo la grammatica e la logica: vale la pena di riconoscerlo, per dare il debito rilievo alla nessuna affinità e obbligazione che vige fra l'uso grammaticale e il senno logico, e l'espressione poetica e il giudizio estetico, quando ne sian discordanti.

Vale anche la pena di considerare la somma e l'industria di erudite fatiche, da cui uscì dimostrato, per esempio, che donne e gentildonne facevano il bagno nei fiumi; anzi, più specialmente le provenzali, grazie, suppongo, al clima dolce e alla abbondanza d'acque; vale la pena, per cavarne ancora e più che mai la cognizione di quanto possano contare simili indagini e interpretazioni, quando contrastino con la poesia.

Della questione tanto vessata quanto sbagliata, anzi assurda, ci sarà da discorrere poi. *Ove* vale: « colà dove », « nel luogo in cui », « nei paraggi dove », « dove là »; *pose*, « posò », « assise », « assettò ». E quella che la peccatrice carnale Francesca dice, ritenutamente, « la bella persona », la castità di Laura consente al suo poeta di chiamarla *le belle membra*, con ardire e franchezza consentiti dall'esser tale castità indubitabile e « senza sospetto », e dallo essere qui in questa Canzone la figura di Laura, non che vestita, non spogliabile, impensabile, inimmaginabile nuda.

Altrimenti, *membra* verrebbe a significare, nell'interpretazione balneare, « corpo » e « corpo nudo »: per di più « bello », s'intende quindi alla vista dell'innamorato, il quale, in simile interpretazione del passo, risulterebbe singolarmente apatico e frigido, ridicolmente contemplativo. Ma, stando stretti alla lettera, è difficile scansar l'ironia quando Laura, in acqua nel terzo verso, nel quarto ne sarebbe già uscita e asciugata, e col sesto, rivestita e rassettata, con una stringatezza narrativa tanto succinta e sbrigativa che, per sè stessa assurda e scriteriata, darebbe poi maggior risalto a quell'altro assurdo della menzione di un'immersione balneare, che sarebbe ardita se non fosse oziosa, superflua, fuor di posto, e in tutto contrastante con l'essenza poetica della *Canzone*. Menzione, d'altronde, subito abbandonata, e che, volendo esaminar tutti gli inutili escogitabili, potrebbe andare riferita a un precedente, a un antefatto: con qual motivo e ragione e utile e necessità poetica, non si vede; anzi la suddetta essenza la nega ed esclude ed espunge, non senza fastidio.

Sempre per scrupolo, è da ripetere che al riassetto della donna dopo il bagno, alquanto commentatori, e non dei più sprovveduti, concedono tempo anche nei versi quarto e quinto e sesto: *Gentil ramo, ove piacque (Con sospir mi rimembra) A lei di fare al bel fianco colonna*. Uno di essi dice che « evidentemente » (figuriamoci!) Laura, « dopo uscita dal bagno e forse » (è bello anche quest'altro avverbio, cautelativo!) « nell'atto di rivestirsi, resse il suo corpo »

al *ramo*: sempre dunque alla vista dell'amatore, tanto rispettoso da riuscir finalmente poco mascolo; ma è interpretazione che può fare il paio, benchè più insulsa e meno lepida, con quella che un pur dotto e benemerito petrarchista dà dell'inciso: che sono *sospiri* di disappunto e d'invidia per il *ramo*, ad esso Laura essendosi appoggiata, e non al braccio del poeta!

Sono escogitazioni moventi più a tristezza che a scherno, pensando la mostruosa fecondità inutile delle questioni sbagliate. Tant'è, che su questa via mi viene in mente, più innanzi, il particolare degli alberi in fiore: che fa supporre una stagione primaverile, troppo fresca ancora per far bagni nelle correnti dei fiumi provenzali.

Ma sulla maggiore e più stridente e offensiva sconvenienza del supposto, avrò da tornare più avanti e meno scherzosamente. Tornando al testo, *Gentil ramo, ove piacque ...*, questo secondo *ove* è un modo ardito, se, sottintendendo con agile elisione un « di te », dipendente da *fare* (ove a lei piacque di far di te) significa luogo e paraggi in genere, come il primo.

Se *ove* dovesse riferirsi al *ramo* in senso circoscritto, sarebbe un modo linguisticamente più inutilmente forzato e impoetico esteticamente. L'insistenza di *ove*, ripetuto, tematicamente, fra poco una terza volta, significa, non solo a costo ma mediante la lieve forzatura del secondo, che il valore della locuzione non è indeterminato, ma latamente aperto alla fantasia indirizzata, e, con riserbo e discrezione poetica e umana, etica ed estetica, delicatamente e fantasiosamente sollecitata, verso il luogo, verso il paese amoroso e poetico.

Amoroso in ogni senso, anche in quello letterario e cortigiano dell'Amor Cortese e della Gaia Scienza, poichè l'avverbio « dove », anche fonicamente ed etimologicamente alleviato in *ove*, ripetuto in tre diverse e similari sfumature e inflessioni: ampia, la prima, rispetto alle *acque*; amplificante, la seconda, rispetto al *ramo*; la terza, che vedremo, trascendente e spiritualizzante; questo avverbio addita e determina il teatro naturale e terrestre di un dramma lirico, del dramma d'un amore tratto, e dalla bellezza e dalla passione stessa, a sublimarsi in una tanto poetica quanto religiosa spiritualità contemplativa. Quanto poi alla sintassi, i sostantivi *acque* e *ramo* e i seguenti appaiono come vocativi assoluti, in funzione di chiamata, di appello, di invocazione, finchè non sopravverrà il verbo che essi reggono.

Ma il supposto bagno esige, per quanto increscioso e rincrescevole, un ulteriore esame, che potrebbe anche essere ormai superfluo, se non servisse a chiarire il significato di una tanto patetica e pregnante figura poetica petrarchesca, quale è, famosissima: *colei che sola a me par donna*.

Donna, si sa, in ogni illustre ed aulica, comune e « volgare » accezione: « domina » e « donna ». Ma se, « poste » *le belle membra* in acque *chiare*, s'ha da intendere che in queste e in una loro birichina chiarezza Laura vi traspare ignuda, cotesto « lei sola parergli donna » non sopporterebbe altro che due interpretazioni. Una, casta, anzi castimoniosa, intenderebbe che lo spettatore, prendendo il sostantivo « donna », non senza costrizione della rima, in senso spirituale e spiritualistico e spiritualeggiante, e sforzando l'aggettivo *sola*

a significare avverbialmente « soltanto », intende di sollevare una protesta, ridicola quanto sospetta d'ipocrisia, che la *donna dalle belle membra* è « solamente » la « domina » dei cortesi e spirituali affetti del suo « fedele » e cortigiano e vassallo e sublimato adoratore spiritualistico. Interpretazione smentita d'altronde dall'umanità poetica del Petrarca amoroso e innamorato, e interpretazione sofisticata e cavillosa; cadendo la quale, ne rimane un'altra sola, che sarebbe realistica e schietta e francamente umana e naturale: quelle che una superior grazia e decenza ed elezione, anche stilistica, ha potuto chiamare con sobrio e lieve e casto ardire, *belle membra*, bellamente assettate sulla sponda di Sorga, quando sian collocate e magari accoccolate in acqua, vengono degradate a membra di bella femmina intenta a godersi la freschezza e dolcezza balnearia di tali acque, *chiare*, anzi *dolci*, a favorire in trasparenza la galante curiosità, non ostacolata e dunque non sgradita a Laura, dell'amatore dolcificato. Nel qual caso, *donna* sarebbe da prendere nel significato comune, già allora corrente « in volgare »; e *sola* lei parergli *donna*, alluderebbe, con eufemistica perifrasi non priva, se si vuole, di realistica e naturalistica esattezza, alla smania carnale naturalmente corrispondente alla circostanza, e più specialmente alla esclusività del desiderio erotico caratteristica di una intensa passione carnale.

Passione che non è esclusa dalla poesia del Petrarca; che anzi costituisce un termine, una costante realtà umana e psicologica e biografica della storia poetica di Laura e Francesco, ma che in questa vien posta e proposta come argomento e motivo, come realtà e termine negativo del dramma in cui essa passione è pianta e gridata, contrastata, mortificata, condannata, contrita, in senso ascetico distrutta e abnegata, in senso mistico sublimata. Della quale sublimazione questa *Canzone* è, « in vita di Laura », il creato poetico terrestre più geniale e più ispirato, più rapito, e più « dolce » in tal senso.

Resterebbe l'ipotesi che il Petrarca le avesse dato principio senza aver idea, e nè sospetto, di quel che ne sarebbe nato; dunque con un vagheggiamento fra idillico e galante, con un'allusione a un ricordo, affettuoso magari, appassionato, ma prosaico e terra terra, d'un incontro festevole con una Laura, diciamo pur anche bagnante, la quale, in ogni caso, non sarebbe quella della *Canzone*, *Chiare fresche e dolci acque*.

Anche a dar per vera l'inverosimile ipotesi, del resto contraddetta, come si vedrà, dalla precedente CXXV, resta, o anche s'aggrava, la sconcordanza, la sconvenienza, la stonatura con la perifrasi: *colei che sola a me par donna*, la quale, liberata, e proprio vorrei dire redenta alla poesia, assume, in gloria di Laura « in vita », di Laura ancora terrestre, e della poesia del Petrarca, il termine *donna* e *sola donna*, in ogni sua accezione linguistica e letteraria e poetica, annunciando e proponendo il tema principale e dominante della *Canzone* in lode e della « donna » e della « domina », creatrice e portatrice d'affanno e di beatitudine, anzi di beatissimi affanni, e d'una contemplativa e trascendentale speranza salutarissima attraverso la passione inebriata di lacrime e sogni, di disperazione e di morte, e trasumanata dalla bellezza stessa ond'è nata e nutrita ed infiammata.

Con tutto ciò, è un fatto che non si può passar sotto silenzio, che ad un bagno si riferisce un altro componimento, la *Canzone* XXIII cosiddetta delle metamorfosi, in cui Laura diventa Diana e il poeta Atteone. Ma, da parte l'assunto e stile e carattere artifiziatto delle erudite e studiosissime citazioni ovidiane, e delle allegorie e allusioni più o meno simboliche e tutte astruse, di cui è contesto cotesto esemplare di bravura d'un genere essenzialmente artificioso e virtuosistico, nell'episodio, Laura-Diana « ebbe vergogna E per farne vendetta o per celarse L'acqua nel viso co le man *gli* sparse ». Nulla di tal pudore e di tale ira nella nostra *Canzone*, sicchè dal raffronto, semmai, si dovrebbe dedurne una tolleranza, se non anche una compiacenza, di lasciarsi guardare « ignuda », come sarebbe specificato nella *Canzone* delle metamorfosi, se si dovesse davvero dar peso al raffronto e cavarne un dato biografico documentario. E tali tolleranze e compiacenza sconcordanano nel modo più agro e più sconveniente, innaturale oltre che impoetico, con l'ispirazione e la qualità originaria ed essenziale della nostra *Canzone*. Anche, sia detto per scrupolo, d'acque e d'acque di Sorga e di diporti in *riva d'acque* correnti, si parla nei *Madrigali* LII e CXXI e nei *Sonetti* CLXII e CCLXXXI; ma non vi si tratta propriamente di bagni, e, anche vi fosse fatta allusione, il genere e l'intenzione, fra galante e scherzosa, madrigalesca e madrigaleggiante, o, come nel *Sonetto* « in morte », ultimo citato, elegiaca e trasognante e funebre, esclude il raffronto. Che poi in questo *Sonetto*, la terzina: « Or in forma di ninfa o d'altra diva Che del più chiaro fondo di Sorga esca E pongasi a sedere in su la riva », abbia a che vedere con un bagno di Laura buonanima, è una supposizione che è preferibile non qualificare, salvo per riscontrarla in tutto affine, ed altrettanto sbagliata e ancor più inopportuna, che l'altra, secondo la quale « l'ho più volte... Ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde Veduto viva » della *Canzone* delle amoroze e naturali visioni e fantasie di Selvapiana, nella mirabilissima *Di pensier in pensier, di monte in monte*, dovrebbe contenere un'associazione d'idee e di ricordi col solito bagno, quando anche il passo corrispondente nella *Settima* del *Primo Libro* delle *Epistole metriche*, « et liquido visa est emergere fonte », non fornisce appiglio e riferimento alla deplorata interpretazione, anzi può servire ad escluderla.

Voglio soltanto arrivare a dire, che se anche il Petrarca nei primi tre versi, e magari pure nei primi sei, avesse inteso d'alludere con adorna e schiva eleganza eufemistica a un antefatto balneario, per fortuna la perifrasi allusiva sarebbe riuscita abbastanza ambigua da legittimare l'interpretazione poetica e coerente con la poesia della *Canzone*: tanto lontana e diversa, questa, ed avversa all'interpretazione, per così dire, « veristica », che, imitando il poeta che se ne sbrigherebbe, nella dannata ipotesi, in tre o al massimo in sei versi, possiamo sbrigarci noi più radicalmente e rapidamente, *a priori*.

Salvo, s'indende, che venisse scoperta una chiosa di mano propria dell'autore, dichiarante che c'è l'allusione biografica esclusa e deplorata. Nel qual caso bisognerebbe rassegnarsi a un'interpretazione che sciupa l'inizio della *Canzone*, e stride con la intima, propria,

lirica e sublime poesia di essa. Ma fino a che non s'avveri il poco verosimile e molto deprecabile caso, viva la fortunata ambiguità elocutiva, madre di una certezza critica, esteticamente tutt'altro che ambigua, anzi per me sicurissima.

3. Però, purtroppo, anche una discussione non priva di dialettici riflessi polemici vien proposta da interpretazioni assai comuni e correnti, dei versi 7-9 *Erba e fior che la gonna Leggiadra ricoverse Co l'angelico seno*; e mi riferisco ai commentatori che vogliono *seno* sia il petto di Laura, giacente dunque, e giacente bocconi, sul prato. E alcuni, sottilizzando e calcando sul vizio e nel difetto dell'interpretazione originaria sbagliata, vorrebbero *seno* complemento oggetto, interpretando che la *gonna*, ossia, per sineddoche, la veste, copri, oltre ed insieme con l'erba e i fiori, il petto, quando ella ebbe finito di rivestirsi: e sono le forzature e le conseguenze di una futile industriosità, fissata su un'interpretazione, che s'è detta veristica e naturalistica, grettamente aneddotica e descrittiva, dalla quale deriva, per contrasto e all'opposto, un'altra pur guasta e puntigliosa spiegazione, intesa ad attenuare la malagrazia di quella giacitura sul prato; e distingue: l'erba fu coperta dalla gonna, ma il *seno* coperse invece e soltanto i *fiori*, ossia un cespuglio fiorito a cui Laura si sarebbe appoggiata col petto. E citano il *Sonetto* CLX: « quand'elle preme Col suo candido seno un verde cespo », nel quale il significato è evidente. Ma altrettanto evidente e sensibile è la differenza estetica, fra la *Canzone*, lirica della più alta e pura liricità, e l'idillico *Sonetto* primaverile, ingegnoso, sorridente, galante, conversativo, nel quale la fuggevole, leggiara menzione e immagine di un atto vezzoso della bella, vezzosamente accostata o appoggiata o magari abbracciata giocondamente a un fresco arbusto, ride e discorre appunto nel tono e nello stile della galanteria poetica ed amorosa del *Sonetto* in cui il trasparir fugace e delicato di un segreto desiderio sensuale, è espresso e velato nell'attributo, esornativo sì, ma desioso, del petto *candido*.

« Candido », del resto, significa anche immacolato e puro; ma non mai, e in nessun caso, non pure il Petrarca ma il suo tempo avrebbe qualificato *angelico* il petto di una donna in carne e ossa. Sarebbe un'iperbole d'enfatica metafora impropria, peccaminosa, blasfema, tanto indegna, non che del rigore concettuale e linguistico, del gusto squisito del Petrarca, quanto è invece degna della rilassata e gonfia retorica del romanticismo deterioro e di specie infima, che n'ha fatto scialo.

Che se mai si volesse pur dire che in questa stessa *Canzone* sarà qualificato « divino » il « portamento » di Laura, qui l'enfasi, l'iperbole, la metafora, è giusta e giustificata in quanto è ispirata da un atto, non da un membro del corpo, e, in tale atto, anzi atteggiamento, c'è un'espressione, una parvenza e quasi rivelazione dell'essere spirituale, dell'anima di Laura, parvente nel contegno che la sua elezione le dà, esprimendovisi in una sì naturale che spirituale bellezza virtuosa e salutare, manifestazione e promessa di grazia divina; Da che: *il divin portamento*.

Fatto è che *seno*, come vuole una minoranza di commentatori, non è il petto, ma, latinamente e ben anche italianamente, un seno quale si forma in un panno, anzi, risparmiandoci, tanto per cominciare, una sineddoche, nel lembo della *gonna* di Laura seduta su *erba e fior*.

Angelico, non solo, anzi non in quanto è una gonna vereconda e pudica e casta, intangibile, inviolabile non pure al pensiero ma al sentimento del fedele e amico di Lei; *angelico*, in quanto l'immagine, la figura, l'attributo, deriva e si associa dalla e con la rappresentazione degli angeli nelle pitture sacre, a Petrarca ed ai suoi contemporanei familiari. Nelle quali la veste angelica è una *gonna*, e termina generalmente, si potrebbe dire ritualmente, in un panneggio che involge, proprio in un *seno*, i piedi degli angeli, e spesso li sostituisce, specie se in volo, con un quasi obbligato partito stilistico conforme l'incorporea, l'immateriale e soprannaturale essenza degli angeli. Aggettivo, in questo luogo petrarchesco, ovviamente metaforico, ma di metafora sacra e pia, spontaneamente connessa col ricordo di tali pitture chiesastiche, nelle quali il sentimento religioso dell'epoca era alieno da far distinzioni razionalistiche. Sicchè lo stesso immediato e irriflesso affetto poteva persuadere al credente, anzi all'osservante qual era Petrarca, e un'idea degli angeli simili a quelle figure, e che ad esse era somigliante Laura. E da simile riferimento derivava spontaneo e naturale l'attributo di *angelico* riferito al *seno* della *gonna*.

Del resto, nella *Canzone*, Laura è raffigurata in una progressiva trasfigurazione, non teologale, ma non solo metaforica; non visionariesca, ma non solo simbolica. Ella è e diviene donna angelica, beatrice salutifera, non solo poeticamente, ma anche figurativamente. Il disegno, il ritmo, l'armonia stilistica della figura di Laura, sopra tutto in questa *Canzone*, sono composti secondo un'idea pittorica non men che poetica.

Di che si dovrà parlare a proposito della quarta e quinta strofa, ma, a scusa dell'anticipazione, essa può qui confortare la interpretazione dell'attributo di *angelico* riferito a *seno* della *gonna*.

4. Un terzo *ove*: *Aere sacro, sereno, Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse*, con tematica iterazione in gradazione ascendente, reca il chiarimento del suo significato, in quanto *ove*, più che mai malamente riferibile determinativamente ad *aere*, significa « là dove »; « aere del luogo là dove ». E l'*aere* è prima *sacro* e poi *sereno*; cioè, a meno di non voler supporre in tal rimatore una davvero troppo facile resa alla esigenza della rima in « eno », « rasserenato » da una presenza e ispirazione « sacre »; e cotesta posposizione fissa e propone uno dei temi della *Canzone* nel pensiero già dominante seppur non ancora chiarito, che l'« aere sacro » non tanto sia di un luogo e tempo, di un dove e un quando circoscritto e determinato, nè, tanto meno, di un'aria fisica e respirabile. È una disposizione, dice uno stato, segna un quando e un dove, un tempo e luogo, ma dell'animo, disposto, « aperto » ad accogliere il mirabile e il mistero di una fisica parvenza e di una figura mistica, che, presente Laura, si rivelano quale presenza di grazia e promessa di salvezza e suggestione di beatitudine.

Il *sacro* di tal presenza, che si trasmette e trasfonde nell'*aere*, ossia nella natura serenata, la spiritualizza senza distruggerla, la trascende senza straniarsene, così come Laura, non angelo ma donna semmai angelicata, in questa *Canzone* infonde nel poeta la pienezza di una prescienza, di un presagio, di un assaggio di ciò che « in morte di Laura » diverrà, specie nei sogni, veri o immaginati fossero, quell'estatica visione, fra mistica e appassionata, fra religiosa e poetica, che è il supremo, il geniale, il predestinato segno a cui tende non pur il genio lirico, ma la vocazione religiosa e spirituale del Petrarca, non senza il duro ed amaro contrasto e travaglio della ragione e della coscienza, della passione e dell'ascesi, che trapassa per più gradi e per molti toni e argomenti ed esperienze, senza cessar mai. Ma in questa *Canzone* più che in ogni altra composizione « in vita di Laura », ella è figurata generatrice umana, terrestre, naturale, amorosa, poetica, di quella passione travagliosa, e, nel contempo, prefigurata quale trasmittitrice di sovrumana e celestiale e sovranaturale e caritativa ispirazione e promessa, poetica più che mai in grazia e per virtù di quel salutare travaglio e della passione amorosa e della coscienza morale e dell'aspirazione religiosa, che da lei s'è generato e via via innalzato « in vita », finchè « in morte » da lei pur sempre e più che mai riceve incremento e fomite e ardore in una, con un tanto umano e affettuoso quanto mistico e severo soccorso, caritatevole di quella ch'è in lei, nelle sue apparizioni, terrestre e tenera quanto celestiale e sublime virtù di donna e d'anima: umana e teologale carità.

Qui particolare direi del Petrarca, e particolarmente poetico, è che in tal progresso e processo di una tanto complessa e vasta «vita» ideale e reale, poetica e biografica, quale è quella su cui si esemplano le *Rime* nella loro ideale disposizione e successione, la figura di Laura, insieme e quasi ad un'anima istessa con la poesia del suo poeta, si faccia non pur sempre e via via più poetica che mai, ma anche più caratterizzata, più individuata, più vivente e più autonoma, più donna parlante e dicente, via via che progredisce, con e nella ispirazione stessa poetica, in intimità e gravità e severità e sublimità, e in bellezza, in sì contingente che trascendentale bellezza.

Infatti, Laura, la prima Laura delle prime *Rime*, le più mondane e artificiose, le più «cortesi» e «gaie» e studiate, le più, per dirlo con la formola propria petrarchesca, sia o no con reminiscenza stilnovistica e dantesca, le più propriamente «dolci e leggiadre», appare ed è figura effigiata ed effigie figurata in una tacita, silenziosa, invariata ed invariabile parvenza di bellezza fisica e morale, non pur priva ma anzi escludente una individuata ed attiva, e libera e vivente personalità. Questa ella acquista lentamente, gradatamente, via via che, « in vita », e l'amore e la poesia del poeta progrediscono in umanità e verità, e diciamo anche in bellezza estetica; e tal sua personalità si manifesta, il che è pur significativo e caratteristico, per illuminazioni e quasi spiragli particolari e fugaci; diciamo pure in quasi involontarie e preterintenzionali confessioni e reminiscenze aneddotiche, come quella, bellissima, del *Sonetto* CCCXV; oppure nei tratti più risentiti della storia della sua

virtù più ritrosa ed aspra e orgogliosa, per cui tanto variamente e insistentemente e passionatamente ella è accusata e incriminata d'esser amante, anzi innamorata, invaghita, e frigidamente, non che della propria virtù, di sè stessa e della propria bellezza, sterilmente, forse viziosamente, se orgoglio e superbia e compiacenza di sè sono vizi e peccati.

Ma libera e viva e parlante e individua divien Laura « in morte », anche se la partizione non è del Petrarca nè egli l'ebbe in mente, la Laura delle *Rime* « in morte », nelle quali, umana e beata, celestiale e terrestre, quanto più prende di vita propria, tanto più perde di difetto e peccato: tanto più vivente quanto più perfetta; perfetta anima in quanto finalmente donna amorosa; amorosa in quanto caritatevole; donna viva in quanto anima beata.

Sicchè si può dire, nel progresso del poëma lirico, della poetica « vita » narrata dalle *Rime*, l'espressione *colei che sola a me par donna* essere quasi la formola dell'avverarsi poetico della figura di Laura, quale, nel sublimarsi, divien sempre più donna, rispondendo per tanto essa formola sempre più e meglio alla sua più semplice, usuale, innamorata espressione di « unica amata ».

Così, ancora e già in questa proemiale strofe di proposta, *donna* accoglie e preannuncia, tutti, i sensi e significati araldici, emblematici, allegorici, simbolici, letterari, e s'aggiungano i morali e poetici e religiosi, che la tradizione della « Gaja Scienza » provenzale, dell'« Amor cortese » francese, dell'idealizzazione poetica e non solo poetica italiana, eran venuti più secoli attribuendo alla « donna » e alla « domina » e alla creatrice degli affetti, non pur amorosi ma umani, non pur poetici ma mistici e teologici.

Erede, assuntore, e superatore di quanto quelle tradizioni e scuole avevan avuto di più vero e di più fittizio, di più poetico e di più artificioso, di più bello e di più talentoso, il Petrarca portò tutti i motivi e i significati e gli argomenti di quelle poetiche a una ultima e trascendente perfezione e intensità. Ma di suo ci mise in grado geniale la coerenza e semplicità e verità, e umane ed estetiche e morali, che sono del poeta grande, e che fanno di lui il lirico liricissimo fra tanti poeti d'amore e « fedeli d'Amore » di lingua d'oc e di oïl e del sì, il grandissimo fra tanti grandi, perchè il più umano, non pur d'affetto ma di pensiero; e in quanto il poetico creato di Laura, la figura di Laura, la persona di Laura, trascendendo la realtà biografica e le significazioni simboliche, in quanto appunto trascende l'una e le altre avvera ed impersona una figura che riceve carattere e umanità e vita propria da quel che la innalza e la sublima nella sfera etica e religiosa, senza toglierla dalla umana e poetica, da quel che nel conferirle virtù e carattere e mansione paradisiaca e teologale, lungi da farne una personificazione simbolica o allegorica, le dà vita ed autonomia e personalità. Quella personalità, in cui Laura, più che mai la *sola* che appaia a lui *donna*, perviene nei colloqui e apparizioni che il poeta in tanta parte attribuisce a sogni, sia per rispetto di una possibile realtà, sia per una discrezione, non che morale e religiosa, anche estetica, la quale gli vieti di fingerli e trasferirli in vere e proprie visioni; sia per una squisita e rigorosa delicatezza del senso estetico, che gli fa percepire e rispettare e distinguere il carattere, la realtà

terrestre di tali colloqui, l'umanità in essi di Laura, tale che appunto a naturali sogni conviene, e mentre più vi si sublima, più vi s'impersona. Del resto, basta il carattere estetico della rappresentazione di tali sogni, a far pensare che ci sia stata una origine anche fisica e letterale di tali visite di Laura in sogno, dalla quale origine il poeta abbia tratto il sacro e l'umano, il trascendentale e il concreto, che fanno delle *Rime* « in morte di Laura » quel non soltanto geniale ed altissimo, ma ben anche singolare e straordinario poema lirico.

Di esso, benchè in sè compiuta e perfetta, la *Canzone, Chiare fresche e dolci acque*, reca una prefigurazione, anzi una profezia poetica, già con la duplice contenenza etimologica e linguistica del termine *donna*, quale « domina » e quale « donna », e del verbo « parere », concettosamente proposto ed assunto nel suo doppio significato di « apparire » e di « sembrare »; sicchè Laura, in quanto « domina » è apparizione e rivelazione di spirituale sovranità, e in quanto « donna » è la suasiva ed esclusiva parvenza in carne dell'unicamente e appassionatamente amata e desiderata.

È soltanto un lume precorritore, che s'irradia, oltre che a render veramente *dolci le acque*, a far « gentile », ossia cortese e nobile, la pianta, di per sè « gentile » forse, ma certo per la mansione a cui viene adibita da Laura che le si appoggia prima di sedersi sulla riva erbosa e fiorita. E non è fuor di luogo, a questo punto, ravvisare che la non necessaria sineddoche o distinzione che sia del *ramo*, e la non felice e alquanto greve metafora della *colonna*: (*Gentil ramo, ove piacque (Con sospir mi rimembra) A lei di fare al bel fianco colonna*), non estranea la tirannia della rima, non sono incolpevoli delle discettazioni interpretative più o meno ingegnose ed anche risibili di cui s'è parlato, mentre nell'inciso (*Con sospir mi rimembra*) anche l'esigenza della rima è stata felice ispiratrice e introduttrice del tema, anzi della melodia della rimembranza nostalgica, prima, nella strofa seconda, melanconica e sospirosa, poi, nel secondo inciso, della strofa quarta, (*Dolce ne la memoria*,) tanto viva e vivida e affettuosa, da strugger in dolcezza anche il rimpianto nostalgico.

E, poi che parlo della rima e delle sue esigenze, non credo fuor di luogo tornar per incidenza su quella che non è stata estranea a suggerire la locuzione di *belle membra*, tanto espressiva e arditamente vereconda quanto sarebbe materiale e sguaiata se tali « membra » fossero ignude in acque « chiare ». Voglio dire, che l'esigenza, magari tirannica, della rima in « embra » viene ad alleggerire, ad aggraziare, direi a propiziare esteticamente la locuzione, e concorre, stilisticamente, a smaterializzarla e a giustificarla.

Ciò in qualche modo s'attaglia a un rilievo stilistico e tecnico riguardante un'altra rima di questa strofa, fra *ricoverse* dell'ottavo, e *aperse* dell'undecimo verso. Essa, se non proprio si può supporre che voglia ed intenda, può per altro dare per divinatorio tatto d'artefice, e dà in effetti avviso che, in rima di per sè non rara nè bella e tutt'altro che insostituibile e di specie negletta, la metafora di *Amore*, personificato seminumero di una stanca e logorata mitologia mondana e letteraria e poetica, che « apre », ossia trafigge e squarcia il *cuore* servendosi dei *begli occhi* della *donna*, ha un senso riposto, diverso da cotesto trito, frusto, ripe-

tutissimo, di una metafora, in sè, anche, piuttosto greve e brutta, di solito adoperata come luogo comune a significare l'innamoramento, il primo atto dell'innamoramento.

Tutti sanno, se c'è dato biografico sicuro e dichiarato e datato, è quello dell'innamoramento del Petrarca in Santa Chiara, in Avignone, il Venerdì Santo del 1327; tanto ch'egli non poteva supporre, mi pare, che a qualcuno potesse non venire in mente, leggendo questi versi e cotesta metafora, che non si tratti, in alcun modo e per nessun verso, dell'innamoramento. E nemmeno d'una rinnovazione e d'una riarsione e riapertura del cuore già acceso e spaccato. Infatti, se questo avesse voluto essere il senso, andava detto, senza adoperare con strana negligenza e ambiguità la formola d'obbligo usuale e per così dire consacrata all'innamoramento primo e capitale.

Quello a cui *Amore il cuor gli aperse* per effetto e virtù degli *occhi*, ossia della più spirituale e spiritualizzante parte della bellezza femminile illuminante, beatrice, salutare, è il *sereno*, il *sacro*, più che dell'aria e del luogo e del momento, dell'anima assorta nella rapita contemplazione di Laura; è il di lei mirabile; terrestre ed umano mirabile, ma non circoscritto, e trascendente, se non altro in presagio e promessa: quel mirabile che nella poetica e nella religiosità, nella poesia e nella religione del Petrarca è detto e parla con una intensità che s'avvera tanto in espressione lirica quanto in rappresentazione drammatica, per quel vigore dell'appassionato contrasto spirituale, nutrito di meditazione ascetica e d'ispirazioni mistiche, d'esperienza umana e di letture morali e religiose, assidua fra le quali, severa fra tutte e caritatevole, quella del gran Padre e Dottore Agostino; contrasto che può comprendere la più cruda ed austera condanna ascetica dell'amore, e la più soave e diletta diletta non pur nell'amore ma nel desiderio d'amare e nello struggimento, mentre la stessa beatificazione di Laura vive e si spiega nell'essere non tanto ascetica e teologica da escludere la poesia, ma tanto poetica da levarsi a un sentimento e ad un pensiero religioso cristiano, austerissimo e tenerissimo.

E sono le ultime, le supreme sommità della religiosa e umana lirica, altissima fra quante n'ha avute la Cristianità; sommità inimitabili, e non imitate nei vari « petrarchismi » nostrani e forestieri, che s'attennero, d'altronde saggiamente, a derivare dal Petrarca gli esempi e la lezione meglio conformi a fare scuola di lingua e di letteratura e di coltura e di gusto, e magari pure di maniera.

Da tali sommità poetiche del dramma lirico in cui ricevono viva persona propria ed autonoma, e verbo attivo e lui il poeta e i principii del pensiero e la voce della coscienza, e lei Laura, creatura umana in figura celestiale di soccorso e di carità, di grazia e d'amore, portatrice, dal Cielo, di ineffabili a cui sola tal poesia potè dar parola e bellezza e anima e canto; da tali sommità tornando a quella della *Canzone* che tiene l'altissimo suo luogo nelle *Rime* « in vita », queste, quale che sia il loro diverso valore e stile e genere, son tutte, e le effusive e le meditative, circoscritte ed incentrate ed assortite in un loro particolarismo di genere specificamente liricistico, così in sè assorto, beato, semmai, della travagliosa bea-

titudine dell'arte, che non può consentire nè dar persona, ossia libertà e sviluppo, neanche al poeta stesso, che v'appare e vi parla come innamorato sì, ma quasi in voce e in parvenza di portatore di una forma, inattingibile quanto irremissibile, di bellezza. È l'estetica, e platonica e cristiana, delle *Rime* « in vita », dominate da una passione, appunto estetica, ultima e dominante in quanto supera e regge tutte quelle che danno materia e parola ad essa ed al canto e all'idea formale, cui sono sacrificate e subimate. Sicchè nell'insistenza multiforme e uniforme del poeta nei suoi motivi passionati, è un errore vedere una passionale compiacenza ostinata in sè medesima, quand'è per contro l'insistenza, essenzialmente lirica essa stessa, estetica, del poeta, nell'idea della forma inattingibile e irremissibile per definizione, perseguita con tutti i mezzi ed esperimenti sì poetici che letterari, non che artistici, anche stilistici e sto per dir tecnici.

Se dunque cotesta, che è pur anche passione, e fra le estreme suprema, non concede libero carattere nemmeno al poeta, non può attribuirlo a nessun'altra persona: e per tanto Laura « in vita » non parla, tace, si manifesta, come s'è detto, generalmente in un silenzioso e luminoso e affascinante rifiuto di concedere di sè altro che lo splendore e l'incanto della bellissima parvenza terrestre e d'una castità, d'una virtù, d'un'idea, di una grazia celestialmente terrestre, a cui non pure il passionato, ma sopra tutto l'intellettivo acume dell'innamorato poeta non risparmia, non che il sospetto, l'accusa di un frigido e orgoglioso compiacimento, anzi diletto, di sè; dal quale, per esempio, la *Canzone* CCLXIV, *I' vo pensando e nel penser m'assale*, nel tratto, nel momento poetico più intenso e più potente e più dubbioso del contrasto intimo petrarchesco, sa dire che Laura « troppo a sè stessa piacque ». Detto, a non annebbiarlo e annacquarlo, che va oltre, forse, ciò che il poeta voleva o credette di dirvi, ma quel che dice è forte e pungente.

Il fatto è che Laura, fino a che non vien risuscitata e innovata e vivificata dalla morte, è, non una parola e un atto, ma un silenzio e una parvenza, una virtù, ma negativa, immacolata perchè immacolabile, casta ma non tentata nè tentabile, mentre l'imperturbato e imperturbabile suo offrirsi, com'è dal poeta effigiata, alla passione e alla disperazione di lui, tiene, non che d'un'impassibile, d'una inesorabile compiacenza di sè e degli effetti ed affetti che essa produce e suscita e accende senz'accedervi e senza pietà, senza cognizione anzi.

Che il Petrarca, sia Laura una o più donne o la donna in sè; che il Petrarca a tali effetti e alla propria servitù amorosa, anche abbia reagito con l'acre ira che nel *Secretum* non risparmia nè lui nè lei, nè l'uomo nè la donna, può dir molto sui non insospettabili segreti di Laura, sia stata una donna o fosse la donna, effigiata dal poeta nelle *Rime* « in vita ».

Effigiata, infatti, è la parola giusta, in quanto, nelle *Rime* « in vita » e nella *Canzone* delle acque sommamente, Laura appare in modulo e forma e concetto di non pur poetico ma figurativo e pittorico stile.

Lo dico anticipando, perchè conferma, a parer mio, come ho detto, la spiegazione dello attributo di *angelico* riferito al *seno* della veste; e generalmente mi sembra proprio a definir la Laura delle *Rime* « in vita », la prima Laura.

Intanto, convien compiere la spiegazione di ciò che significhi: *Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse*. Non, secondo ho detto, « mi squarciò », « mi trafisse », e simili, di atroce e troppo usitata metafora, per di più qui insostenibile se dovesse significare l'innamoramento. *Aperse*, invece, in significato benigno e « gentile » e « cortese » e soccorrevole: *aperse*, ossia illuminò e dispose, fece valido e disposto ad accogliere, quasi redense e animò il cuore, l'animo del poeta e dell'innamorato alla rivelazione di ciò che conferiva un carattere di « sacra serenità » all'« aere », alla immateriale e fuor di tempo temperie spirituale: ed era il mirabile, inconscia lei, della presenza di Laura in terra.

Tanto inconscia, che non lei ma *Amore*, servendosi dei suoi occhi, adibendovi la bellezza di lei, *aperse* l'animo del poeta amante a ricevere e a comprendere, a penetrarsi del *sacro* e del *sereno* da tal mirabile effuso e riflesso nelle cose, nell'*aere* serenato e serenatore, nell'animo tormentato ed estasiato. E giova notare quanto avesse e serbasse d'antico classico, non che alla mente, all'orecchio del padre dell'umanismo, l'aggettivo, nel traslato dal latino pagano al cristiano italiano, da « *sacer* » a *sacro*; e non a « santo ». Che se avesse scritto « santo », come Dante salendo al Paradiso chiama ormai « sante » le Muse, il traslato sarebbe intiero e compiuto, conveniente a Laura « in morte », non a Laura « in vita », non a questa Laura, che rende *sacro l'aere*, in quanto v'infonde un carattere, una virtù, un influsso arcano e timoroso, reverenziale e misterioso, significato da quanto l'aggettivo latino originario contiene, e qui serba, di significante una rivelazione, ma oscura, una consacrazione, ma misteriosa, una venerazione, ma segreta, essenzialmente pervase di timore e stupore « sacri », certi quanto ignari, dubbiosi come i « sacri » vaticinii degli oracoli religiosi, e come i « sacri » detti dei poeti in quanto vati. Significati ai quali il Petrarca, senza crederci in via di ragione, aderiva col suo sentimento umanistico, che gli fa dir *sacro* e non già « santo » l'effetto del mirabile di Laura, con fine quanto capitale distinzione sia concettuale che estetica.

Estetica infatti, ossia terrestre, poetica, ossia corporea, s'annuncia, quale poi sarà nella *Canzone*, già in quell'attributo dei suoi « sacri » effetti, la mirabile presenza di « colei che sola a lui par donna ». Ed anche ciò che per via di stupore e dubbio gli apparirà in un misterioso lume mistico e trascendentale, sarà d'un misticismo estetico, d'una poetica trascendenza, fantasiosa e irrazionale, che s'affermrà, come vedremo a suo luogo, anche e proprio nel carattere stilistico figurativo della rappresentazione di Laura.

Con ciò sarebbe, se non m'inganno, compiuta la dichiarazione critica della prima strofa della *Canzone* nel suo significato di protesi e di proposta e d'annuncio, se non sopravvenissero di forza, e s'intende per forza di poesia, gli ultimi due versi della strofa.

5. *Date udienza insieme*

A le dolenti mie parole estreme.

Quanto ha più intimamente significato in forma di annuncio e di segreto, di promessa poetica, e in figura di reticenza, di pregnante preterizione, la proposta, è contrastato e proposto, interdetto dall'improvvisa e incongruente irruzione della passione; irruzione potente, incongruenza efficace, in quanto umanamente appassionata così come poeticamente lirica. Infatti, in tali due versi, torna e si propone il tema elegiaco e tragico: quanto impreveduto e imprevedibile, quanto irruente, è detto dal carattere contemplativo della « sacra » « serenità », venata appena dalla melanconia quieta dell'accento ai *sospiri* nell'inciso, da cui la passione è rimasta elusa, più che velato, escluso il suo accento.

È il tema, fin qui del tutto inaspettato, della passione infelice, del travaglioso amore, del desiderio inesaudito e inesaudibile, del morire desiderato non solo e non tanto per cruccio e dolore e brama e disperazione, ma proprio, immediatamente, per effetto della caduta del poeta della « sacra » e « serena », contemplativa quiete proposta e promessa dalla rimembranza alla poesia, nel cruccio, nel morso, nel fosco, nel carnale della passione inebriata di morte e di « dolenti parole estreme ».

E se la poesia non fosse negata a farsi intendere dai sordi, direbbe, questa irruzione per sé stessa, con la sola mossa, anche ai sordi la forza della passione nel Petrarca, ignota o dubbia a una lunga e varia abitudine di insipienza e grossezza commentatrice e interpretativa, in quanto è espressa in forme, come questa, rattenute e reticenti, potenti in quanto reticenti e castigate, salvo nell'impeto della movenza, che è improvvisa e imprevedibile, irragionata, lirica.

Dunque è la pena e il morso, carnali e morali, della ricaduta; è il suo inevitabile umano, l'ineluttabile fato; è il senso di una soggezione senza scampo e senza requie; e gli detta, in contrasto e in contraddizione con quanto ha proposto e annunciato, *parole* non pur *dolenti*, ma *estreme*. Quanto a dire, mortuarie, testamentarie: logicamente, se la logica in poesia non fosse chiamata a patir contraddizioni, logicamente ultime e senza seguenti.

Soltanto una sottigliezza atta a sfibrar d'ogni accento efficace l'espressione, potrebbe interpretare che abbian a essere le ultime sue *dolenti*. *Estreme*, le dice, e *estreme* per lui sono, in assoluto, in un assoluto della passione disperata, perchè la disperata, l'inguarita e inguaribile, la passione amorosa, gliele fa desiderare e proporre e sperare tali; non già che ci creda: tali, quali il folle e morboso impeto passionale le vorrebbe. Come un passionato desiderio di morire può ben non essere un proposito di suicidio, così l'accento e il significato mortuario e testamentario dell'aggettivo *estreme* è inteso ad un'espressione, sì patetica e sì fantasiosa, d'intensità appunto « estrema »: testamentaria, con riferimento immaginoso, poetico, a quello che in terra è l'ultima cosa e insuperabile suprema.

La realtà del suo immaginare è di specie non solo, generalmente, lirica e poetica, ma patetica e fantasiosa e drammatica, poichè il desiderio dolcemente e dolceaffannoso di mo-

rire, lo induce, come avviene agli adolescenti e agli innamorati, a dilettersi di un'immaginaria scena e visione patetica, amaramente voluttuosa. *Date udienza* significa « ascoltate », ma « vedete », « assistete »: e s'intende, « compiangete ».

Ma dell'avverbio *insieme* è ovvio che significhi « tutti quanti »; tanto ovvio e superfluo ed ozioso, che sarebbe non solo e più che un pleonasma, una sciatta zeppa per bisogno di rima, ridicola più che inutile se opposta all'ipotesi che all'*udienza* non stesser tutti o stessero uno dopo l'altro, ma superflua anche se esortativa e retorica, di genere oratorio. Ma la sua ragione e la sua necessità, non che logiche, non sono neanche retoriche, bensì puramente estetiche, ad esprimere, non senza un felice suggerimento e una felice costrizione della rima, un sovrabbondante affetto patetico di trepidazione e doglia e fatica dell'animo invocante con umana ingenuità ed effusione di sentimento cosmico quanto con illusione naturalistica, assurda, una partecipazione e un consenso e un concorso delle cose naturali al sentimento personale. Sicchè *insieme* significa enfaticamente « tutti », e indirizza alla natura un tanto irrazionale quanto affettivo desiderio più e meglio che invito, del dolente, a che le cose e il mondo condolcano e consentano *insieme* a lui con le *dolenti* sue *parole estreme*. Illusione assurda, non occorre dire, ma vera e poetica in quanto si sa e si conosce e si sente illogica, e disperata, e bramosa di ciò che nelle lacrime è voluttuoso, è diletto nel compianto, anche se sian lacrime e compianto fantasianti.

Proposta dall'avverbio nel momento e nel movimento più spontaneo e irreflessivo e illogico, nell'ingenuità pura e semplice dell'illusione e della movenza patetica; e ciò proprio perchè l'avverbio altrimenti sarebbe inutile e goffo; la fuggevole insorgenza della passione a chieder compassione, propone e affida alla seconda strofa un tema indeterminato e vago, quasi nell'ineffabile di uno struggimento puramente patetico. Ed è una mossa, una proposta mimica, ma ingenuamente, innocentemente mimica, in tale convocazione e invocazione, a farsi compassionare dai muti testimoni naturali mentre si spassiona.

Fugace proposta di un tema che non sopporterebbe sviluppo nè insistenza senza cader nel falso e nell'enfiato e nello smanceroso, sarà assunta e sollevata ad argomento e tono d'alta poesia nelle due strofe seguenti, che nell'assumerla e nell'accoglierne la mossa iniziale, sono subito destinate a superarla.

Chè già le prime parole non son tanto elegiache quanto tragiche, di filosofica e religiosa elegia liricissima:

6. *S'egli è pur mio destino*
(*E il cielo in ciò s'adopra*)
Ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
Qualche grazia il meschino
Corpo fra voi ricopra,
E torni l'anima al proprio albergo ignuda.

Destino; sia tragico fato pagano, sia, in senso corrente, sorte prefissa, una efficacia particolare, tanto più carica di scuro tremore e di religiosa apprensione in quanto è data in forma dubbiosa e dubitativa, è conferita al concetto dalla giunta teologica e cristiana, della volontà del Cielo forse già intesa e decisa a che il poeta abbia a terminare e a consumare la vita in lacrime, fino all'ultimo, di amore terrestre e profano.

Tale il significato, quando si intenda che *lagrimando* sia, fra i molti e prestantissimi usati dal poeta, il più concettoso e di più ardita sintassi fra i suoi gerundi assoluti. Se invece si intenda che chi lacrima in quell'atto, è il personificato *Amore*, il senso corre più piano, e perciò meno efficace, o per lo meno con minore risalto, ma fundamentalmente non diverso. In ogni caso, nell'amaro dubbio della indissolubile e inespiable servitù ad *Amore*, personificato sì, ma appena quanto conviene a una convenuta e consueta figura tradizionale, liricamente si esprime, tragicamente si celebra l'angoscioso presagio, paganamente fatale, cristianamente preordinato, dell'impenitenza finale del peccatore perduto in una passione tanto tenace, che a chiudergli gli occhi la spaurita ed affranta fantasia chiama e figura e adibisce, vede, spietato o impietosito che sia, lacrimante sia l'uno o l'altro, *Amore*, l'idolo di una convenzione letteraria e d'un'astrazione scolastica, che in tale atto d'esser lui e non altri a « chiudergli gli occhi », acquista una squallida, una disperata potenza d'ansiosa figura poetica. Infatti, che l'immaginato ufficio di pietà alla salma gli sia attribuito, implica e figura, paurosamente, la previsione e la predizione che dall'assistenza al transito mortale sian esclusi, non che il compianto di persone affezionate, i conforti, i sacramenti del sacerdote, in ogni caso inefficaci all'impenitenza del peccatore; e, in una parola, *Amore* esclude l'Angelo Custode.

Che ciò sia espresso, quasi per implicazione e sottinteso più che non per esplicita parola ed immagine, in modi e figura di lirica elegia, di sensibile e immaginosa ed intima poesia personalissima, essenzialmente estetica e figurata, in cui sarebbe inammissa ed inammissibile la drammatica veemenza dogmatica che tale un dubbio della propria impenitenza finale assumerebbe, per esempio, in Dante, è inerente alla essenza e natura dell'anima poetica del Petrarca, religiosamente pervasa del senso del pericolo e della perdizione, e presa dalla forza degli affetti umani e poetici, i più eletti, i più nobili, ed in ciò appunto, agostinamente, i più pericolosi. La quale anima religiosa ma poetica, penitente ma non ascetica, nella sua ultima ed estrema, insolubile perplessità fascinosa e, cristianamente parlando, pericolosa, può meritare la condanna di intelletti rigorosi, di spiriti vigorosi e rigidi, di logici moralisti o di mistici asceti, in quanto in essi vigore e rigore e rigidità sian conformati a negare e a ricusare, ed anche ad ignorare o a disprezzare, in favor del precetto dogmatico e della coerenza logica ed etica, l'essenza affettiva e sentimentale e formale della sensibilità e della fantasia e della poesia; più specificamente, della poesia lirica. Voglio dire, con questo, che si può comprendere ed accettare, o diciamo subire, che la poesia di un Petrarca, o di tutti i poeti, e specialmente dei lirici più lirici, sia riprovata e respinta in ogni sede, fuorché estetica. Esteticamente, anche dove e quando un Petrarca indugia o vaga o si svia in tenta-

tivi e ricerche e modi più d'arte che di poesia e più d'artificio che d'arte, in ingegnosità e convenzioni, magari in errori estetici e in morbosità affettive, l'essenza del suo lirico ed elegiaco dramma è ravvisabile e da ravvisare anche in questi, e specialmente nella più unica che rara, multiforme ed univoca insistenza, e del poeta e dell'uomo, e dell'artista e dell'artefice, nel tema, nel motivo dell'amoroso e morale, passionale e religioso contrasto in quanto irrisolto e irrisolvibile, destinato a passare nelle *Rime*, quale loro più profondo e irremissibile e vitale motivo unitario, per tutti i modi e gradi dell'espressione: dai legati alla contingenza biografica e alla convenzione letteraria caduchi e relativi, agli ultimi e finali, indeclinabili nell'assolutezza piena e libera, pura e perfetta, della bellezza, la sublime, la semplice, *ipso facto* la più umana bellezza geniale.

Ancora a una poesia meno semplice appartiene la pur tanto poetica quanto ingegnosa ambiguità della locuzione, per cui, se soggetto di *lagrimando* è il peccatore, son lacrime perse, se è *Amore*, son lacrime vane; siano nell'un caso di passione o anche di pentimento inefficiente, nell'altro di compassione inutile. Ma poi, la locuzione diviene, più e meglio che ambigua, ambivalente, anfibologica, in quanto significa e figura, inscindibilmente, e che *Amore* lo porta a consumare in terrestre passione fin l'ultimo istante, e che *Amore* resta unico e solo, con tutto quanto ciò s'è detto significare e importare, a rendergli quell'estremo ufficio di una pietà, che, varia nel significato teologale della parola, è fittizia in senso estetico, e senza valore in un senso e nell'altro.

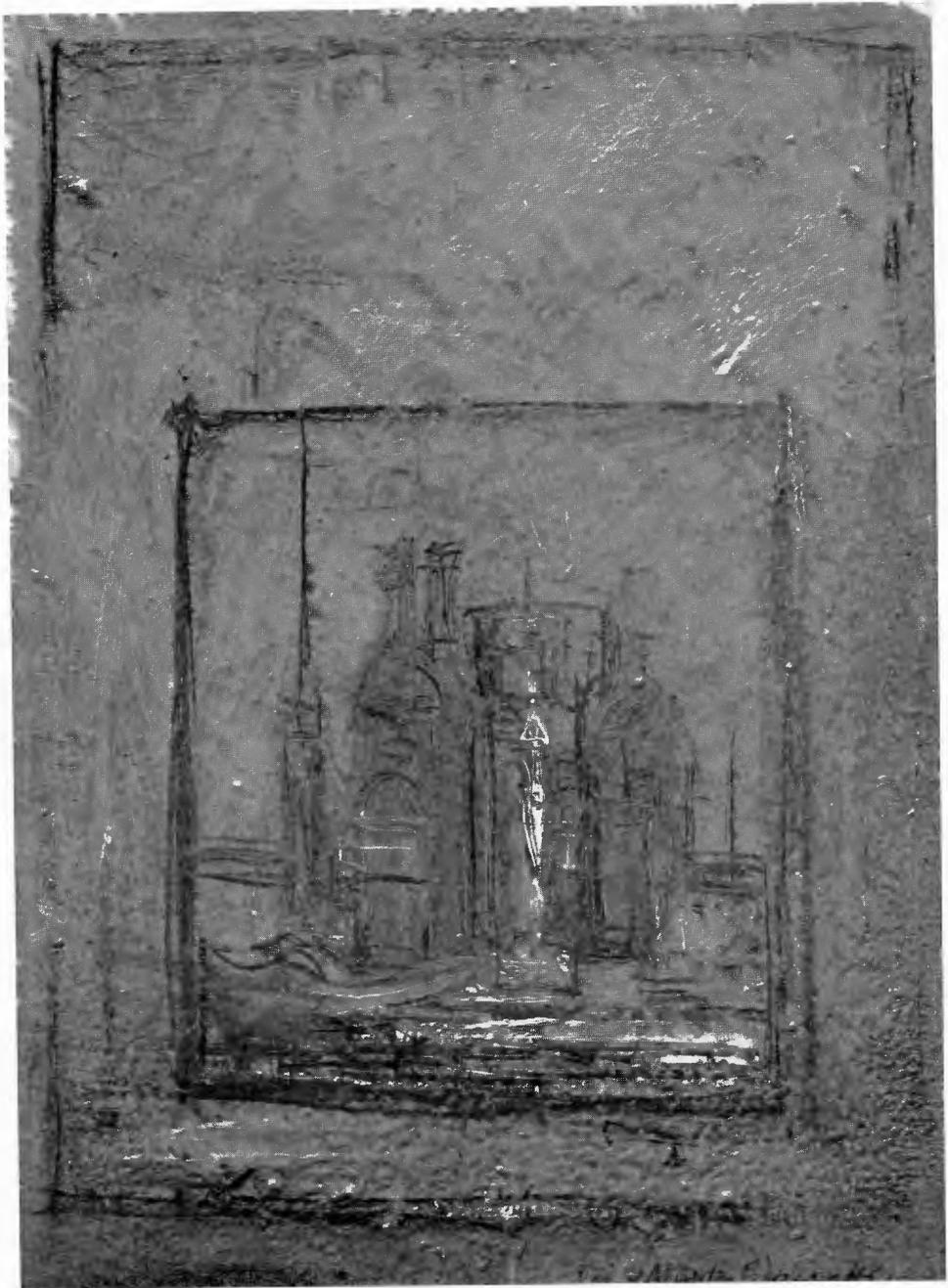
Da questo ansioso ed amaro dubbio religioso implicito nell'insinuazione immaginosa e concettosa d'un sentimento di malinconia deserta nel presagio di un abbandonato e perduto trapasso mortale; da questo dubbio viene come mediato, poeticamente, il pensiero altamente perplesso, indeterminato e indeterminabile, enigmatico, dei versi seguenti.

Qualche, ossia non sa quale, nè osa sperarla; *qualche grazia*, fra umana o divina non può nè gli è lecito dir quale; *Qualche grazia il meschino Corpo fra voi ricopra*. Anche linguisticamente perdura e si compie l'ambiguità dell'enigma, se, *ricopra*, derivando, non so quanto correttamente, dal provenzale « recobrar », significhi « ottenga », soggetto *corpo*, e *grazia* complemento oggetto; o se, soggetto *qualche grazia* e oggetto *il meschino corpo*, significhi coprir di terra, inumare, insomma dar sepoltura. Ma comunque la *grazia* fra invocata e sperata non è, nel fatto, trascendente cotesta pur umile e dimessa, tutta contingente e terrestre, malinconicamente invocata in un pensiero, in un atto di tristezza, di remissività deserta e abbandonata. La stessa malinconia, qualifica *meschino* il *corpo*, la salma; e l'attributo sarebbe pleonastico, se non fosse tanto affettivamente necessario quanto logicamente superfluo.

Del resto, *meschino*, attributo non si sa se più pietoso o spregiante, del corpo, del frale, della salma, del relitto carnale di un trapasso, d'altronde greve, immaginando, di tanto timore e di tanto angosciosi presagi, corrisponde all'altro, di *ignuda*, attribuito all'anima



3 - Alberto Giacometti: *Testa* (1961)



4 - Alberto Giacometti: *Natura morta* (1954)

nell'atto di tornare e restituirsi, o d'essere ricondotta e restituita al proprio luogo originale, abbandonando il *meschino*, il derelitto *corpo*. Dunque:

E torni l'anima al proprio albergo ignuda. *E*, significa « intanto », ma con un valore concessivo, con un significato e gesto e inflessione come languente e d'abbandono, piuttosto che di rassegnazione, quasi a dire: « Torni pure », mentre il relitto vien sepolto;⁵ e *torni ignuda*, ossia spogliata e liberata della salma corporea, ma l'attributo è così privo di letizia, così povero, così squallente, da escludere qualunque riferimento o suggerimento a una trascendente libertà ricuperata, a un ritorno gioioso alla propria dimora celestiale dall'esilio terrestre nella prigione corporea.

Infatti, *proprio albergo* non può essere quello destinatale nell'oltretomba cristiano, perchè l'anima non vi tornerebbe, ma vi dovrebbe andare, non essendoci mai stata, anzi non essendo esistita prima, essa anima, d'incarnarsi. Sono dunque le stelle, secondo la platonica dottrina del *Timeo*, noto al Petrarca nella versione latina medioevale, e certamente in *De Civitate Dei* (XIII) di Agostino; e dottrina condannata dalla teologia cristiana e dalla Chiesa, essendo l'anima, secondo la dottrina ortodossa, creata nel momento che viene infusa nel corpo.

Come ed in che senso l'abbia accolta il Petrarca, cattolico ortodosso, si spiega solamente, ma si spiega, intendendo che l'ha assunta in senso poetico, figurato e patetico e immaginario.

Infatti, analizzando, *proprio albergo* lascia o pone l'accento su quanto è misterioso ed ignorato di tale indeterminato e indefinito luogo *proprio* delle anime. *E ignuda* significa, come s'è detto, spogliata e libera del corpo, ma sarebbe con ciò un aggettivo superfluo ed inutile, se non evocasse, anche colla nota materiale della nudità, e non figurasse una sorta d'anima platonica, ossia, per il Petrarca, simbolica e mitica e favolosa, in un tono di favola remota e quasi perduta in cui egli riesce maestro. *Ignuda*, dunque, e, per estensione, non già lieta e invigorita, ma rattristata e appenata, non già arricchita ma impoverita, quasi che derelitta e illanguidita d'ogni virtù dalla viziosa e dogliosa dilettazione nel proprio male, di cui il Petrarca, come si sa anche da notizie biografiche e da sua confessione, era fin morbosamente esperto. *E, ignuda*, vien pure a dire « inerme », « indifesa », e dunque, detto dell'anima, « svalorata », « inerte », quasi che, nel caso in esame, non pur la consuetudine e la soggezione, ma la lunga compassione passata e la pietà del presente abbandono del *meschino corpo*, lascino l'anima quasi priva di tutto, di tutto *ignuda* fuor che d'un suo essere indeterminato e indefinibile, simbolico, mitico, platonico, non cristiano. Anima, non certo della teologia e della mistica, ma, evasivamente, in una accezione tra filosofica e poetica, mitica figura della mortale stanchezza della passione, della noiosa doglia dei pensieri, anzi del pensare; dei sentimenti, anzi del sentire; che costituì pur parte di quella che al poeta piacque di chiamare « la sua favola breve », e del suo lungo dilettersi nella pena.

In un consimile abbandono, appassionato e dolente, ad un immaginoso e fantasista favolar della propria morte, la *Sestina*, (XXII), *A qualunque animale alberga in terra*, bellis-

sima prova di bravura e di poesia fantasiosa, induce, insinua, non so se dico presuppone una Laura consenziente al giuoco poetico e galante, artistico e mondano, che detta al trovatore in sesta rima i celebri versi *Con lei foss'io da che si parte il sole, E non ci vedess'altri che le stelle, Sol una notte e mai non fosse l'alba*; nei quali, come in tutta la composizione, han pari forza, e concessiva e suasiva, e le esigenze della parola-rima e l'impeto della passione amorosa e gli esempi e i dettami della « gaia scienza » e dell'« amor cortese », mondani e letterari, poetici e romanzeschi, in ogni caso profani. In un consimile abbandono a fingere, a favolare una propria morte, la *Sestina* aveva detto, appunto e con ancor più esplicita e filosofica e platonica e poeticheggiante immagine e concetto: *Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle*; per di più aggiungendo, con ancor più immaginoso concetto di puro ed esplicito significato e intento fantasioso e poetico, *O tomi giù ne l'amorosa selva*. La quale sarebbe, ognuno sa, negli Inferi pagani, la virgiliana selva di mirti dove, secondo il VI dell'Eneide, han dimora i disperati d'amore. Ma non è un ardimento, perchè non è un concetto; il Petrarca nemmeno poteva sospettare che si potesse supporlo o sospettarlo tale, ossia ch'egli credesse, in fede, nella selva dei mirti e negli Inferi virgiliani. Immagine e immaginazione lirico-fantasiante, il poeta se la concede e la ritiene lecita, proprio in quanto è escluso ch'egli vi creda, ed altri possa attribuirglielo con supposizione più ridicola che infondata. Quando ciò non fosse evidente e sensibile esteticamente e religiosamente, ci sarebbe, a farne certi, e la moltitudine, da una parte, di figure poetiche consimili e analoghe, e dall'altra, la mente critica e filologica e storica del fondatore e maestro dell'umanesimo storico e filologico e critico.

Sicchè, ravvisando nella medioevale e dantesca indistinzione fra poesia e storia ciò che all'epico della Divina Commedia consiglia di assumere quale elemento inventivo e a fondamento strutturale dell'Inferno fino a Dite e ai gradi della perdizione per malizia, gli Inferi virgiliani, con tanti altri elementi di degradata e demonicizzata mitologia pagana; è proprio, invece, la distinzione moderna e critica fra storia e poesia, quella che al lirico Petrarca consente di assumere espressioni e figure e immagini desunte dalla mitologia o dalla filosofia antiche, in quanto alla di lui mente critica sono insospette e insospettabili d'altro significato e valore fuor che poetico e fantasioso, mondo e potato d'ogni aderenza con significazioni dottrinali e con materie religiose e di fede.

Così, *La morte fia men cruda*: è la morte fisica, la morte del corpo coi suoi effetti di angoscia fisiologica, la morte fatto naturale e terrestre. E, *Se questa spene porto*, non può essere speranza che l'anima torni ad una sua sede celestiale ed astrale, secondo la dottrina platonica, non solo non ammessa e inammissibile dalla Chiesa, ma che poi, ribadita e precisata, segnerebbe in ogni caso anche una caduta di tono nel dottrinale prosaico, e sarebbe qui un poetico non men che religioso errore. Supporre che dal Petrarca sia messa in competizione una speranza di tal genere con la seconda virtù teologale, è una insulsaggine. E, per abbondare, se anche si trattasse, per assurdo, di salvezza e beatitudine platoniche, pur esse renderebber

la morte non già *men*, ma anzi non affatto *cruda*. Soltanto, sarebbe speranza empia e futile insieme, di quel genere che gli inquisitori sull'eresia chiamavano « fatuo e fantastico ».

Ma nemmeno sospetto che si potesse intenderla in tal senso poteva venire al non meno esatto e rigoroso poeta che cattolico Petrarca. La speranza di cui dice, è tutta appassionata, terrestre, d'innamorato; volta al pensiero della sepoltura del *meschino corpo*, ch'egli spera e desidera abbia grazia d'essere sepolto sulla riva della Sorga, in Valchiusa, piena di tante e tanto dilette memorie. E propriamente perchè, nella sua tenerezza e dimessità d'umano sentire, è un'umile speranza, in ciò riesce degna e capace, umanamente e cristianamente, di lenire la « crudeltà » della morte fisica: *La morte fia men cruda*, quando, ed è augurio, desiderio, voto umano e pio, quando gli sia per essere concesso di serbar tale speranza fino all'ultimo: *Se questa spene porto A quel dubbioso passo*. Il che non è affatto nè minimamente inteso ad escludere la speranza virtù teologale salvatrice.

Ma il condizionale desiderativo *se*, (*se porto*), la rima stessa, che gli pone sotto la penna la parola *passo*, pregna di ben altri significati immanenti e imminenti nel concetto del passaggio da una ad altra vita; generano l'improvvisa quanto spontanea, tacita quanto imperiosa irruenza, nella coscienza del cristiano, di ciò che fa *dubbioso*, ossia oggettivamente incerto e pericoloso, soggettivamente dubitoso e pauroso, il *passo*, *quel passo* dal tempo alla eternità. Sicchè d'un tratto, in sè e nell'animo e nella mente e nel concetto e nella fede, in tale loro impetuoso ed intiero quanto più sommesso e semplice risveglio, compare nei semplici versi la morte del cristiano. Non in una ritrattazione, tanto meno in una correzione, di cui non sente d'aver bisogno appunto perchè le platoniche stelle furono soltanto una figura poetica: come dico, è un risveglio spontaneo, naturale, si può dir nativo, logico ma immediato, della coscienza, della memoria cristiana.

La quale, sul punto di ciò che comporta di *dubbioso* quel transito, non ammette fantasmi mitici e favolanti, filosofici o poetici; pure, può concedere che la crudeltà fisica e psicologica di una vita consunta e terminata in lacrime di passionato e spasimoso amore, sia mitigata, lenita, sia scrudita dalla tenuità umanamente dimessa, se non religiosamente rimessa, di quel desiderio e d'una tale speranza, insomma umile e modesta e, nel suo limite, innocente: di aver sepoltura dove ha tanto amato e patito.

7. *Chè lo spirito lasso*

Non poria mai in più riposato porto

Nè in più tranquilla fossa

Fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Ancora in questi versi è da rilevare quale e quanta vi operi la virtù poetica della rima, non pur nel generare e suscitare pensieri e concetti, e nell'ampliarli, ma nel precisarli. *Lasso*, infatti, lungi da essere il consueto aggettivo reso quasi convenzionale dall'uso comune, attribuito non alla carne ma allo spirito, come e all'opposto che nella opposizione evange-

lica fra questo e quello, confessa, con gravità resa più grave appunto dalla reminiscenza evangelica, un peccato e un pericolo assai maggiore ed assai più pericoloso, più capitale, che se stanca fosse la carne. Questa, *travagliata*, col suo travaglio può aver condotto lo *spirito* in uno stato di stanchezza, ma ciò in esso implica disperazione e accidia, in fine impenitenza e perdizione. Ma da questa angoscia ultima, la rima stessa, un'altra, sopraggiungendo e sovvenendo a suggerir l'immagine del *porto*, del *riposato porto*, si fa quasi pietosa e compassionante. E precisa che si tratta di un *porto* e d'un « riposo », per quanto l'immagine abbia usuale accento cristiano, non teologale, non dell'anima; non dunque riposo eterno, non porto di salute eterna, ma di terrestre requie temporale, anzi momentanea, che riguarda soltanto la morte e l'atto del fisico trapasso: propizia per altro, pietosa, per virtù e dono del luogo e delle memorie in esso viventi, e di quella *qualche grazia* ch'egli ha invocata a condurvelo e implicitamente ad assisterlo; propizia, dico, e pietosa, tale requie, all'agonia, quando lo *spirito* stanco si spiccherà dalla *carne travagliata*. E, ancora, quella che può magari sembrare una zeppa, la rima di *ossa*, precisa, accentua di che si tratta: della salma materiale, dunque della morte naturale corporea; e la speranza della sepoltura in quel luogo, con le sue memorie e pensieri, offre il « riposo » di una pur breve ma capitale tregua allo *spirito* nell'atto di abbandonare il corpo, promettendo una « tranquillità » di terrestre sepolcro alla salma, mentre l'endiadi, carne ed ossa, conferisce nell'espressione un vigore d'icastica evidenza, da indurre a pensare alle effigiate « danze macabre » coi loro scheletri.

E vuol anche dire, in sottintesa, in ulteriore significazione, non essendo lecito attribuirgli la stravagante supposizione che lo *spirito* resti appiccato al corpo fino alla inumazione; vuol anche dire che il poeta, e diciam proprio l'innamorato, più e meglio, e in quanto non lo elenca e nè lo dice, più poeticamente si augura e desidera, anzi non può immaginare altrimenti, che la sua stessa morte abbia ad avvenire, sol che *qualche grazia* l'impetri allo *spirito lasso* e alla *carne travagliata*, là nel luogo dove l'appassionata fantasia gli finge più « riposato » trapasso, men angosciosa agonia, la più « tranquilla » sepoltura, vagheggiando nella immagine e figura naturali e fisiche, una lontana, tenue, specular luce di promessa; quasi a dire, ancora e nuovamente, *qualche grazia*, in quanto appunto lontana e tenue, di umile e spirituale promessa, speranza, salvezza.

Nessun *porto più riposato*, che in Valchiusa in riva della Sorgia, nessuna *fossa* sperabile e desiderabile *più tranquilla*: l'enfasi dell'iperbole, per un capo, biograficamente espressiva d'affetto, per un altro, riferita alla qualità naturale del luogo, è esatta. Di fatto, anticipa, ma anche adombra ed insinua, per quel che l'iperbole, l'enfasi, l'entusiasmo tengono del tono oracolare e vaticinatorio, l'argomento, il tema principale della *Canzone*, che in un certo suo modo vuol anch'essa esser detta e distinta parte « in morte » e parte « in vita », non di Laura ma di Francesco.

Intanto, se *spirito lasso* e *carne travagliata* e *riposato porto* e *tranquilla fossa*, sono, pur luttuose e ferili, espressioni elegiache, non tragiche, un « fuggir » dello *spirito* da una carne

e scheletro, «lassi» al par di lui e del proprio e del suo «travaglio», è un'espressione e figura di lirica tragica, potente di funebre squallore e di carnale e spirituale paura e ribrezzo: di quel ribrezzo che stimola lo *spirito* a *fuggir*, atto dell'odio o della *paura* o d'ambidue, a *fuggir* non che la salma e ben più che la salma, avviata, nella *fossa*, alla sua corruzione, la memoria, e quasi la sensibile presenza, in essa salma, la orrenda testimonianza di quel che han patito, carne e spirito, insieme e a vicenda. Fugge perciò lo spirito, che è anche una confessione di sconfitta, tragica. E tragico è, per ciò che importa e comporta, l'attributo di *dubbioso*, riferito al *passo* supremo.

8. *Tempo verrà ancor forse*: non oracolo, non vaticinio, non mistero; e a rincalzar l'accento familiare e piano, viene l'affettuosamente dubitativo e ottativo *ancor forse*:

*Tempo verrà ancor forse
Ch'a l'usato soggiorno
Torni la fera bella e mansueta,
E là v'ella mi scorse
Nel benedetto giorno,
Volga la vista disiosa e lieta
Cercandomi...*

Sono questi versi di suono e di andamento dolcemente discorsivo, così come n'è piano e remissivo il significato, in cui il participio aggettivale *usato*, alludendo e adombrando una frequenza di Laura in Valchiusa abbastanza frequente per aver prodotta una consuetudine, ma sopra tutto per essere, ora ch'è cessata, malinconicamente rimpianta, accenna ad essa per destarne, ravvivandone il ricordo, un desiderio in Laura, una nostalgia che la riporti, per dirlo con la precedente sorella boschereccia (CXXV) a rivedere il « terreno ... ov'ella ebbe in costume Gir fra le piagge e 'l fiume E talor farsi un seggio Fresco, fiorito e verde ». Consuetudine, dunque, passata; ma *usato* è detto anche accortamente, perchè, mentre mira a ridestare il ricordo e a destar nostalgia, è come se accenni ed ammicchi a un'intesa, fra lui e Laura, fatta di rimembranze e rimpianti, e d'un'ombra di rimprovero per aver cessata quella che pure fu dolce consuetudine una volta. D'altra parte, è un detto anche accorto, perchè, se nulla di tali sentimenti toccasse lei, o semmai ella ne prendesse ombra o forse sdegno, *usato* può parer che la voglia ricondurre a quel *soggiorno* per effetto di semplice consuetudine, quasi a toglier importanza al fatto di tornarvi come una volta.

Fera bella e mansueta è una locuzione emblematica convenzionale, frusta dall'uso, non, fra le congeneri, la meno inelegante nella troppo usitata antifrasi, qui, tra «fiera» e «mansueta». Si giustifica soltanto col fatto che al poeta potè suonar molto più naturale e più affettuosa, meno artificciata e più tenera che a noi, quasi una sigla di lei, detta, in altri luoghi, «fera bella e cruda», «fera angelica innocente». E il secondo esempio può mostrare come

nulla di ferino si associasse con la locuzione di «fiera», ormai tutta e meramente di convenzione, tanto da non stridere con un aggettivo come «angelica». Con che, non si dice sia bella, nè, per di più, che sia conveniente ed armonica in questa *Canzone*, ma che in questo luogo è fatta più molle dalla nostalgia.

Mansueta, dunque, per retorica antifrasi, o «mansuefatta» dal desiderio di tornare e dall'averlo soddisfatto, vien naturale e da natura, dal luogo stesso e dai ricordi della consuetudine amichevole d'un tempo, ch'ella desideri di rivedercelo; che si rallegri di stare, per quanto crede, di ritrovarlo dove lo vide quel *benedetto giorno*: e *benedetto* è forte anticipazione tematica, la più forte e men prevedibile di tutte quante n'ha la *Canzone*, e delle quali è intessuta e tramata.

Benedetto quel *giorno*, infatti, non tanto in quanto felice e benavventurato, ma in quanto fatto *sacro* e *benedetto* dal Cielo; giorno ricco e propizio di doni e di grazie spirituali, per le quali, fatte in lui parventi alla vista e all'intuizione di lei, si chiarisce e si comprende che cosa abbia a farla *desiosa e lieta* di rivederlo e di ritrovarlo, quale lo scorse nel *benedetto giorno*.

Quale, sarà detto, esaurita questa strofa ed il tema della desiata morte e del compianto vagheggiato in immaginazione, nella penultima e più nell'ultima strofa, benchè implicitamente e in modo implicito e allusivo.

Sicchè, *benedetto giorno, la vista desiosa e lieta* di ciò ch'ella s'aspetta di ritrovargli e rivedergli in volto, di rileggergli e di riintelligergli nell'animo su di esso volto ed alla di lei intuizione palese e parvente, è, annunciato e contenuto in una reticenza potente di stile e d'affetto, quel che nelle *Rime* incontra espressione via via più intensa e più delicata, con sovrana bellezza di crescente verità umana e poetica e religiosa: il trapasso della passione carnale in amore spirituale, della passione smagliata in carne, sublimata in ispirito, umana più che mai quanto più trasumanante.

Anticipazioni dunque, ma pregnanti e concettose, pregne già d'affetto in tali tre aggettivi, come *benedetto giorno*, e *vista desiosa e lieta*, nei quali si legge il motivo di tali proposte anticipatrici, di tali rimandi di cui è tramata la *Canzone* e il suo procedere, anche per una ragione di verità realistica e psicologica tradotta in armonia di poetica invenzione contrappuntata e polifonica. È che la *Canzone* origina e si sviluppa, crea e si crea dal seguire e descrivere con esatta fedeltà realistica il procedere caratteristico e proprio e naturale del rimembrare e del fantasiar passionati, del tornare, del ritrovare, nella e della memoria, ciò che in essa si rivela all'uomo di più profondo e di più vero: molto più di quanto potè scorgere e intendere nell'atto e fatto presenti.

Sarà, la piena rivelazione, soltanto e non prima della strofa seguente; in questa è annunciata dai tre attributi, uno di quel *giorno*, due della *vista* di Laura, quando *forse*, dubitativo e desiderativo, quando *forse* ella fosse per tornare a cercargli in volto l'animo di quel giorno estasiato, purificato.

Frattanto, invece, ricaduto nel travaglio della carne; ed egli sarà morto di passione ed

in passione, come ha detto, sicchè Laura ritroverà e rivedrà soltanto una tomba su quelle « piagge » in riva del fiume.

Inserito, e a sopraffare il motivo della memoria, è quello dell'immaginar passionato, che si spiega e si rivela e culmina intanto nel seguito, quando egli immagina e si finge che Laura

*Volga la vista desiosa e lieta,
Cercandomi; et, o pietà!
Già terra in fra le pietre
Vedendo, Amor l'inspira
In guisa che sospira
Sì dolcemente che mercè m'impetre,
E faccia forza al cielo
Asciugandosi gli occhi col bel velo.*

9. Morire di passione, e più specialmente desiderare di far così dolente e compiangente, quasi pentita della propria severa virtù, un'amata irriducibile, son termini d'un fantasiare amoroso precipuamente proprio e naturale, non che della giovinezza, anzi dell'adolescenza, appunto intemperante e stemperata, immatura ed esorbitante, densa insieme e vaporosa nelle sue eccessive e frante passioni e immaginazioni e fantasiose dilettezioni dolciare.

Anche in questa dell'innamorato disperato ed esasperato il primo moto e movente e momento sporga umanamente da tale passionato e fantasticante umore, che indurrebbe lo scrittore, nel rappresentarne la sfatta esorbitanza, a una raffigurazione tritamente narrativa e novellistica. Ma non vi indugia nè v'indulge il lirico, il grande ed essenzialmente lirico Petrarca di questa *Canzone*, in cui tale patetica mossa immaginativa, piena e gonfia d'un ingenuo crepacuore, è soltanto il lievito e il presupposto della pietà di Laura. In questa, benchè immaginato portato di fantasia, il creato poetico supera cotesto lievito e presupposto, con un volo lirico potente di verità, di veridicità etica non che estetica, religiosa non che poetica. L'umana e cristiana pietà di Laura, immaginata, ma non immaginaria; fantastica, come la causa, ossia la morte del poeta, non fantasiata; inventata, finta, non fittizia, non falsa; serba della patetica sua origine favolante e trasognata un che di romanzesco: per esempio, nella tanto palese quanto negletta inverosimiglianza che l'amica Laura abbia ad essere ignara della morte dell'amico, e del poeta, fra l'altro, suo celebre e celebrato celebratore, finchè non capiti, chi sa fra quanto, e forse, a vederlo fatto già *terra* nella *fossa*.

Ma tale romanzesco patetico trascorre rapido e si leva d'impeto al poetico della più lirica specie e vocazione, in quanto è fatto di semplicità e di intimità del sentire e del pensiero.

Certo l'ammirativo *o pietà!*, attribuito a scena immaginaria, tradisce, appunto perchè immaginaria, non so qual ombra o colore d'enfasi mimica: e infatti è, anche, un mimo, questo dell'appassionato immaginamento della morte e sepoltura del poeta, e della visita di Laura ignara, percossa da pietà, all'innamorato diletta e dolceamara e voluttuosa

a vagheggiarsi. Che se in tale diletto si celi qualche naturale ombria e ruggine di rancorosa passione, semmai ha sfogato nel patetico dell'invenzione, che vuol Laura colta d'improvviso, per una pur patetica affezione, dall'effetto drammatico della scoperta inattesa, e di una simile scoperta. Ma già, (*Già terra in fra le pietre Vedendo*), alza subito il tono e il concetto, significando « già da tempo » e « ormai » e « del tutto »: del tutto, s'intende, consumato e fatto *terra*, « polvere », come dice il testo ascetico e liturgico del Di delle Ceneri, mentre le *pietre*, se sono del terreno circostante, che dalle altre descrizioni è escluso, e se sono, come credo, dell'avello e della lapide, rendono idea e dan senso di funeraria gelidità solenne. Alla quale contribuisce il gerundio *vedendo*, reso quasi assoluto o mezzo assoluto dalla soppressione del più diretto suo complemento oggetto, che dovrebbe esser « me », e viene a significare che Laura, sorpresa e compresa di pietà, altro non vede che quella tomba, e intende, così intenta in essa, quanto dolore s'è composto sotto quella pietra, s'è consumato in quella *terra*. E che *vedendo* involga e importi significato diverso e superiore, e voglia dire « intendendo », « scorgendo con l'intelletto », è senz'altro indicato e confermato dal fatto che quella *terra*, fra o piuttosto sotto quelle *pietre*, non è materialmente visibile. Laura, resa dalla pietà accessibile a una « ispirazione » ovvero suggestione d'*Amore*, intuisce, divina la verità, ma della personificazione di esso *Amore* sussiste quel tanto che serve e basta a distinguerlo e a separarlo, a indicare che Laura può essere indotta e persuasa e commossa ad ascoltarlo e ad accoglierne suggerimenti e suggestioni, pensieri e sentimenti, senza esser per questo propriamente innamorata e soggetta ad *Amore*. Infatti, *l'inspire in guisa*, vale le « ispiri di », ma con un senso più intimo e profondo dell'efficacia con cui in lei e su di lei *Amore* esercita il suo nuovo influsso e la sua presa, tale da indurla a « sospirare », di un tutto umano e molto femminile compianto e rimpianto, d'un'acuta e tenera nostalgia, di una compassione e coscienza della passione che ha consunto per lei l'uomo, sì da farla dolere sospirando con tanta dolcezza, di lei proprio, e dell'affetto che l'ha invasa; con tanta dolcezza da chiedere e forse ottenere a lui la misericordia divina: dolcezza, dunque, d'altissimo valore umano, morale, religioso.

E potrebbe sembrare strano, o molto singolare, quasi sconcertante, che la soavità di un muliebre sospirare, ovvio, naturale, semplice ed umile, dimessamente e quasi neglettamente mentovato: *sospiri sì dolcemente*; possa salire a Dio, valer come preghiera, impetrar misericordia d'un peccatore, perfino anche forse impenitente. Gli è che la dimessità e l'umiltà della proposizione sono volute e studiate, intese, piuttosto che a proporre, a preordinare e annunciare, in una stilistica gradazione discendente e attenuante, in una perplessità non risolta, proprio un dubbio e un dubbio religioso. Un dubbio e un quesito: come tanto sia possibile a un sospiro, dolce che sia, da essere, se non proprio accolto e esaudito, certo almeno ascoltato e accetto a Dio.

Dubbio, perplessità, sconcerto, un principio di scandalo si rinnovano e si ripropongono, s'impongono, quando a un gesto cortese e sensibile, non più di tanto, per quanto

possa essere e gentile e cortese, a un pianto, e al conseguente asciugarsi gli occhi, è attribuita, derivando la locuzione e il concetto nientedimeno che da una delle più potenti espressioni evangeliche, tale un'efficacia da sforzare il Cielo, poichè «*regnum coelorum vim patitur*», con quel che segue. Solo perchè piange, anzi perchè s'asciuga le lacrime con quel velo, con quel *bel velo*? A questo punto e in tal concetto, infatti, il poeta inserisce e richiama il ricordo del «velo», motivo di cruccio e corrucio non pur eleganti, ma ingegnosi, non pur appassionati, ma galanti, e concettosamente esagerati, a motivo dell'uso virtuoso e prudente che ne faceva la donna a schermo, e virtuoso e prudente, dagli sguardi dell'innamorato corteggiatore. Sono una *Ballata* e un *Sonetto*, un'allusione in un'altra, un luogo d'una *Canzone*, dove il «velo» è il motivo d'una poesia, non che di «cortese», anzi di mondano amore e di non pur amorose ma galanti proteste e dichiarazioni. E ricordo e richiamo sarebbero singolarmente profani e più singolarmente inopportuni e sconcordanti con la *Canzone*, e in questa il concetto, l'arguzia, l'opposizione del «velo», già adibito a severo e castimonioso uso e ora a terger lacrime di tenera pietà, sarebbero troppo artificiali e ingegnose arguzie; infine il facile suggerimento di una facile rima; tutto insomma sarebbe discorde e inadatto con la reminiscenza e la citazione evangelica e col suo significato religioso e mistico, riguardo al quale non è lecito supporre che il Petrarca minimamente inclinasse a scherzi e acutezze. Sarebbe, se nel discorso poetico non si scorressero divergenti due gradazioni: saliente l'una, la mistica e trascendentale, da *mercè un'impetrate, a faccia forza al cielo*; decrescente, diminvente e dimettente, via via più umile, l'altra, in una più accentuata debolezza tonale, da *sospiri sì dolcemente, a asciugandosi gli occhi col bel velo*. E ciò significa che tutto, e anche il facile suggerimento della facile rima di «cielo» con «velo», è in funzione estetica e stilistica della preparazione alla strofa seguente; preparazione a cui serve ed è ordinato dal sapientissimo artefice lo sconcerto, il dubbio, la perplessità generata nel lettore quanto più attento sia, dalle sconcordanze e disarmonie notate, che nell'ultima paion perfino sfiorate e importare un sospetto, pur incredibile, di freddezza e di futilità.

È una dissonanza; e come tale sta per risolversi; una reticenza, e sta per chiarirsi; una sospensione, sì dell'intelletto logico e sì dell'intendimento estetico, acuita fino al disagio che la rende più curiosa e più impaziente, e perciò e così appunto sta per risolversi; una premessa e promessa, implicite in quei modi elusivi della divergente progressione, che raggiunge quasi l'assurdo d'una inammissibile coniugazione fra la mondanità del velo di Laura e la divinità del cielo che «*vim patitur*», le quali premessa e promessa esigono d'essere esaudite e risolte, e stanno per esserlo: lo assicurano, ne danno estetica, stilistica, concettuale, critica certezza, e vorrei dir garanzia, esse stesse e la perplessità, l'implicita insoddisfazione che generano, quasi incredula, e in cui s'involgono, per quella che può ben apparire eccessiva sprezzatura e troppo più negletta che ardita, approssimativa e impropria congiunzione di due tanto incompatibili idee ed immagini.

E sarebbe insomma una caduta, non che di pensiero anche di convenienza, di gusto non che di stile, nell'improprio, in una sorta di irriverenza per disattenzione, profana per una forma di fatuità fantastica confonditrice del sacro col profano. In termini moderni, sarebbe « estetismo ».

Se dicessi che in tante letture e riletture petrarchesche l'ebbi a giudicar così, o supergiù, fino al presente odierno esame, sarebbe per riconoscere a mio scapito che attenzione e prudenza non bastano mai nell'esame del liricissimo e rigorosissimo fra i lirici e i rigorosi: spirito e intelletto, d'altronde, caratteristicamente lucido in ogni sua manifestazione, genio critico non men che poetico.

Vogliasi anche aggiungere, per scrupolo, che « impetrare », se non in latino, in « volgare » può significar chiedere pregando, piuttosto che ottenere; che l'originario significato evangelico può essere attenuato a dire che la pietà della donna e il suo pianto e il suo gesto « forzano » non il giudizio, non la misericordia, non la grazia di Dio, ma soltanto la compassione, o anche solo l'attenzione del Cielo, chiamata a far caso della condizione di quell'anima: e bisognerebbe inferirne che essa sia in purgatorio e non all'inferno, contro le precedenti apparenze di impenitenza finale. Ma, tacendo ch'è un eccesso di supposizioni ragionate, l'attenuazione sarebbe tale da importare, non una trascuranza o alterazione inammissibile del detto evangelico, ma una, nel Petrarca altrettanto inammissibile, dimenticanza. E, scrupolo sbagliato, sarebbe una spiegazione che non spiega nè chiarisce, nè risolve, nè sana le difficoltà.

Il senso e significato e ciò che importano le due espressioni e immagini, *mercè un'impetrate e faccia forza al cielo*, dipende da ciò ch'è contenuto e annunciato nell'anticipante aggettivo di *benedetto giorno*, e, anticipazione e annuncio esse stesse, è in esse prefigurato e predetto, nascosto ancora ma già necessario e immanente. Il loro significato, virtuale e in potenza, sta nel trasporto lirico, nel volo pindarico, nel rapimento entusiastico che ha trasferito il poeta e l'innamorato nel ricordo della rivelazione che egli ebbe e sta per rinnovare rimembrando, nel *benedetto giorno*.

Tal cosa è infatti, o meglio si rivela Laura già nel più semplice atto e gesto della sua compassione più umana e familiare, che di necessità apparirà, « donna » e « domina », anima angelica, donna angelicata, soccorritrice e interceditrice, ispiratrice terrestre e celestiale, di pensieri e sensi benefici e salutari: tali da importare, non che per logica, per fede, non che per conseguenza, per forza di ispirazione poetica, fede e speranza che quella morte non sia stata impenitente, che sia stata, pur contro ragioni e apparenze, pur contro ciò che del suo *dubbioso passo* ha detto il poeta, morte perdonata da Dio. E così non pur le lacrime pietose, ma il *velo*, strumento e gentile e umano quasi simbolo della sua casta ed attenta virtù, possono ben convenire alla figura e missione di Laura, in forza di un trapasso repentino, senza transizioni nè mediazioni logiche, per puro slancio di lirica fantasia, dalla funebre e angosciosa immaginazione passionata, al beato rapimento della

memoria creatrice, in una repentina ed intima unione dell'ispirazione e del ricordo in un creato mistico e poetico.

E l'immediatezza, l'arbitrio, la violenza, la sovversione di ogni ordine e logico e narrativo, poichè, fra l'altro, rispetto alla scena del compianto sulla tomba immaginaria, la narrazione si rifà da prima e torna indietro; tale immediata e irragionata repentinità del trapasso lirico, già dà anch'essa carattere di rivelazione, quasi di un'apparizione, alla figura di Laura, già fin d'ora conferendole la virtù, la dignità, l'altezza che la fan degna di « impetrar perdono » e di « far forza al Cielo », intercedendo, pur soltanto con muta pietà e tacite lacrime, a chieder la grazia del peccatore. La quale è d'altronde da chiedersi, dai fedeli, anche fuori e contro ragione logica, come si sa.

10. *Da' be' rami scendea*
(Dolce ne la memoria)
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo,
Et ella si sedea
Umile in tanta gloria,
Coverta già de l'amoroso nembo:
Qual fior cadea sul lembo,
Qual su le treccie bionde,
Ch'oro forbito e perle
Eran quel dì a vederle:
Qual si posava in terra e qual su l'oncle,
Qual, con un vago errore
Girando, pareva dir Qui regna Amore.

Spezzare, anche a fin di studio e d'esame critico, la strofa, romperebbe quel che della sua inaggettivabile bellezza è primo ed essenzial fattore ed elemento: il suono e la luce, lo spirito musicale e figurativo del verso e delle parole, della sintassi e del ritmo e delle immagini, se questi termini non fossero troppo tecnici e tecnicamente gretti e scarsi a dire quel che il De Sanctis, eminentè commentatore estetico di questa *Canzone*, felicemente rileva di questa strofa, dicendo che « c'è qualche cosa di così aereo, e insieme di così preciso, che perdi di vista la misura ordinaria delle cose e non sai se sei in cielo o in terra. All'illusione aiuta il verso uscito pur mo' tutto riso e grazia da una forza allegra che produce come per sollazzo ». E son parole; sol che al « cielo » si dia, col Petrarca, un senso più grave, e proprio, e teologale e mistico, di quanto non gli dia il De Sanctis; e sol che nel termine « sollazzo » si legga il mirabile della giocondità e gaiezza e vita d'una virtù creatrice come in giuoco seco stessa nativo e libero e geniale, improvviso e spontaneo in ogni senso sì naturale e sì spirituale; sono parole, coteste del grande critico, adeguate e perfette.

E, mentre ancor si serba nella mente e in animo quel che la lettura della strofa produce, musica di verso e lume di parole, si può sommessamente ricordare, tanto per esempio degli inconvenienti frequentissimi nei commenti al Petrarca, che mentre il De Sanctis stesso bene scorge quanto sia poetico e significante il trapasso dalla precedente a questa strofa, rilevandone la spontaneità e l'immediatezza tanto più lirica quanto men ragionata, un grande ingegno, e non di solo storiografo, come quello del Muratori, lo dice « gran salto e quasi mortale ». Ma è mortale, rispondendo scherzosamente allo scherzo del buon Ludovico Antonio, è mortale e ci si rompe il collo soltanto la dialettica del criticismo razionalistico, mentre, ad esempio di aberrazione, soccorre la dialettica del criticismo naturalistico, quando un bravuomo come il commentatore Moschetti soggiace al bisogno e all'obbligo di motivare la *pioggia* dei fiori, dicendo, a purgarla non che d'ogni sospetto di mistica soprannaturalità, anche dell'aura della poesia più propria e del Petrarca e di questa *Canzone* e della strofa stessa, che tal *pioggia* è prodotta da Laura nell'appoggiarsi a quei *rami*. Spiegazione veristica e verisimilistica, che s'accomoda con l'altra, e del medesimo e di parecchi, per cui le *perle* dei capelli di Laura sarebbero le gocce d'acqua che li imperlano, rimanenze, ci risiamo, del bagno. E se ne avrebbe a inferire che s'è asciugata in fretta, tanto per concludere che le vie sbagliate a tutto menano fuor che alla giusta, che in questo caso è quella che non diverge mai dal punto di partenza e d'arrivo, della inevitabile e assoluta, originaria e finale irriducibilità e inconciliabilità e ineffabilità della poesia fuor di sè stessa, e con sè stessa, ed a sè sola.

Stando ancora al particolare delle *treccie* auree e perlacee, che per la sua piana e semplice intelligibilità, anzi evidenza, è più istruttivo a considerarsi nelle bistorte interpretazioni, la semplicità di due colori, i più propri del biondo più delicato, del biondo gentile; la luminosità dell'oro forbito, ossia lucente, velata e ingentilita dai riflessi perlacei; la semplicità ovvia e naturale del modo di dire ammirativo in tono e stile proverbiale e popolare: che *quel di*, più e fuor del solito, quelle *treccie bionde*, non che paressero, ma, per enfasi d'ammirazione e affetto, erano *oro* e *perle*: e se la rima gli suggerisce *a vederle*, il sottinteso, anche ammirativo ed entusiastico, è che bisognava esserci e averle viste, troppo superiori ad ogni detto; insomma, due naturali colori e un modo di dire dei più semplici e d'uso e stile corrente, han tanto fatto perder di vista agli interpreti « la misura ordinaria delle cose », che lume aureo e lumino perlaceo hanno da esser diademi e perle vere, ovvero fiori caduti sulle treccie, o per lo meno colori separati e distinti, non si sa perchè; tacendo delle gocce residue del bagno già mentovate. Con che, non si chiarisce nulla che non sia chiaro, anzi lo si oscura, e all'efficacia di un detto efficace nella usualità e semplicità sue dirette, si sovrappone il garbuglio di un ipotetico significato allusivo, perdendosi e appassendo la freschezza, e del colore e dell'espressione, legata essenzialmente alla immediatezza non ridirò semplice, anzi addirittura ingenua, elementare.

E la scena e la figura, la paesistica e l'umana, son tutte quante elementari e naturali, benchè l'una e l'altra, figura e paese, atteggiata e stilizzata nei modi figurativi, nei ritmi lineari, nelle proporzioni e risposdenze compositive, nella concinnità e squisitezza della più studiosa e stilistica pittura contemporanea; e direi anche proprio della miniatura; mentre, se si potesse senza ricercatezza sottillizzatrice e pretendente a dir troppo, non dovrebb'essere fuor di luogo ricordare che l'ammirazione del Petrarca per Simone Martini ritrattista di Laura, potrebbe ben essere di più e di meglio che un complimento, pensando a quanto c'è di spirito estetico petrarchesco nel senese studioso, fino allo stremo, della più raffinata intensità stilistica ed espressiva, d'altronde potente indagatore e realizzatore di caratteri e di oggetti umani e naturali. Che poi, come artefici, sian tutti e due strenuamente incontenabili tormentatori dell'opera loro, non è che una somiglianza generica, mentre semmai si potrebbe rilevare e riflettere che il pittore venne sul tardi estenuandosi ed esasperandosi nel travaglio stilizzante, mentre il poeta ebbe sorte tutta diversa, anzi opposta.

Senz'oltre divagare, che la composizione sia delineata e colorita in modi figurativi, è vero, com'è vero ch'è intonata in modi e toni e ritmi e accenti cantabili e musicali. E come è fatta d'effigi immobili, se non nell'aliare senza peso e senza corpo dei fiori nell'aria quieta e quasi si direbbe abolita, e su quelle onde stilizzate e disegnate; così la musicalità del verso è di sillabe e accenti e rime e tempi agevoli e piani, più che di suoni, di respiri e pose e riposi, e di pause; di silenzi: della musica di un segreto e ineffabile silenzio, naturale però, non trascendentale nè mistico. La musicalità della strofa è di quelle che intervengono non a rompere, anzi a dare risalto al silenzio di un luogo e dello spirito, e, semmai, a propiziare il ritorno, come tante musiche sacre, e più specialmente liturgiche di meditazione e interioramento e adorazione. Anch'essa musica è in questa strofa *umile in tanta gloria*, quale è umile e quanta è la « gloria » di Laura, per altro naturale e fatta d'elementi e figure naturali, a cui, semmai, è ridotto e adeguato, se l'artista ci ha posto mente, il termine « gloria », che nell'arte pittorica aveva un significato magnifico, magnificante, trionfale, propriamente « glorioso », che il poeta gli ha tolto, in questa « gloria di Laura ». Cessano le anticipazioni tematiche; e l'inciso, (*Dolce ne ha la memoria*), è una risposdenza, un'eco melodiosa; lo sviluppo poetico è pieno e al sommo. Anche l'aggettivazione è consueta e non pregnante, al pari dei concetti e del pensiero: *gloria* riceve il vero suo significato dalla congiunzione, non contrastante, non antifrastica, anzi armonica, con *umile*; e, viceversa, *umile* dall'unione con *gloria*. *Amoroso* è detto il *nembo* dei fiori; e se la rima ha voluto il *grembo* su cui essi piovono, ha suggerita una opportuna nota concreta e terrestre, armonica con la terrestrità e naturalità di questa prima e contingenziale « gloria » di Laura. E che il *nembo* sia *amoroso* non vuol dire che lo provochi o lo ispiri o magari lo soffi e spicchi dai *rami* il personificato Amore: *amoroso* è, quasi a emanazione e ad espressione e a significazione di un naturale amore degli esseri e nell'universo, in natura e spirito, benchè l'efficacia gli venga qui dall'esattezza, per cui l'aggettivo si attaglia ai fiori in quanto è un proprio,

primordiale effetto dell'amore nelle persone sentire consenzienti le cose, un sentirle e quasi vederle come innamorate insieme a chi le guarda.

È la stessa esattezza di fisica rappresentazione e di operazione psichica, per cui la mansione di celebrare e di annunciare la regalità d'Amore, nume presente, è assegnata non ai fiori paghi di posar su lei, nè tanto meno, a quelli che, posandosi, in terra si perdono, e sull'onde se ne vanno; è la stessa esattezza naturale per cui quella mansione simbolica ed emblematica e araldica, poetica in virtù di sobrietà e semplicità e naturalezza d'espressione e stile, di locuzione e concetto, è assegnata a quei fiori che, presi in *un vago errore*, si indugiano aliando in aria attorno a lei, quasi ad aureolarla, se questa parola e i relativi simboli ed emblemi sacri e santificanti non fossero rigorosamente esclusi dalla « gloria », da questa prima, terrestre, femminile « gloria » di Laura.

Infatti, *errore*, latino e italiano, è sinonimo di viaggio e qui di un muover vagante, incerto, sperso e senza meta sicura: significato precisato e accentuato dall'aggettivo *vago*. Però, il sostantivo indica, e più specialmente in italiano, anche sbaglio ed inganno e illusione, mentre nell'aggettivo non sono dissociabili, fra i suoi vari significati, da quelli sinonimi di errabondo e vagante e incerto, quelli sinonimi di grazioso, garbato, vezzoso.

E *vago* vuol anche dire desideroso, invaghito, innamorato; anzi l'innamorato in Toscana è detto il « vago » e « vagheggino » il corteggiatore.

Non dico il Petrarca sia stato a rendersene conto analiticamente: in sintesi, e in sintesi intuitiva poetica, sì, a dar immagine e figura, ma quasi in sogno, senza dirlo nè pensarlo, di fiori invaghiti e incantati, innamorati, volitanti attorno e su di lei, *girando*, in assoluto, all'intorno e su sè stessi: che è la nota naturalistica più esatta e realistica, e insieme la più indicata, così insinuata e insufflata, ad indurre la fantasia del lettore a consentire con quella del poeta nel rapimento dell'entusiastica ammirazione, che gli fa scorgere e celebrare in Laura la creatura e la creatrice d'amore, la sovrana del regno d'Amore, *umile in tanta gloria*, anzi ignara.

Ma il poeta è qui tanto lontano da una personificazione d'Amore, sia essa scolastica e misticheggiante, retorica e mitologizzante, che attribuisce ai fiori quella che non è in alcun modo visione, nè annuncio, nè rivelazione, ma soltanto immagine, parvenza, pensiero, aura, alito poetico. Infatti, *parea dir* è « sembrava che dicesse », « aveva l'aria di dire »; esprime e fissa il valore figurato, metaforico, della locuzione, e, insieme, quel che ho detto naturalistico, della scena, in cui i fiori che sembrano invaghiti, in *amoroso nembo*, ispiratore d'amore, evocano e ricordano e allo stesso tempo rimuovono e allontanano in una sorriso ombra di favola e mito, il concetto dell'Amore e della signoria e del regno d'Amore.

Che possa essere amor divino, carità teologale, non è detto; è, semmai, sospeso, possibile nella suggestione, nell'ambiguità del termine o piuttosto ambivalenza, nella reticenza e preterizione gravissima, potente di silenzio, e nella sospensione che risolve, tacitamente,

nel secondo trapasso da strofa a strofa, impetuoso, violento, greve di taciuti e non dicibili significati e argomenti.

Infatti, come si apre la strofa seguente?

11. *Quante volte diss'io*

Allor pien di spavento:

Costei per fermo nacque in paradiso.

Si apre, cioè, col pensiero, sia pure spaventato di sè stesso, ch'egli non ha ardito ancora di dire: che Laura sia, non già creatura propriamente angelica, ma celestiale, in quanto, pur donna mortale e carnale, è portatrice di una beatifera e saluifera, provvidenziale ispirazione in chi l'ammira; ma è ammirazione quasi trasumanante, cogliendo il mirabile di lei e di sè, in esso contemplativamente assorbendosi e perdendosi, fin quasi all'estasi.

Quasi, perchè rimane una contemplazione e un'estasi, umana e non soprannaturale, un trasumanare umano: una rivelazione, ma rigorosamente e coscientemente poetica.

Quante volte: la rapida, urgente, negletta semplicità del modo, usuale e corrente, di dire esclamativo, certo non pensa, quantitativamente, al numero delle tante iterazioni, ma a quel che le produce, ossia l'intensità dell'ammirazione e dello stupore. *Quante* è sinonimo, ma più sobrio, dell'enfatico « infinite », ed equivale a un « quante mai », non che stupito, trasognato: e potrebbe averlo anche detto una volta sola, ma nella memoria ammirata sembra e riappar tante e tante mai volte. D'altronde, una futilità, provarsi a sostituirlo, può servire a ravvisarne la curiosa felicità, per dirlo orazianamente, propria del motto in quanto è men ricercato e più andante e consueto, popolare. Similmente, *allor*, più che temporale e consequenziale qual è pure, è ritmico e melodico, a dar numero e ampiezza sillabica al verso, insieme con la dieresi che s'aggiunge a quella di *io* in fin di verso, fra l'*o* di *io* e l'*a* di *allor*. La qual triplice dieresi imposta dalla metrica a tre vocali che fuor di verso o nel corpo del verso porterebbero naturale sineresi fra la seconda e la terza, impone alla voce un respiro a contrattempo, una pausa quasi sincopata, accentuata dall'accento del secondo settenario sulla seconda sillaba, che, contrastando con quello sulla prima del primo settenario, crea il diverso carattere anche ritmico dei due versi: discendente il primo dal forte inizio, « *Quante volte* », al tenue dello sfumato « *diss'io* »; saliente il secondo dal respiro e pausa della dieresi, dalla tenuità vocale, fonica, ritmica dell'accento in seconda sede, alla pienezza e intensità vibrata e vibrante del settenario vigorosamente retto sui due soli accenti, « *Allor pien di spavento* », di seconda e sesta. E s'intende che l'indugio minuziosamente analitico su questi due settenari, proprio in quanto son di valore artistico fine quanto inappariscnte, è inteso a destar l'attenzione sui tanti altri e consimili valori non che del poeta e dell'artista, del versificatore tecnico.

Spavento, nella sua diretta accezione, più forte che « paura », più domestico che « terrore », e d'altronde pronubo, in rima, del concettoso e vivo termine che seguirà; *spavento* si ha

d'un prodigio e portento naturale; un naturale mirabile, quale la bellezza di Laura, per quanto prodigiosa e portentosa e mirabile, non farebbe *spavento* se non avesse e non desse idea di un soprannaturale, miracoloso, misterioso in significato mistico. Sicchè «spaventoso» non è tanto, non è affatto il portento della bellezza di Laura, ma il sentimento di misteriosa apprensione, di mistica ansia imminente e immanente nel pensiero che gli sta per venir detto, e che, in tale ansia e apprensione dello spirito abbagliato, e per sè stesso, è «spaventante»; per sè stesso, e perchè potrebb'essere temerario e forse empio.

Per fermo, intanto, che non ha significato logico asseverativo, ma valore di ammirativa opposizione a un dubbio insito nell'asserzione, d'enfatico rafforzamento espressivo ed illogico; *per fermo* è di quelle esclamative espressioni su cui s'appoggia, ma vacilla e trepida un asserto incredibile. E sarebbe, Laura essere un angelo, o vogliam dire un angelo incarnato, secondo la perifrasi: *Costei per fermo nacque in paradiso*.

Perifrasi retorica, di abbellimento e vaghezza, di ornamento stilistico e letterario, è pur anche e altrettanto opportuna e conveniente e significativa, e necessaria ad esprimere e significare, quasi in un eufemismo di specie mistica, il sacro spavento di lui, e l'umana, ragionevole, pur religiosa peritanza che lo coglie nel pensare e lo ritiene da dire altrimenti che nel pudore e sotto velo di timorosa perifrasi un'asserzione che potrebb'essere non pure assurda e empia, ma anche irriverente, anche sventata in materia che meno lo comporta.

Ma, *nacque in paradiso*, non è un asserto nè un concetto nè un pensiero; non è nemmeno, d'altra parte, un'iperbole, una figura retorica. È una pura esclamazione, d'effusione poetica affettiva, appassionata, più veramente che pensata e detta, sfuggita e carpita al poeta da uno di quelli che Dante, e bello è che qui soccorra a interpretar Petrarca, chiama «movimenti umani»: qui d'amore e ammirazione e stupore e *spavento*. Del resto, e d'altra parte, «angelo» è pure l'appellativo ingenuo d'ogni più semplice innamorato: con la differenza che al poeta non è lecita ingenuità oltre il primo inizio del suo «movimento umano»: e perciò interviene, non che con la perifrasi, con un chiarimento ed una emendazione del proprio detto.

Convien porsi chiaro alla mente critica quanto e come chiarimenti e correzioni siano impoetici in genere e incompatibili sommamente con la lirica, per comprendere la bellezza, tanto perfetta quanto ardua e vorrei dire assurda, di ciò che segue:

*Così carico d'oblio
Il divin portamento
E 'l volto e le parole e 'l dolce riso
M'aveano, e s'è diviso
Da l'immagine vera,
Ch'i' dicea, sospirando,
Qui come venn'io o quando?
Credendo esser in ciel, non là dov'era.*

Oblio di sè e delle cose, oblio della Terra e anche di lei donna e terrestre Laura; oblio della conoscenza e della ragione, tanto diverso ed opposto a qualsiasi forma d'estasi e visione e rivelazione, tanto, piuttosto che sacro, profano, piuttosto che mistico, appassionato, che a definirlo senz'indulgenza è adibito il participio *carco*, il significato e la funzione del quale risultano in una riflessione istantanea, implicita nel valore stesso fisico del termine: essere ogni forma d'estasi e visione e rivelazione, non già un carico, anzi al contrario, libera e liberatrice, levitante e levitatrice, « scarca », semmai, della salma corporea e delle sue servitù carnali e sentimentali.

Carco, e, *d'oblio*, è una locuzione concettosamente quanto immediatamente greve, essa stessa, non di infelicità, che sarebbe contraddittoria, ma di pessimismo cristiano, acuito dall'esercizio della confessione e dell'esame di coscienza, non che dalle letture dei grandi indagatori d'anime e introspettori; da un esercizio quale occorre a definire, e implicitamente a condannare, con un inimitabile e inconfondibile misto di sprezzo severo e d'ironica indulgenza e compassione, quello stato di spirito trasognato e smemorato, gravato d'una pur vuota inerzia com'è l'oblio, dalla vista inebriata e persa nella e della bellissima. Ed è così, a gravarlo e smemorarlo, precisamente e primo il *divin portamento*; a cui può essere attribuita l'entusiastica qualifica iperbolica, in quanto, come s'è detto innanzi, nel governo della persona può dar indizio di sè ogni più eletta qualità dell'animo e dello spirito, e dall'intimo dell'animo può tradursi in visibile parvenza quel che nel più intimo delle virtù è segno e riconoscenza di grazia divina. Ed è pure a notare che un *portamento* così qualificato, unica notazione del corpo di lei, quasi lo abolisce, o meglio lo sottrae ad ogni affetto che non sia casto e spiritualizzato.

Che se poi *il volto* può riuscire, nell'enumerazione, menzione non discordante ma tanto generica da parere insignificante, è per altro su di esso *volto* che appaiono *le parole* e *'l dolce riso*. Appaiono, dico, *sul volto*, *le parole*, perchè della Laura delle *Rime* « in vita » quasi costantemente tacita, silenziosa, non che renitente, aliena e quasi estranea alle e dalle parole, queste, d'altronde taciute e non riferite dal poeta, sono le inaspettate fra le inaspettate, mentre l'improvvisa quanto fuggevole menzione reticente che le nomina quasi per tacerle, viene ad esprimere non so se il segreto o l'ineffabile di un alto quanto sensibile pudore del sentimento. E vien proprio ad ascriverle fra le irripetibili, che a riferirle, se si potesse, si sciupano. Il *dolce riso* cinge quasi di un lieve nimbo amichevole e propizio, la inattesa, bellissima comparsa fuggitiva di quelle *parole* a noi non dette.

E sono, *portamento* e *volto* e *parole* e *riso*, per quanto lievi e delicate e come incorporee, pur determinazioni concrete, terrestri, naturali, donnesche: dunque anch'esse partecipi del chiarimento e della emendazione, alla quale non basta essersi lui detto *carco d'oblio*, ma deve aggiungere, specificando, *diviso Da l'immagine vera. Vera*, nella realtà contingente, materiale, naturale, sensibile, visibile e certa quanto è oscuro e incerto e falso il gravame dell'*oblio*; *vera*, in quanto immaginazione fisica del circostante mondo e corporea della donna che vi

siede *umile in tanta gloria*. E *vera* è in quanto resiste e si oppone alla « divisione » che è stata operata nei sensi e nell'intendimento, inducendoli insomma in uno svanimento vagellante. Il quale, non che trascendentale e sublime, neanche è rappresentato come arduo e raro, e neanche in toni drammatici, ma nei più semplici, umani, ragionevoli. Infatti, continuando e aumentando d'esatto rigore, *Qui come venn'io o quando?*, con la sineresi stessa delle tre vocali e l'elisione dell'*i* di « venni », con l'ambiguità e l'incertezza dei folti e indifferenziati accenti, anche per virtù di ritmo e di quantità è un verso di suono evanente, sfibrato e sfuggente, fatto d'aria e sospirato, di viva e icastica rappresentazione espressiva, che dice il più comune e usual motto dello stupore. E tanto il sospiro che l'accompagna, *i' dicea sospirando*, quanto il sorriso che trapela dalla ritrattazione e dalla correzione ultima di un ormai più che inverosimile equivoco, compiono in una squisita e mirabile semplicità di affetto e di dizione l'inimitabile di tal poesia, che tocca il sommo della sua bellezza lirica in una sorta di remissiva dimissione: in uno stupor di sè, anche « umile in tanta gloria »: *Credendo esser in ciel, non là dov'ero*. Ed è pur anche il più domestico motto, proverbiale e popolare, a dire una grandissima beatitudine; ma la finale, *non là dov'ero*, sarebbe pleonastica se non fosse quasi crudelmente scrupolosa ed esatta e veridica.

È scrupolo di vero credente, per cui Petrarca non dà nè si dà a creder « veri » e reali di realtà estatica e mistica, rapimenti e visioni, i suoi e le sue, che son di regola ed evidentemente poetici e poetiche.

Sono sempre realtà e invenzioni e figure poetiche e palesemente tali, anche quando vengono narrate e descritte come trascendenti. Infatti, « Levommi il mio pensier », non significa « fui rapito in estatica visione », ma bensì che il suo pensiero l'ha levato in immaginazione.

Nel farsi lecite espressioni liriche e rappresentazioni drammatiche o narrative, involgenti argomenti e realtà e verità di fede, nel discorrerne e nell'immaginarle secondo modi d'espressione e figurazione poetica, egli, come del resto l'Alighieri, non è inquietato nemmeno dal dubbio che possa ingenerarsi il minimo equivoco e l'ombra del dubbio che sian proposte altrimenti che come invenzioni e immagini.

Di ciò li assicura e li accerta la loro stessa fede e sincerità religiosa, quanto mai lontana ed aliena da confondere poesia e fede, non quantunque, ma anzi perchè, in Dante epico, in Petrarca lirico, la loro poesia è religiosa, e non già è poetica, noi diremo estetistica, la loro religione.

Infine, ciò che ho chiamato emendazione e chiarimento, opera come una guarigione dalla fantasia e come una morale e logica riduzione al vero, ossia all'umano, ossia al poetico di quelle esorbitanze della fantasia appassionata, « carca d'oblio », « divisa da l'immagine vera ». È, finalmente, una catarsi lirica. E ne nasce la qualità tanto semplice quanto concettosa, immaginosa quanto rigorosa, mistica e concreta, religiosa e poetica, entusiastica e severa, lirica quanto razionale e razionale quanto lirica, di ciò ch'è un estetico portento e prodigio: quest'ultima strofa della *Canzone*. Ma ci sono ancora due versi.

12. *Da indi in qua mi piace*
Questa erba sì ch'altrove non ho pace.

Erba, figura retorica, sineddoche, parte per il tutto; s'intende il luogo fra le « piagge » e « il fiume » in Valchiusa; ma non a caso o per studio d'ingegno il poeta ha scelto sinteticamente *l'erba, questa erba*, l'umile e tenace fra le creature vegetali, la più terragna, la più squallente nelle stagioni tristi, quella che alligna dove non ce n'è altra; e dove non alligna essa, non ci fa nessuna pianta. Fors'anche, cotesta gli s'è svelata al ricordo la sola immutata d'anno in anno al passar del tempo ed al volgere e tornar mutato dell'animo alle cose mutate dalle vicende, dal ricordo stesso: e forse quell'*erba* gli è apparsa la sola fedele e uguale al *benedetto giorno*.

L'immagine, il pensiero dell'*erba* si associa con un'idea di mestizia e di malinconia, d'una lenta e povera tristezza quotidiana « carca » non si sa se più di ricordi o di oblio, con tanto di rimpianto da bastare a non dargli *pace* se non nel *vago errore* che lo riconduce là *ove pose, ove piacque, ove Amor co' begli occhi, ove la gonnia Leggiadra ricoverse Co l'angelico seno* l'*erba, questa erba*.

Sineddoche, dunque: è anche un tratto di stile convenzionale, di transizione rapida alla chiusa, che nell'intenzione del Petrarca appaia questa e la precedente *Canzone*, simili per argomento e luogo, e anche per la misura ritmica e la figura strofica del prevalente settenario; simili nel genere letterario che sull'indicazione del poeta stesso nelle due chiuse può dirsi boschereccio. E può darsi che il Petrarca, lì per lì sul momento nello scegliere l'*erba* come riassuntiva nota naturalistica e nel tempo stesso letteraria, non sia stato a pensare e a studiare, a cercare più in là; ma quando mai i poeti trovano pensando, studiando, sapendo quel che cercano?

Del resto, la rima stessa facile, di « pace » con « piace », concorre, quasi suggerendolo per suggestione melica e melodiosa, o insinuandovene una, ad alleviare il concetto. Infatti l'insistere, il tornare sull'argomento della passione « travagliata » che insieme all'altro della passione estasiata e beatificata dà i fondamenti e i vertici della *Canzone*, sarebbe inopportuno, anzi ormai impossibile. La cantabilità spontanea del distico finale della strofa, cantabilità non manierata ma di maniera, facile ma in ciò stesso agile e serena, è una piana, tranquilla, seduta ed evasiva, prosastica e quasi prosaica clausola di chiusa e di transizione al congedo.

Del resto, ancora quanto alla rima, essa viene prima all'orecchio che al pensiero e fugge tanto agevole e vorrei dire inevitabile, ovvia, che un'ombra o men che un'ombra di giuoco, se non si può dir d'ironia, un tocco di remissivo disincanto e disimpegno patetico solo in quanto spassionato e assennato, velano e ingentiliscono il concetto di tal pace. Sicchè:

Se tu avessi ornamenti quant'hai voglia
Poresti arditamente
Uscir del bosco e gir in fra la gente,

è un congedo nel senso e nella forma tradizionale, e stabilisce, anche, genere, stile, maniera letteraria a cui il poeta ascrive questa e la precedente *Canzone* « sorella », come dicevano dietro sua indicazione i trattatisti e i commentatori. È una clausola di chiusa: quanto a dire esce dalla considerazione critica della pura poesia, essenzialmente lirica, come si sa. Non per questo è impoetica, a non accedere supinamente o faziosamente a una sorta d'indiscrezione critica, d'esorosità estetica, fissa e ostinata nell'esigere pura ed essenziale liricità in ogni particolare espressione, sì che ne risulta una estenuazione piuttosto che un giudizio critico dei testi.

Che questo del congedo sia un partito che cade sotto la negazione estetica dei generi letterari, è tanto evidente a riconoscersi quanto inutile a dirsi: quand'altro non ci fosse, il poeta l'ha voluto quale esso è, ma non per questo è un partito meramente convenzionale e privo di altri significati.

Infatti, il Petrarca vi esprime pure un giudizio estetico sulla propria composizione: e, sia o non sia, dia o no nel gusto estetico del lettore, egli il Petrarca, come attentissimo e strenuo nell'esercitarlo sui propri lavori, così non manca d'esprimerlo o d'implicarlo in sentenze riflessive, in giudizi espliciti, di quella ch'è la parte gnomica, anch'essa grande, e grandiosa e importante alla compiutezza del suo creato.

Se tu avessi ornamenti quanti ne vorresti avere, è un giudizio tecnico, estetico in quanto l'artista non è conformato dalla propria forma e vocazione a distinguere la tecnica dall'estetica; tecnico dunque ed estetico, secondo le scuole e la tradizione fiorentine e lussureggiante dell'ornato stile e degli abbellimenti e dei dettami retorici e poetici, linguistici e letterari, delle « arti poetiche », di cui Petrarca fu tanto dotto quanto esperto. Tanto veramente esperto e dotto e capace, da saper ben anche e felicemente ridurle e sprezzarle e semplificarle in pratica.

Per esempio, e sommo, in questa *Canzone*, della quale credo d'aver condotto l'esame a dimostrarne ed esaltarne la qualità poetica essenzialmente, sublimemente semplice, e succinta d'*ornamenti*, e di concetti, sontuosi siano o ingegnosi, coloriti o concettosi. E crederei d'aver anche dimostrato che e come il poeta l'abbia voluta e lavorata tale: semplice nell'essenzial poesia, succinta di bellezze aggiuntive, ornative; e in ciò più bella.

Che il Petrarca se ne mostri ignaro, e dunque scontento, è escluso dal fatto stesso che il rilievo, *Se tu avessi ornamenti*, esprime, in proprio e speciale linguaggio tecnico, un rilievo di tecnica stilistica: la sobrietà d'abbellimenti e eleganze e concettosità e concinnità e squisiti artifici e studi. Nè occorre ricordare che se il Petrarca artefice virtuoso ce li avesse voluti mettere, non gli sarebbe costata fatica; molto meno, in ogni caso, che a levarli e a farne senza.

Trascurando quale insulsa l'ipotesi che lavorasse e riuscisse a caso o ignaro in un lavoro che raggiunge sommità di perfezione consapevole in ogni più diverso ed opposto intento tecnico, artistico, stilistico e poetico, sì negli artifici dell'ingegno e sì nella semplicità del

genio, e che semmai, nel suo procedere attivo, a questa mira e perviene nelle sommità e nel sommo della sua poesia; trascurando dunque una tale ipotesi, non può essere senza significato la distinzione, la divisione, la separazione, d'altronde curiosa e singolarmente decisa, ch'egli pone fra sè e la *Canzone*, attribuendole, di là e diversa dalla consueta personificazione convenzionale, retorica, generica, solo tanto d'autonomia quant'è necessaria all'esistenza, all'esercizio, all'affermazione di un atto dell'intelletto, del criterio, del gusto: insomma, a un giudizio critico, e, specificamente, di critica letteraria. In questo netto e risoluto e risolto, dialettico contrapposto, che un espediente consueto e retorico com'è tale personificazione, stabilisce ed anima fra lui poeta e la sua creatura poetica, sta il significato attivo e dialettico della paradossale personificazione e del contrasto che in essa si esprime, del dibattito ch'essa pone, pur dandolo per risolto e deciso, fra il carattere estetico di ciò ch'egli ha fatto e gli è venuto fatto, operato, poetato, secondo la illustre, antica, luminosa, ellenica etimologia del verbo poetare, e quel che in un precedente, intenzionale, iniziale, anzi preiniziale intento superato e distrutto, avrebbe voluto, avrebbe avuto voglia di fare: tutto il contrario di quel ch'essa è sostanzialmente; e dunque ornata, abbellita, artificiosa, eloquente, studiosamente ingegnosa e adorna di tutte le finezze e bellezze stilistiche di scuola.

Le quali non è dire che il Petrarca disprezzasse o trascurasse, maestro sommo quale egli n'è secondo la tradizione letteraria latina, la medioevale, e l'antica rinnovata e rianimata e riscoperta da lui capostipite e profeta dell'umanesimo; e secondo la provenzale e francese e italiana tradizione esemplare. Non è a dire; anzi, in lui la persistenza e il ritorno di un dubbio, diciamo d'una perplessità, di un desiderio e intenzione d'artista artefice che avrebbe vagheggiata un'opera, come s'è detto, diversa da quella del poeta poetante, si traduce in tal paradossale attribuzione di cotesta intenzione distrutta, di cotesta forma perduta, alla *Canzone* personificata quel tanto che occorre ad assumere e indossare e vestire, a investirsi di quell'intenzione abolita. Sì che ad essa, prudenzialmente e stranamente, egli rimette giudizio e decisione: *Se tu avessi e poresti*, condizionali.

L'espediente retorico è anche il partito d'un tal qual dramma artistico e professionale, in quanto lo scrittore, distinguendolo dal poeta, di contro l'intima certezza della necessità e del valore e del carattere di ciò che ha fatto e dovuto fare, ha motivo di dubitare che sia da tutti, o forse dai più apprezzato e riconosciuto, *in fra la gente*. Semplice e non adorno, piacerà forse meno.

Se tu avessi, non è ottativo, e neanche in alcun modo colorito di rincrescimento; tanto meno contiene, come da alcuni s'è detto, l'espressione dell'inappagabilità dell'artista, tanto più viva e inestinguibile quanto più sia riuscita l'opera sua, *Se tu avessi*, significa «tu non li hai»; *quant'hai voglia*, significa «quanto n'hai tu voglia e non io», più esattamente: quella «voglia» che io ho licenziata e dimessa, se mai l'ebbi. Ma l'espediente e il partito retorico e oratorio, del sottinteso sottile dramma che ho detto professionale, si fa affettuo-

so, e affettuosamente gnomico, nell'amichevole ammonimento alla, per tante e le più alte e le più intime ragioni, diletta creatura poetica, che per essere sicura di poter andare *in fra la gente*, ossia fra il volgo d'ogni sorta e levatura, *arditamente*, ossia sicura di piacere, le converrebbe d'averne gli *ornamenti* che non ha, nè il poeta vuol che li abbia. Giova ripeterlo, non perchè il Petrarca con ciò li condanni; ma a chiarire, anzi, che per lui non sarebbero falsi e fittizi orpelli: soltanto, un'altra maniera, un diverso stile, un'altra poesia.

Infine, *se tu avessi*, è l'asserto di una quanto mai chiara e risoluta coscienza d'artista, di poeta; e non basta: è un meditato e compiuto giudizio critico. Lo stile, l'accento piano e familiare e dimesso, quasi d'artigiano considerante il proprio lavoro spassionatamente, lo stile serenamente confidenziale e scherzoso, d'altronde e proprio in questo urbano, maturo, temperato, civilissimo, è pur quello che dà un valor poetico, un'aura lirica, all'affettuoso, cortese, amichevole congedo, inteso ad affermare, tanto più forte quanto più posata e sedata, la convinzione dell'artista e del poeta, e insieme una sua, ma segreta, apprensione. Quella che in *poesti arditamente*, sottintende: rassegnati a non esser capita nel tuo più vero merito, dalla *gente*, sian pochi, sian molti, sian tutti: dal volgo.

Quanto al *bosco*, di convenzione letteraria, allusivo alla solitudine di Valchiusa diletta, proprio in questa *Canzone* su tutte tal solitudine è la meno selvaggia, la meno « boschereccia » che sia dato d'immaginare. E vuol essere notato, perchè anche questo conferisce alla formola il suo vero carattere che, di là dalla convenzione, è un carattere di coscienza e critico richiamo alla chiusa della precedente *Canzone* (CXXV), *Se 'l pensier che mi strugge: « O poverella mia come se' rozza! Credo che tel conoschi: Rimanti in questi boschi »*.

13. Rileggendo cotesta precedente *Canzone* CXXV, direi che il partito di definir l'una e l'altra quali « sorelle » boschereccie, è nato poco più e suppergiù dalla rima venutagli alla penna nel congedo: *conoschi e boschi*.

Un esame analitico della CXXV confermerebbe punto per punto le interpretazioni precedenti della CXXVI, principiando dal fatto che i versi dove nomina il *terreno... ov'ella ebbe in costume Gir fra le piagge e 'l fiume E talor farsi un seggio Fresco fiorito e verde*; i quali escludono che « pose le belle membra » significhi che le immerse nelle *Chiare fresche e dolci acque*. E per quale insulsa e sbagliata pedanteria il poeta se ne sarebbe ricordato nella seconda *Canzone*, mentre semmai nella prima, tanto più prosaica, sarebbe stato ricordo meno stonato?

Ma, dando per supposta e fatta l'analisi, il risultato sintetico della lettura della CXXV, ne chiarisce il carattere poetico e umano e stilistico, che per quattro, e direi anzi per cinque delle sei strofe, esprime il tema di una solitudine, che solo lentamente e imprevedutamente si determina e si dichiara in quella e per quella di Valchiusa. È la solitudine interna, dello animo ben più che dei luoghi, e dell'animo affranto, affannato e rotto, travagliato, anzi tribolato, dalla passione non pur ardente ma cocente, e non pure esasperata, ma disperata.

Non è un'effusione in alcun modo liberatrice, un'espressione catartica in senso morale

nè in senso estetico: è uno sgorgo contrastato e costretto, a tratti su sè stesso perfìn rigurgitante e ringorgato, che ne fa, io credo, la manifestazione poetica del Nostro più aspra e cruda, più naturale, più psicologica, per adoperar la parola abusata e moderna, ma che fa al caso.

Del resto è anche un componimento programmatico e sillogistico.

Il *pensier* che lo *strugge* non sa vestirsi di un *color conforme* al proprio essere *pungente e saldo*, al proprio *foco e fiamma*: altrimenti quella che *lo arde e fugge* s'innamorerrebbe di lui. La conseguenza consueta di una premessa ch'era essa stessa un luogo comune della trattatistica e precettistica e casistica della scienza d'Amore, ha una concreta originalità nella precisa distinzione: non è Amore, che, con la formola famosa, « a nullo amato amar perdona »; ossia, sarebbe Amore sì, ma soltanto se *vestito di un color conforme* a quella rabbia di passione furente e fiammante.

Che questo *colore* non sia soltanto, anzi, più intimamente, non sia affatto l'ornato retorico, la concinnità letteraria, l'efficacia dell'eloquenza, l'ingegnosità delle figure poetiche, è nel testo, anche se il poeta, benchè io non lo creda, non avesse inteso di dir altro nè più che la lettera.

D'altra parte, lei che *l'arde e fugge*, *lei che come un ghiaccio stassi E non lascia* in lui molecola *che non sia foco e fiamma*; lei in quanto *fugge* non di paura o per virtù ma per indifferenza, forse fastidio, fors'anche crudeltà e gusto d'astuzia e di sopraffazione dispotica; d'altra parte lei, questa Laura, non è quella della *Canzone CXXVI*, sotto questo riguardo, non che « sorella », nemmeno parente o affine o somigliante.

Ardererebbe dunque, anche lei, la Laura della *CXXV*, se a vestire il pensiero di *color conforme* alla passione, *Amore*, mentre lo *sforza*, metafora guerriera come gli aggettivi precedenti *pungente*, delle armi, e *saldo*, delle schiere e delle mani armate; se *Amore*, mentre l'assale e lo rompe e lo espugna e lo sgomina di viva forza, non lo spogliasse di *saver*. E *saver* non è soltanto e appena il saper d'arte retorica e di bello stile. È, molto più di quanto mi sembra ci abbian letto i commentatori, il « gaio sapere », la dottrina cortese, la scienza amorosa; e non basta: è saper esprimersi, saper dire; non molto manca che sia saper connettere le parole e la ragione, esprimersi e ragionare, « parlare » fuor che *in rime aspre e di dolcezza ignude*. A intendere il qual concetto conviene rendersi conto che per il Petrarca e per le scuole e dottrine e poetiche di arte del dire, e specie del dire in rima, cotesta « asprezza » e mancanza di *dolcezza*, ossia d'una suavità del dire bello ed adorno, noi diremmo elegante e raffinato e ingegnoso e artistico se non artificioso; cotesta mancanza di un piacere estetico insito nell'osservanza di dettami e precetti e principii dell'arte del dire di scuola, noi diremmo della retorica, e della più artifiziosa ed astrusa e stilizzata; cotesta mancanza insomma appunto d'arte e d'artificio, significava ed importava inefficacia di virtù e vigoria espressiva e comunicativa ed emotiva, senza eccezioni ed anche in casi ed esempi come questo di cui discorre il poeta, nel quale a noi tale efficacia espressiva, e insomma poetica,

sembra che stia essenzialmente nella semplicità disadorna, *aspra* e rude, « di dolcezza ignuda », in cui l'arte semmai si eserciti nel non apparire e nell'apparir rude.

Che questa non sia l'estetica di un tempo in cui estetica come scienza filosofica era di secoli lontana ancor da nascere, basta questo a dirlo; che non fosse la poetica del Petrarca, può apparire ed è difficile ad ammettersi quando, come mi sono industriato di dimostrare con metodica analisi critica, la bellezza della *Canzone* seguente a questa, nasce ed ha il suo geniale avvento mirabile, la perfezione del suo sublime, la sua lirica necessità, la sua forma poetica, nella non pur trovata, ma cercata e conquistata e consapevole semplicità, perfetta e schietta e succinta.

Difficile ad ammettersi, di fatto tutto il progresso, sì estetico e poetico, e sì biografico e storico della ideale biografia, della storia poetica di cui le *Rime* « in vita e in morte », secondo la tradizionale partizione che non è, come si sa, del Petrarca, ma ha una estetica verità e poetica e umana, di cui le *Rime* narran cantando la vicenda; tutto il progresso è, sotto tal riguardo, conquista della semplicità essenziale in un suo grado sublime. Quel grado che è del dialogare con l'anima di Laura e del meditare parlando con la propria, in una continua conversazione sacra ed umana, mistica e poetica, ascetica e passionata; quello del dibattito di anima e corpo, nel quale, in Terra e in Cielo, nella veglia e nel sonno, per ispirazioni ed argomenti, intervengono a drammatico contrasto ed a liriche effusioni sublimatrici, pensieri ed affetti così forti e vivi da prender mistica e poetica persona, e Laura beata visita l'uomo in pericolo, e il confesso e confessore Agostino rimprovera e corrobora, ed è invocata mirabilmente, di Grazia interceditrice, l'« *advocata peccatorum* » Maria.

Di tale sviluppo e progresso delle *Rime* un saliente e spiccato momento dialettico e poetico, lirico e polemico, illuminante e commovente, si ha nella *Canzone* in esame, e proprio nelle strofe prima e seconda e terza e quarta. E non è neanche a tacersi che l'« asprezza » di queste strofe non è soltanto quella speciale e particolare secondo quella particolare e speciale arte poetica e retorica. È un'asprezza e crudità non pur d'espressione, ma di materia, come ho detto, psicologica; e si aggiunga di argomentazione logica, non intieramente o forse non affatto traslata e trascesa in sostanza di figura e parola poetica. Sicchè la *Canzone* del « pensiero struggente » commuove, e ancor più interessa, che non significano, nè l'uno nè l'altro perfezione di qualità estetica in assoluto, per la sua espressione agitata e dura di un contenuto e biografico e ragionativo complesso. È il conflitto fra la violenza della passione, fra il « pensier che lo strugge », e ciò che in sè è un errore estetico, l'illusione, strana e fallace e in ogni caso im-poetica, pratica, che se tal pensiero trovasse « color conforme » potrebbe « scaldare » e destare e sciogliere il « ghiaccio » dell'amata, e insomma innamorarla. Illusione e proposito, anzi proposizione, che nella seconda strofa si trasforma e si approfondisce, senza correggersi esteticamente ma intensificandosi nell'argomentare logico ed eloquente, in un concetto, in un giudizio, in un senso introspicente, in una coscienza: coscienza che la passione gli impedisce di per sè stessa quella « dolcezza » in cui egli

spererebbe, se non gli fosse impedita dall'empito del *dolor che si sgombra*, esce e sgorga e « tra-bocca » in *pianto o in lamentar*, dal chiuso, dall'ingombro, dal gorgo interno, passionato, di ciò che sta chiuso o forse chiude il cuore, di *ciò che 'l cor chiude*, e che *si siede a l'ombra* del cuore tenebrato. Così infatti, e non « all'ombra delle palpebre e delle ciglia », mi par da interpretare l'invito ad *Amor e a que' begli occhi*, che « mirino » *ciò che 'l cor chiude*, *Ove si siede a l'ombra*, ossia nel buio. Quanto al *pianto* e al *lamentar*, il primo gli *noce*, ossia gli dà tormento senz'utile, l'altro *noce* a Laura, recandole non altro che noia, come dice anche il *Sonetto CCXXXV*, in quanto il poeta, o meglio l'artefice, poichè qui s'attaglia la distinzione critica, non lo « scaltrisce » secondo i modi e i precetti dell'arte: qui, daccapo, della retorica, della scuola e delle scuole.

E sarebbe, richiamato, ripetuto, reso prosaico dal verbo e dalla stessa rima, fra *altro* e *scaltro*; ormai sarebbe anche un concetto povero, se tutta la strofa non fosse retta e sovrastata da un sentimento e senso fortemente naturalistico: quello della sentenza e immagine che invita Laura a mirare *ciò che 'l cor chiude*, perchè *non sempre a la scorza Ramo, nè in fior nè 'n foglia Mostra di for sua natural vertude*; e da una chiaroveggenza psicologista netta e cruda, che continua e compie e supera quella della strofa iniziale. Che se all'ultimo c'è una caduta, o diciamo ricaduta nel concetto pratico e più terra terra che mai, non è da farci caso più del poeta, che se la cava con la sprezzatura di quella rima in *altro*.

Infatti, l'argomento preme al poeta e prende l'uomo, sviluppandosi. *Dolci rime leggiadre*, sia reminiscenza dantesca o no, è la formola stilistica e tecnica della scuola e delle scuole dei poeti d'amore; e furono le sole sue « armi », dice, *nel primiero assalto d'Amor*: armi, per cercar di rifarsi di tale « assalto », assalendo a sua volta in risposta la donna, per innamorarla con tali rime lusinghevoli; sole sue armi, dice, non perchè ne abbia dell'altre adesso che non ha più nemmeno quelle, ma perchè ebbe quelle sole. Ed è ridotto a non averle più, perchè esse armi, le *Dolci rime leggiadre*, non possono più sgorgar dal cuore fatto di *smalto*. Chi potrà mai, domanda a quelle sue armi perdute, « squadrarglielo » sì che possa tornare a sfogarsi? E il verbo « squadrare » (*Chi verrà mai che squadre*), significhi squadrare e rassettare, ovvero squartare e aprire, vuol dir lo stesso in un caso e nell'altro, ossia vincere la durezza di quello *smalto*.

È un'interrogazione retorica, che non attende risposta; ma quell'*un*, così indeterminato, che egli si sente *dentro a lui*, dentro al cuore, a « dipingergli » e a parlargli continuamente di *madonna*: *aver dentro a lui parme Un che madonna sempre Depinge e de lei parla*; appunto quell'*un* nella indeterminatezza per cui può essere Amore, o un suo spirito o spiritello, o magari egli stesso l'innamorato quasi diviso e separato in parte da sè medesimo, è una vigorosa e realistica personificazione introspettiva, quasi oggettivazione immaginosa e precisa d'una ossessione passionale. Ed ecco che il verbo riflessivo, *par che me ne stempre*, ossia che mi disfaccia e mi distrugga da me stesso perchè non basto a *ritrarla*, acquista e dà forza all'espressione in quanto anch'essa è come un'oggettivazione, che lo fa

assistere al fenomeno deleterio, quasi, così inflitto da lui a sè medesimo, fosse invece atto e patimento altrui. E così gli è *scorso*, s'è dileguato e sperso, quel *dolce soccorso* delle rime, forse a sperarne l'innamoramento di *madonna*, certo a « sfogarsi » lui e il suo cuore.

Sul paragone con l'infante desideroso quanto incapace ancora di parlare, che apre la quarta strofa, ci sarebbe da dire che ha anch'esso un carattere fortemente naturalistico. E l'imputazione a lei d'essere invaghita e presa di sè e della propria bellezza, è un variato e ricorrente motivo delle *Rime*, ma in questo luogo, appena temperata da un *forse* più eufemistico che dubitativo, è formulata agramente in un sol senso, a significare l'accusa che la sua sia virtuosa sì ma sterile e frigida virtù, un fatto, diremmo psicanaliticamente, di narcisismo.

Se dunque la *Canzone* è tutta tramata su una osservazione introspettiva realistica e psicologica, che può valere la figurata, retorica invocazione alla *verde riva* della Sorga in Valchiusa, che testimoni del tempo in cui la ora « fuggente » Laura la frequentava, e che aiuti il poeta a dire, ad aprirsi, « prestando » « ai suoi sospiri » *sì largo volo*, s'intende poetico, da far celebre per sempre e a tutti quanto gli fosse *amica*, benigna, allora, la *verde riva* dei suoi incontri con Laura?

L'introduzione è più arbitraria che imprevedibile; espressa d'altronde con secchezza e con quel tanto di stento, che si riscontra in pensieri poetici espressi nella loro ancor latente e immatura virtualità, prima di ravvisarne e adunarne in mente e nell'animo la ricchezza e la vita.

È l'aspro e il difficoltoso, il crudo di certo stento, la sprezzatura, palese e non celata anche nelle rime della quarta e quinta strofa, e di tutta la *Canzone*, e particolarmente sensibile e cosciente come carattere stilistico tanto inevitabile quanto voluto, nel procedere ragionato e introspettivo ma a scatti e ripiegamenti, a salti e ritorni, con due sole figure, la metaforica dei vegetali e la psicologica del paragone con l'infante, ambedue più didascaliche che poetiche.

D'altronde, è un salto improvviso, a frattura del discorso, ed è insieme un ritorno al tema della solitudine dolente e disperata, più adombrato che proposto nella prima strofa: *Men solitarie l'orme Foran de' miei pie' lassi Per campagne e per colli.*

Quali siano, dice, uscendo d'un tratto dal generico di tali *campagne* e *colli*, per un giuoco, sia permesso dire per uno scherzo della memoria, dell'associazione mnemonica ed affettiva, ricordandosi lui della *verde riva*, e volgendo dapprima l'espressione a un intento, piuttosto che poetico, oratorio e retorico, pratico: *presta a' miei sospir sì largo volo Che sempre si ridica Come tu m'eri amica*. E quest'ultimo detto vela pure un argomento, per dirlo col poeta stesso, « scaltro » e « scaltrito », di insinuante dialettica retorica: *amica* infatti gli era la *verde riva* perchè e finchè *madonna*, anzichè « fuggir » lui ed essa, vi s'era indugiata *in costume*, ossia per uso e abitudine (« usato soggiorno » dirà nella *Canzone* seguente) della allora non ancor « fuggita », nè temuta nè disprezzata compagnia e amichevole familiarità col poeta e l'innamorato.

Sono argomenti, taluno arguzie, e concetti, taluno astruso, « dubbiosi e vaghi » come l'anima stessa di lui, che, *come pò s'appaga* di essi e di espressioni stente, come quella che attribuisce *pensier nascosti al cor lasso*, ma anche, e per di più in rima con « unquanco », al *tormentoso fianco*; nè si comprende come questo abbia « pensieri », se non per un'impaziente e quasi infastidita sprezzatura verbale, a cui risponde, proseguendo, la durezza sintattica del *Così*, desiderativo ed esclamativo, a cui per aspro anacoluto risponde il *che*, piuttosto che relativo e consequenziale, comparativo e aggiuntivo fra le due proposizioni: *Così* fosse possibile che tu, *verde riva*, serbassi segni *riposti de' bei vestigi di sì bel piede*, come in tal caso sarebbe possibile *Che la mia vita acerba, Lagrimando, trovasse ove acquetarsi. Ove*, ossia nei luoghi e nelle memorie e nei pensieri e nelle lacrime, ma pur forse nelle speranze, che trapelano dalla qualità e dall'accento e dallo stile encomiastico, inteso alla mozione lusinghevole degli affetti, delle lodi iperboliche, come quella *che sì bel piede Non toccò terra unquanco*: retorica ed oratoria piuttosto che poetica.

Ma come pò s'appaga L'alma dubbiosa e vaga; incerta, timorosa, sperduta in sè e fuor di sè, nei suoi intenti e pensieri, e fra gli oggetti di essi e delle sue ricordanze, anch'esse, « dubbiose e vaghe » come i suoi desideri tormentosi, costretta ad « appagarsi come può »; quanto dire: non sa in che nè come, alla meglio o alla men peggio.

Ed ecco che nell'ultima strofa, da questo colmo di dubbio e d'incertezza e smarrimento e svagamento, egli « trova » ossia ricava e riceve, quasi umana e poetica grazia, una soluzione che non è finalmente logica nè retorica, ma poetica, in *un dolce sereno* dell'animo.

Dolce per sè, non nel dire che resta disadorno, *sereno* dunque catartico, risolutore e purificatore della costernante e terebrante passione: dell'amorosa, ma anche di quella tutta speciale, introspettiva, che ha contribuito tanto a imporre un suo segno travaglioso, e in parte almeno apoetico e non estetico, allo stile della *Canzone* tutta psicologista, indagatoria, ragionativa.

Ma *l'alma*, in quanto *dubbiosa e vaga*, nel suo cercare appagamento *come pò*, esclusa la più che vana ipotesi di poter ritrovare quei *vestigi* materiali, tralascia, prima veramente ancor di averlo cominciato, il colloquio con la *verde riva*, desiderato « a partir » secoli i pensieri nascosti del cuore e nell'affanno del *tormentoso fianco*. Di che dunque « s'appaga »?

*Ovunque gli occhi volgo
Trovo un dolce sereno,
Pensando qui percosse il vago lume;*

il bel lume, s'intende, degli occhi di lei, quando *percosse*, come si dice, nè mi par verbo, così traslato allo sguardo, felicemente scelto, gli oggetti naturali della *verde riva*. Ma egli « trova », e già non più negli oggetti, ma nel pensare, e nel ripensare quel *lume* e la sua « vaghezza », dunque nella rimembranza, il *dolce sereno* espresso nelle parole del suo pensiero affettuoso.

Ovunque, nella sua amplificante genericità, preannuncia un ritorno, pur ancora in riva del fiume, all'indeterminato delle *campagne* e *colli* della prima strofa. Infatti, proseguendo:

*Qualunque erba o fior colgo
Credo che nel terreno
Aggia radice ov'ella ebbe in costume
Gir fra le piagge e 'l fiume
E talor farsi un seggio
Fresco, fiorito e verde;*

infatti, a meno d'intendere, troppo sgraziatamente e forzatamente, ch'egli vada cogliendo cotesti fiori proprio sulle peste della passeggiatrice e nei punti dov'ella sedette, nel qual caso *credo* sarebbe improprio, anzi assurdo; infatti, *qualunque* significa non lì, e certo non lì soltanto, e non quell'*erba e fior del terreno ov'ella ebbe in costume* di aggirarsi e sedersi nei giorni in cui vi faceva, come dirà la *Canzone* sorella, « usato soggiorno ».

Qualunque significa tutti quanti in qual che sia luogo dov'egli, in memoria di quei giorni, venga cogliendo un qualunque fiore fra l'erba: e da tal memoria gli vien da pensare, da « credere », propriamente da immaginare e figurarsi e darsi a credere, che sian nati e cresciuti, che « abbiano radice » in quel terreno.

E neanche questa, di *aggian radice*, è un'espressione felice e appropriata a dire un tal sorgere illusorio e fantasioso, quasi allucinato e tutto trasognato, d'un semipensiero, che ripugna da farsi esprimere e da ridursi alla materialità, sto per dire botanica, della *radice*. Ma tant'è: l'espressione corrisponde al carattere stilistico rude, più sprezzante che incurante del finito e perfetto, del perspicuo e poetico, cui s'informa questa *Canzone*, duramente, e a tratti quasi rabbiosamente impoetica ed antilirica. Infine, *credo* sarebbe superfluo se si riferisca a una realtà, ossia che *erba e fior* sian di quelli calcati da Laura, ma sarebbe assurdo se significasse ch'egli creda letteralmente a una suggestione, a un'invenzione, a un fantasmamento. Significa dunque, come ho detto, « m'immagino », « mi dò a credere » « mi diletto nel darmi da intendere », *qualunque* e dovunque sia l'erba e il *fior* che *colgo*, in memoria e nell'impossibile desiderio, nella nostalgia di quei giorni.

È, considerato strettamente, il motivo del di lui ricercare e rinvenire e inventarsi e immaginarsi e rivedere e vedere, in una fantasia della passione a volte quasi allucinante, a volte del tutto trasognante, sempre visionaria, l'immagine di Laura non pur nei ricordi e nei pensieri, ma in oggetti naturali. Motivo vario e diverso anche di valore e stile, che variamente e variatamente ricorre nelle *Rime*, può esservi forzato, artificioso, ricercato, voluto in ragion d'arte, per contro spontaneo, naturale, bellissimo in ragion di poesia. In questo luogo della CXXV appare, conforme il carattere della *Canzone*, a cui il *dolce sereno*, dell'animo contraddice e contrasta e quasi soggiace col suo fuggiasco apparire e sparire;

in questo luogo quel motivo è caratterizzato da una sorta di timidezza e d'incertezza, anche essa *dubbia e vaga* come l'*alma* la quale *come può s'appaga*, e non meglio nè di più. Timido, dunque, esitante, fuggiasco, vero e sincero sopra tutto nel provvisorio, nell'improprio, nello stento non che nella sprezzatura della espressione.

Di ciò il poeta e l'artista d'incomparabile acume critico e di somma sapienza, è conscio, e si dimostra artisticamente e poeticamente cosciente: *Così nulla sen perde, E più certezza averne fora il peggio.*

Questa prima clausola conclusiva della strofa, che ne ha due, notata d'oscurità incomprendibile da molti annotatori, nella concettosa e pregnante stringatezza sommaria e violenta e pur anche oscura del dettato, è per un verso un colmo di coscienza riflessiva dell'artista esaminatore di sé e dell'opera propria nell'opera stessa; per un altro, dice nel solo modo possibile, quasi in enigma, un concetto indicibile e inesplicabile. L'ha sentito, se anche romanticamente e secondo la poetica romantica, il De Sanctis: « Il concetto è: quanto ho meno di realtà, e più ne ho d'immaginazione; meno conosco e più immagino ... concetto bellissimo ». Ma nel testo dei due versi è più preciso e più vasto. *Nulla sen perde*, è, precisamente e logicamente, « nulla » del *dolce sereno*; ma, figuratamente e immaginosamente, è « nulla » del suo immaginare e fantasticare e fantasiare, « nulla » del suo « struggersi » e ardere e ragionare d'amore, « nulla » del suo « appagarsi come può »; e neanche del suo acce e risoluto indagare introspettivo.

E più certezza averne fora il peggio: vuol dir certezza logica e sperimentale, conoscenza ragionata e sicura, che principierebbe col distruggere, riconoscendole quali sono, ogni sorta di immaginazioni e fantasie e invenzioni appassionate, e particolarmente quelle create dal ricordo e dalla nostalgia e dall'andar sognato e trasognato su quel *terreno fra le piagge e 'l fiume*. E neanche è da escludere che *il peggio*, in forma assoluta equivalente al superlativo, sarebbe anche un possibile sdegno di Laura, già rifuggente ormai da tempo dall'accogliere le dimostrazioni amorose del poeta, anzi il suo esser innamorato di lei, il suo studiarsi e indagarsi in quanto innamorato. Sicchè insistere, in ogni senso, sarebbe peggio per lui, *il peggio*, ossia il pessimo di quanto potrebbe capitargli cercando e procurando certezza, in ogni senso deleteria, e che infine potrebbe recar danno e morte e all'amore e alla poesia.

Ed ecco, d'impeto, con slancio violento travalicante i termini della ragione e della natura, l'esclamazione, che è anche una ritrattazione dei termini e del tono e degli argomenti nei quali ha discorso fin qui di Laura, anche lodandola, lusingando e ammirando.

È la seconda clausola finale, l'ultima della strofa: *Spirto beato, quale Se', quando altrui fai tale?*

Beato, a parlar propriamente, vuol dire promesso alla beatitudine, beato in quanto si sente, è in grazia di Dio, caro a Dio, lieto e felice d'esserlo. E, *spirto*, equivale al più familiare e affettuoso « anima ». Stringata anch'essa, ed ellittica, la domanda enfatica significa la stupita, quasi incredula ammirazione di sentirsi da Laura, presenza e ricordo, innalzato

e beato come ha detto nella strofa stessa. Questo infatti significa *tale*, e non già « tale » qual è lei, « beato » come lei. *Tale*, vuol dire qual m'hai fatto, cioè appagato, serenato, affrancato, e catarticamente risanato.

14. Avviene così, spontanea e naturale quanto logica e poetica conseguenza, che in quest'ultima strofa della *Canzone* si generi e si atteggi la proposta dell'argomento: umile, esitante, involuta, insaputa, proprio in ciò e perciò sincera proposta dell'argomento che nella seguente sorella boschereccia, prenderà *si largo volo*, e alto ed alato e poetico e luminoso e musico.

Ma avviene e può avvenire in quanto un processo di indagine introspettiva, analizzatrice, dialettica, conoscitiva sotto lo stimolo e nel tormento della passione, in cui s'inserisce e con cui s'alterna un altro di natura oratoria e retorica, di dialettica persuasiva, a finalità pratica, contrastando fra loro vengono a perdersi, entrambi superati, quando un chiarore e un lampo, piuttosto che una luce e un lume, un barbaglio e un'ombra di poesia, si creano dall'incontro dei due ragionamenti, dalla loro reciproca distruzione, dal loro annullarsi e sparire in quel pure incerto e balenante, primordiale e indigesto stato estetico involto nell'incerto e nell'imperfezione, e nell'oscurità dell'approssimativo, dell'indeciso, dell'impreciso, perplessa e violento insieme nell'espressione come nel concetto.

È quel che nel linguaggio della retorica del tempo, e della propria poetica, più specialmente della sua poetica di genere e scuola amorosa in senso speciale, ma con una mirabile coscienza critica d'autore, il Petrarca dice della *Canzone* CXXV, *Se 'l pensier che mi strugge*. Ed è, nel fatto poetico, mirabile preveggenza geniale del poeta della *Canzone* CXXVI, *Chiare fresche e dolci acque*. È quel che nel linguaggio di una letteraria convenzione fra le più generiche, il Petrarca definisce con esatto e lucido e concretissimo acume critico nel congedo della prima e precorritrice.

15. *O poverella mia, come se' rozza!*

Credo che tel conosci:

Rimanti in questi boschi.

Il giudizio: *rozza*, inteso nella pienezza di quanto v'intende e sottintende, critico, sì consapevole e sì inconsapevole, acutissimo, il grande artista, è esattissimo. La *Canzone* è *rozza* in quanto è disadorna, ma ancor più e ben più in quanto immaturata, intimamente franta e contraddittoria, intimamente non poetica, e proprio nei tratti d'altronde più forti o più eloquenti, più sentiti ed efficaci a modo loro.

Ma il consiglio, conseguente col giudizio, di non uscir dai *boschi*, supera in tutto e del tutto la convenzionale genericità bucolica, in quanto implica e necessita, con non esplicita ma indubitabile persuasione, un seguito, anzi la ripresa in rinnovata, in rinata forma, dello argomento. Che è quello più dovizioso e più poetico, e nello stesso tempo meno svolto,

rimasto più « rozzo », della terzultima e penultima ed ultima strofa: quello che comporta ed attende e contiene per sua natura e sorte l'espressione poetica piena e tutta lirica, che gli altri due non richiedono o addirittura escludono, per la loro qualità propria nativa.

Del resto, si può anche sorridere, ch'egli consigli alla *Canzone* di starsi nascosta e imboscata, nel mentre che la trascrive o, se non è fra quelle della sua mano, della sua bella mano di scrittura, la fa trascrivere e la rivede con l'attenta, gloriosa cura incontentabile sulle carte preziose del famoso, venerando codice dei *Rerum Vulgarium Fragmenta Francisci Petrarcae Laureati Poetae*. Ma nel sorridere dell'ingenua contraddizione poetica, si scorge, con ammirazione e contentezza critica somma, la chiaroveggenza del letterato consapevole di quanto tal contraddizione significhi e sia necessaria nel progresso, ben più e meglio che biografico e narrativo, umano ed estetico, ideale e poetico; delle *Rime*, e, in congiunzione con la « sorella » seguente; quanto sia necessaria questa, ch'egli dice *rozza*, significando così ciò che in essa non supera nè può superare un valore e una funzione preliminare, proemiale, ma inevitabile ed essenziale, di liberazione e di definizione, di spoglio e di presa coscienza, di consumazione e di riduzione e di eliminazione, operate, a costo di non compiuta nè pura espressione estetica, sulla materia passionale *rozza*, da una parte; dall'altra, a ripudio ideale ed estetico anche se non pieno e costante poi nel fatto, della finalità retorica, ossia pratica, della poesia studiata e successivamente ornata ed eloquente e dolce e leggiadra.

E non mi par neanche da passar sotto silenzio, che lo spoglio introspettivo è stato così energico, così rigoroso il ripudio estetico, s'intende rispetto alla *Chiare fresche e dolci acque*, che da questa sono esclusi motivi, vene di sentimenti e pensieri, di ispirazioni liriche e di conflitti drammatici, d'altissimo dramma interiore, che mentre daranno l'essere e la vita poetica all'opera intiera e nel suo intiero, romperebbero e turberebbero esorbitando e superando, il carattere e il limite, ambi perfetti, della bellezza estetica perfettissima della *Canzone CXXVI*.

Si trovano invece, non dirò torbide, ma chiuse e ingorgate ed oscure, oscuramente impetuose e frante, coteste vene, fin nel primo verso della CXXV, *Se 'l pensier che mi strugge*. Vi si trovano, vi si fan luce allo stato primordiale, pregnante, balenante, indomito, del pensiero e dei pensieri poetici di primo impeto e presentimento e presagio, ancor troppo umano per esser del tutto estetico. Ed è uno stadio di tal pensiero, in cui è pur vero, verissimo in particolare per questa CXXV, che *Così nulla sen perde, E più certezza averne fora il peggio*; dando alla *E* valore avversativo.

16. Infine, ma non in conclusione, poichè tutta questa analisi sfocierebbe, se avesse presunzione di concludere, nell'esigenza, o forse in qualche pur insufficiente premessa di altro esame e sintesi di critica filologica e storica ed estetica; infine, le due *Canzoni* sono sorelle e congiunte, ben di là dal genere letterario, da una intima e necessaria ed essenziale

affinità d'argomento e opposizione di poesia, dalla inerente convergenza e divergenza, anzi vera e propria dialettica opposizione logica non che estetica.

Infatti, la prima culmina e sfoga in una improvvisa catarsi, che lungi da risolvere e spiegare, pone e implica un'esigenza di risoluzione e di sviluppo, quale si ha nella seconda, ma in risoluto antagonismo con la prima, che n'è, ancor men che premessa e promessa, esigenza inderogabile e premente, proprio nel difetto di cui il congedo è cosciente espressione.

M'è venuto fatto di accennare, deplorando, a una quasi tradizione di insufficiente considerazione, da parte dei commentatori, per ciò che fa del Petrarca il liricissimo e insieme il rigorosissimo fra i lirici.

Ma conviene aggiungere, benchè più che sommariamente e tutto indigesto, Petrarca direbbe « rozzo », pensiero: che insomma il poeta lirico in quanto lirico incarna una vocazione non pur estetica ma etica, non pur poetica ma umana, che a spiriti d'intelletto e genio e coscienza fondamentalmente ed essenzialmente logici e morali, non può non apparire, deve apparire e giudicarsi peccante e peccaminoso, arbitrario ed egoistico, vizioso ed ozioso.

Tale, più o meno, per uno o per altro capo, è il giudizio e l'animo di cotesti altissimi spiriti ed intelletti sul poeta e specialmente sul poeta lirico e l'arbitrio che lo fa poeta e lirico. Lo noto soltanto per dire, a riprova e conferma di quella ch'è sua natura ed indole e vocazione e destino, che il Petrarca è incorso e incorre e incorrerà più o meno in tale animo e giudizio, limitativi o addirittura avversi. Del resto è un'incompatibilità che, avversandoli, distinguendoli, opponendoli, giustifica gli uni e gli altri: gli spiriti nativamente sapienziali, e gli altri, i poetici.

E se al celebre motto del fulmine, che, dice, se cadesse nelle bassure certuni non avrebbero più che dire, si potrebbe replicare che tutto si ridurrebbe a un tropo e a una figura che verrebbero a mancare, fra tante, ai poeti e specialmente ai lirici pindarici; anche a un altro e ben più grave argomento, a quello che scorge nella naturalezza e semplicità di stile uno dei segni dell'ispirazione divina nel Nuovo Testamento, si potrebbe opporre, maligno quesito, se lo stile del Vecchio debba far sospettare un'ispirazione meno divina o, quanto meno, confusa.

In fatto di stili, è più indicato riconoscerne i caratteri propri, e non indurne nè dedurne nulla, salvo un giudizio estetico. In fatto di stili: più vero, in fatto di poesia.

D'altra parte, sulle lettere umane, sulla profana poesia, sull'esercizio di esse e sul loro valore o non valore morale e spirituale e religioso, su Petrarca e sulla vocazione e sulla sua mansione poetica, chi voglia giudizi amari e severi, dubbi religiosi, condanne ascetiche, angosciose paure, disperate scontentezze di moralista e di cristiano, non pena a trovarne in prosa e in versi, in latino e in italiano, di lui Petrarca. È l'argomento fondamentale, non che religioso, poetico, non che etico, estetico, della sua più profonda, geniale, bellissima poesia, e della sua più valida opera di meditazione e di filosofia morale e di indagine moralistica, sia derivata e meditata da e sugli autori classici familiari al grande scopritore filologo



5 - Alberto Giacometti: *Natura morta* (1957); Mostra XII Premio Lissone



6 - Joan Mitchell: *Cercando un ago* (1960)

e critico umanista, oppure sui sacri o dottorali od esemplari testi cristiani, oppure indagando e scrutando in sè stesso, che è, fra quanti ne ha, il modo che a lui presta la poesia, a lui poeta, più penetrativo e lucido e più suo e originale, ovviamente.

Il fatto di tali giudizi può avere l'apparenza del paradosso: ed è il paradosso degli intimi contrasti patiti e non decisi, delle antitesi non risolte, ovvero poste su un piano e risolte su un altro: sul piano etico, e risolte esteticamente; in termini logici, e risolte, o più veramente evase, in espressioni poetiche. Ed è ciò che meno possono tollerare animi ed intelletti rigorosi in forma austera, che al Petrarca infatti rimproverano una pervicace incongruenza, un compiaciuto avvolgersi e dilettarsi, non che del proprio cruccio passionato, dell'ambiguità, del gusto delle perplessità e dei pentimenti insufficienti: umano dramma da essi qualificato ozioso e vizioso.

Fatto sta che una indagine erudita, filologica, biografica, storica, condotta secondo fini e criteri tanto più veramente rigorosi, in quanto attinenti alla realtà da cogliere, ossia la poesia del Nostro, e dunque secondo criteri di critica estetica; e un esame e riferimento esauriente e puntuale delle concordanze e discordanze e identità e antitesi delle *Rime* e del moralista, teologo morale, penitente ascetico, memorialista, autobiografo, inventore, in poesia e in prosa, d'una più o men reale ma tutta ideale vita propria e di Laura; una tale indagine ed esame, con sistematico riferimento critico al testo delle *Rime* di quanto nel restante Petrarca s'accorda con esse o contrasta, contribuirebbe a chiarirne criticamente la lettera, a definire storicamente lo spirito: senza negarlo nè tentar di distruggerlo, nè di diminuirlo: anzi, porrebbe nei suoi veri termini il mistero poetico delle *Rime*, alto e geniale.

Mistero, propriamente, e segreto, percepibile e inviolabile non solo in quanto mistero della poesia e del genio, ma in particolare per la singolare, straordinaria, tanto meditata quanto improvvisa, volontaria e involontaria varietà, diversità, opposizione, avversità dei motivi e dei criteri e dei fini su cui e di cui è contestato e tramato e contrappuntato il progresso delle *Rime* « in vita e in morte ». È un tale insieme di discordanze e concordanze, di accordi e di contrasti, di costanti e di varianti, di confessioni e di invenzioni, di ragionato e d'ispirato, di reale e d'ideale, che quanto più s'invochi e soccorra metodica e sistematica indagine, tanto più certo è che abbia a uscir confermato e illuminato e innalzato il mistero poetico di quelle *Rime* che il poeta ha chiamato « sparse », in volgare, e, in latino, « frammenti », per una non so se volente o nolente coscienza o incoscienza ironica, però in ogni caso certa e sicura dell'unità e dell'armonia che distribuisce e raccorda, regge, dividendo e riunendo, il progresso e l'ordine biografico e inventivo, morale e ideale, religioso e poetico, di una opera che appar misteriosa sopra tutto ed essenzialmente nella sua chiarezza ed armonia profonde, celate, involontarie, in una parola, geniali, cioè poetiche e non razionali. Tanto che nelle *Rime* riescono significativi ed espressivi anche i mancati o interrotti o sviati riferimenti e raccordi; anche i pentimenti d'artista e d'uomo, e ciò ch'è più presto tralasciato che compiuto, disperso che ordinato.

Rime sparse, « *Fragmenta* »: non senza, direi, un gusto dell'antifrasi ironica per confessare che l'unità, quella sorta d'unità tanto armoniosamente sensibile quanto a lui stesso inesplicabile e misteriosa, era non tanto di lui sapientissimo, quanto della sua ispirazione: una non saputa, non voluta, spontanea e, ripetiamo, geniale unità.

Del resto, mi sembra che una pur grave e pensosa e dolente e pur tenera, umana ironia trapeli e gli abbia dettato, in quel primo sonetto, quel suo riferire a un « primo giovanile errore » amoroso la storia poetica di un'anima, di una coscienza, di un'ispirazione e di un'esperienza e di un pensiero, di un amore e di una vita e di uno spirito come il suo; diciamo anche di un lavoro eroico d'artista e di poeta su cui la qualifica di « rime sparse » e l'intitolazione di « *Fragmenta* » testimoniano in ultima analisi, con una rinuncia o un rifiuto di definir le *Rime* e di ordinarle secondo un ordine e criterio meno libero della loro nascita e ispirazione originaria creativa, la cosciente, critica, storica consapevolezza della propria vocazione e dell'esser suo proprio di liricissimo fra i lirici poeti.

Le idee contemporanee

LA RESPONSABILITÀ DELL'ARTISTA SECONDO MARITAIN

Si pubblica ora in francese il gruppo di conferenze che Jacques Maritain ha tenuto in inglese nel 1951 all'Università di Princeton sulla responsabilità dell'artista (a cura di Georges e Christiane Brazzola per Fayard).

In un certo senso, il libretto si riporta a uno dei temi cari al Maritain e si riallaccia direttamente ai famosi volumi, apparsi oltre trent'anni fa, di Art et Scolastique, di Frontières de la Poésie e poi dell'Intuition créatrice dans l'Art et dans la Poésie: come dire, è tutto un mondo della cultura letteraria francese che viene a galla ma a distanza di tanti anni ci arriva nel quadro di tutte le contraddizioni, le diversità e le correzioni determinate dal tempo. Che cosa sia stata la partecipazione del Maritain al rinnovamento della letteratura cattolica del periodo fra le due guerre, non occorre spiegarlo ai lettori che oggi sono sulla cinquantina ma resta il dubbio che gli altri ne sappiano ben poco. Maritain ebbe allora una posizione di rottura dal punto di vista strettamente cattolico e di apertura dal punto di vista laico. Prima con i quaderni e i libri del Roseau d'Or e poi con quelli delle Iles egli tentò di operare una specie di conciliazione nel nome dello spirito e dell'intelligenza. Quali sono stati i risultati? Non molto vistosi ma, comunque, tali da consentire un'accezione di letteratura cattolica in un quadro più vasto delle attività artistiche. In parole povere, se non ci sono stati grossi rovesciamenti di situazioni, ci sono stati e contano la collaborazione, il dialogo, lo scambio delle idee. Si deve a uomini come Maritain se il termine di « cattolico » non si è identificato brutalmente con quello di reazionario e se, per esempio, al tempo della guerra di Spagna i migliori fra i cattolici si sono trovati dalla parte della verità e della giustizia. È anche vero che il tentativo di aggancio fatto dal Maritain ha qualche volta sortito degli effetti sconcertanti, come nel caso di Cocteau, troppo presto conquistato e troppo presto perduto alla causa del cattolicesimo ma non tutta la colpa va data al filosofo. Nell'inganno c'entra per buona parte l'eccessiva disponibilità del poeta, la fragilissima me-

moria del Cocteau. Questi i risultati sul piano pratico ma gli altri, i tentativi più impegnati di orientamento e di dottrina estetica? Maritain, nell'ordine della sua visione filosofica, ha cercato di operare la difficile congiunzione fra filosofia scolastica e arte e se l'impresa è fallita, la causa bisogna cercarla in una questione d'ordine storico. Non ci sono — almeno per quello che riguarda la letteratura e più in generale l'arte — delle ragioni assolute da applicarsi meccanicamente, ci sono al contrario dei motivi temporali che condizionano il punto della verità.

Se ci limitiamo a considerare il problema dell'arte e della morale nell'ambito del nostro secolo, sulla scala della storia, andiamo incontro a delle sorprese straordinarie. La prima conferenza del Maritain si apre con una famosa citazione del nostro Gide perduto e già assorbito dalla zona dell'ombra e del silenzio: « *C'est après le repas qu'on appelle l'artiste en scène. Sa fonction n'est pas de nourrir, mais de griser* ». Come si vede, una posizione che lo stesso Gide in seguito avrebbe quasi del tutto superata o, per lo meno, rovesciata. Purtroppo tutta la letteratura francese o quasi tutta fino agli anni della prima guerra mondiale ha obbedito a questo strano principio della morale intesa come « *une dépendance de l'Esthétique* » (è sempre la voce di Gide). La guerra, il dopoguerra, l'apparizione di movimenti anarchici e rivoluzionari come il dadaismo e il surrealismo hanno contribuito a riproporre l'antica questione sotto una nuova luce e addirittura a vedere la soluzione del contrasto fra arte e morale non più in un accorgimento di tempi e di modi ma in una fusione piena.

Altro punto importante è quello della responsabilità del romanziere, da cui, sempre negli anni fra le due guerre, derivava l'altra questione del romanziere cattolico. Tema trattato egregiamente dal du Bos e su cui è tornato il Maritain nelle sue conferenze di Princeton. Du Bos aveva indicato come esempio più probante quello di Mauriac e lo stesso Maritain resta nell'ambito dell'opera del romanziere del Nocud de vipères. Come si sa, per Mauriac il problema della conciliazione non esiste: il romanziere deve fare la sua opera di descrittore e fermarsi al momento di giudicare. Il giudizio spetta soltanto a Dio, il romanziere deve limitarsi ad accompagnare i suoi personaggi fino alle soglie di quel tribunale supremo. Mauriac faceva il punto della difficilissima questione con una battuta: « *Bisognerebbe essere un santo... ma in quel caso non si scriverebbero dei romanzi* ». Per Maritain la frase di Mauriac convince a prima vista ma a un secondo esame lascia perplessi. E rovescia la domanda nell'altra: ognuno di noi non potrebbe dire la stessa cosa? Bisognerebbe essere un santo ma in tal caso « *non si farebbe politica: non si potrebbe fare il giudice, il medico, il banchiere, il giornalista e via di seguito* ». Ci sono quindi delle difficoltà che vanno aggredite a viso aperto e di cui bisogna per lo meno postulare la soluzione. Potremmo ricordare il modo con cui un altro grande romanziere cattolico francese ha cercato di risolvere la questione: penso al Bernanos e al suo bisogno di pregare per le proprie creature. Questo forse è il punto da battere: l'immedesimazione, la piena fusione fra scrittore e materia, fra romanziere e personaggi. Bisogna, cioè, accettare in pieno il limite della responsabilità.

Le conferenze di Maritain in fondo non sollecitano altra raccomandazione: soltanto restando fedele in pieno alla figura dell'uomo, uno scrittore riesce a soddisfare il suo dovere di artista. Se

limita la sua partecipazione, se si sottrae alla sua responsabilità d'uomo, mina alla base la propria opera, la rende inutilizzabile, ne fa un'arma di « divertimento » e non di conoscenza. Tutto qui, e questa sembra essere la conclusione a cui è arrivato il Maritain dopo quarant'anni di ricerche in questo senso, dal tempo, cioè, in cui aveva ripudiato l'insegnamento del Bergson e si muoveva sul terreno della scolastica.

CARLO BO

INTORNO AL CONCILIO ECUMENICO

*U*no dei fatti più rilevanti del nostro tempo è il rovesciamento di prospettive nelle relazioni fra le diverse famiglie di cristiani. Da un clima di intransigenza polemica, di sospetto reciproco spinto fino all'odio, un clima durato senza variazioni per secoli, si è passati a un'apertura di dialogo fraterno. Le conseguenze storiche della separazione sono state gravissime, anche in tempi recenti: basta pensare che Hitler poté giungere al potere perché i protestanti si allearono con lui per opporsi ai cattolici alleati dei socialisti. La dura esperienza comune che ne seguì ebbe certo una parte determinante nel riavvicinamento. Ma sarebbe un errore considerare l'attuale movimento per l'unità unicamente sotto il profilo politico, come un'azione difensiva contro un comune avversario. Quando nel 1948, ad Amsterdam, venne fondato il Consiglio Ecumenico delle Chiese, parve trattarsi di un'alleanza del mondo protestante contro la minaccia comunista: e le chiese ortodosse di là dalla cortina di ferro ne rimasero sdegnosamente fuori. Pochi mesi fa, a Nuova Delhi, il Consiglio ha accolto quasi all'unanimità tutti i grandi Patriarcati orientali, compreso quello di Mosca, nonostante che quelle chiese non dissimulino per nulla la propria intera lealtà nei confronti del regime dei loro paesi. Sarebbe parimenti un errore interpretare la richiesta di ammissione al Consiglio, dopo l'opposizione dell'inizio, esclusivamente in chiave politica, come un passo voluto dal Cremlino: i più autorevoli commentatori cattolici e protestanti vi hanno visto soprattutto un altro segno della rinnovata vitalità religiosa che fermenta sotto la crosta ufficialmente atea del mondo comunista.

Quanto alla Chiesa cattolica, grandi passi sono stati compiuti specialmente sotto l'impulso di papa Giovanni XXIII; la creazione del Segretariato per l'unità, nel quadro della preparazione conciliare, ha dato una struttura istituzionale al dialogo coi fratelli separati; l'antica prospettiva, statica e bloccata, del « ritorno » è stata sostituita da un'impostazione assai diversa. Il dogma, i fattori teologici della divisione, non sono in causa né potrebbero esserlo; ma si riconosce che il problema non è soltanto esterno bensì anche interno alla Chiesa romana, nel senso che anch'essa deve compiere uno sforzo per chiarire e approfondire la propria dottrina nonché per modificare certi comportamenti pratici dei fedeli, per sgombrare il campo, almeno, da quelli che si dicono i fattori non teologici della separazione. L'atteggiamento cattolico è oggi quello di un'intransigenza non più globale ma limitata

a ciò che è dottrinalmente essenziale sulla natura della Chiesa; e di un'apertura umile, ispirata soprattutto alla carità, nel riconoscere una corresponsabilità storica, nel discernere quel che vi può essere di positivo nelle esperienze e nelle esigenze dei non cattolici, nell'essere disponibili a quei mutamenti nella sfera non essenzialmente irrimediabile (la struttura, il costume) e a quelle integrazioni (di dottrina) che possano, da un lato, rendere i cattolici più autenticamente se stessi, dall'altro, mostrare ai separati un volto della Chiesa quanto più possibile limpido, tale, cioè, da meglio coincidere anche visibilmente con la sua natura soprannaturale, invisibile. L'ormai imminente Concilio non si propone certo di realizzare l'unione delle Chiese; ma di prepararla, di renderla meno difficile e remota, proprio attraverso il rinnovamento, il « ringiovanimento », come ha detto il Papa, della Chiesa cattolica.

Non si può fare a meno di constatare, purtroppo, una certa indifferenza ed inerzia della cultura italiana rispetto a questo movimento dal profondo di tutta la cristianità: un movimento di indubbia portata ed incidenza sul futuro di tutti, credenti e non credenti. La stampa di ispirazione laicista tende a minimizzarlo, e a interpretarlo in un'assurda chiave di declassamento religioso (potremmo riferirci, per esempio, a certe note di Sergio Quinzio su Tempo presente). La stampa cattolica non fa quanto potrebbe e dovrebbe per sensibilizzare l'opinione pubblica ai problemi ecumenici: con qualche rara eccezione da parte di riviste come Humanitas, Il gallo, Il regno e poche altre, costrette quasi sempre, peraltro, a servirsi di contributi stranieri tradotti. Il grosso fascicolo del dicembre '61 di Esprit raccoglie sotto il titolo « Vœux pour le Concile » una ventina di risposte a un'inchiesta, dovute a cattolici, anglicani, ortodossi, protestanti: un panorama davvero eccellente della situazione, in tutti i suoi aspetti, un'impresa che in Italia nemmeno si tenta. Fra le risposte compare — nota consolante — anche quella di un gruppo di laici italiani, facenti capo al Gallo di Genova: un testo vivace e stimolante che già venne pubblicato molti mesi fa sulla Missione, una rivista milanese pochissimo nota, che dedicò un grosso volume al Concilio con una serie di contributi di prim'ordine, quasi tutti stranieri.

Non si deve tacere l'attività editoriale della Morcelliana: sono stati pubblicati negli ultimi mesi alcuni volumetti « ecumenici » di particolare interesse per un inquadramento esatto delle varie questioni: « Cristiani alla ricerca dell'unità » di J.P. Michael, che tratta del mondo protestante; « La Chiesa ortodossa ieri e oggi » di Jean Meyendorff, insegnante nel Seminario ortodosso di New York; infine « Il dialogo fra cattolici e protestanti » che riproduce un dibattito a più voci, i cui principali interlocutori sono il padre Jean Daniélou, Jean Guittou e il pastore Jean Bosc: nel quale si può cogliere con grande esattezza, più che l'opposizione teologica, l'atteggiamento in qualche misura comune di fronte al mondo moderno e ai problemi che esso pone alla coscienza cristiana.

MARIO GOZZINI

DUE MEDITAZIONI SULLA SCUOLA

Io non so, al momento in cui scrivo, che cosa esattamente si farà nei prossimi mesi per la Pubblica Istruzione in Italia; certo so che l'anno nuovo (che per il Parlamento si inizierà praticamente soltanto a marzo inoltrato, dopo il voto di fiducia al nuovo Governo) attende per la nostra scuola soluzioni e provvedimenti fattisi ormai urgentissimi e improrogabili.

L'anno passato se n'è andato purtroppo senza che neanche uno dei provvedimenti più attesi abbia terminato il suo viaggio parlamentare. Non è stato ancora approvato il nuovo ordinamento della scuola inferiore dagli 11 ai 14 anni, ordinamento che ha suscitato clamori e proteste a non finire, e non tutte ingiustificate, in ogni parte del paese; non sono stati ancora esaminati i vari disegni di legge sulla riforma delle scuole secondarie superiori, licei e istituti tecnici e magistrali; soprattutto il piano decennale per la scuola è ormai caduto in un letargo dal quale (almeno nella sua forma attuale) non si sveglierà mai più. L'unico provvedimento preso finora è stato un recente disegno di legge che permette l'impiego di 104 miliardi già accantonati per il piano decennale e ora messi a disposizione per le necessità più urgenti.

Non v'è dubbio che, vista l'impossibilità di varare celermente il piano, quella di mettere a disposizione della scuola di Stato questi centoquattro miliardi è stata una saggia risoluzione, ed io non starò certo qui a lamentarmene. Lamento però, e continuerò a lamentare, questi provvedimenti a pezzi e bocconi, che contentano ora questo ora quel settore, tappano questa o quella falla, ma non riusciranno mai, così inorganici come sono, a mettere la scuola nazionale all'altezza dei tempi in cui si vive e si studia e a farla funzionare seriamente in ogni settore. E i mali e i bisogni sono oggi tali e tanti che cento miliardi sono purtroppo una goccia d'acqua destinata ad evaporare prima ancora di giungere a terra. Il piano Fanfani fu salutato a suo tempo come un atto di coraggio che tutti riconobbero e che fa certo onore a chi lo presentò, ma non dimentichiamoci che esso giunse al Senato il 24 settembre 1958, fu approvato oltre un anno dopo, il 9 dicembre 1959, e trasmesso poi alla Camera è giunto solo in sede referente alla Commissione Istruzione, che lo approvò nella scorsa primavera. Da allora è cominciato a tempo indeterminato quel letargo di cui sopra parlavo e da cui non so sotto quale forma potrà mai risvegliarsi. Esso ha ormai tre anni di età e, anche se nascesse, nascerebbe già vecchio e in molte parti superato dai tempi. L'ideale sarebbe (ed è ormai la cosa più probabile) che il piano venisse ritirato dal Governo e sostituito con un altro dal 1962 al 1972, il quale tenesse conto di quanto finora è stato detto e scritto e proposto da ogni parte, anche dall'opposizione (la relazione di minoranza dell'On. Codignola e altri è un esempio di meditate osservazioni), coordinandolo e adattandolo in vista delle necessità, che per i prossimi anni si prospettano per tutta la scuola italiana.

Ma non è tutto qui: a chi voglia rendersi conto di certi mali cronici, che intaccano e minano in profondità tutta la scuola, io consiglio di meditare attentamente sui due recenti supplementi del *Bollettino Ufficiale* della Pubblica Istruzione del 7 e del 14 dicembre scorso. Il primo contiene le relazioni delle commissioni esaminatrici dei concorsi a cattedre per le scuole medie indetti nel 1957, il secondo l'elenco degli abilitati all'insegnamento negli esami indetti nel 1959. Si tratta di una lettura che induce a riflessioni delle più vive e interessanti e a constatazioni più che preoccupanti per tutti quanti sentono ancora i problemi della scuola e della cultura in Italia. Mi spiegherò meglio con alcuni esempi scelti fra i tanti. Nel concorso a cattedre di italiano latino e storia nelle medie inferiori su 11591 presenti alle prove scritte solo 4033 furono ammessi agli orali e di questi solo 481 risultarono vincitori su ben 830 cattedre messe a concorso e rimaste quindi scoperte quasi per metà. La commissione esaminatrice nella sua relazione si dichiarava « concorde nella dolorosa constatazione di quanto sia grave l'impreparazione prossima e remota di molti che, carichi di anni non solo di insegnamento, si presentano a sostenere le prove fidando solo nella anzianità ». Migliori i risultati di qualche altro concorso: in quello a cattedre di lettere classiche nei licei, per fare ancora un esempio, su 776 presenti alle prove scritte, 356 furono ammessi agli orali, tuttavia solo 182 furono i vincitori fra le 192 cattedre messe a concorso.

Ancor più interessante è il fascicolo del 14 dicembre contenente, come dicevo, gli elenchi ufficiali degli abilitati: esso si chiude con una tabella statistica le cui cifre sono più eloquenti di ogni lungo discorso: su un totale di 50427 domande presentate per le varie classi di abilitazione, solo 36966 si presentarono alle prove scritte e di questi appena 11748 risultarono abilitati, il 32 per cento circa e non più. Per alcune classi di concorso la percentuale scende anzi molto più in basso: per esempio, per l'abilitazione all'insegnamento delle materie letterarie nelle medie su 11134 presenti alle prove scritte furono abilitati poco più del 24 per cento e si scende addirittura al 17 per cento per l'insegnamento del francese, 278 abilitati su 1581!

Si tratta, come ognuno vede da sé, di risultati più che preoccupanti: la mancanza di insegnanti qualificati e il numero delle cattedre rimaste scoperte van sempre più aggravandosi e la situazione andrà certo peggiorando nei prossimi anni con il continuo aumento del numero delle classi in ogni ordine e grado di scuole, soprattutto in quella dagli 11 ai 14 anni. Chi ha intanto appena un'idea, anche approssimata, di quante cattedre di istituti medi sono già da quest'anno affidate, non dico a personale non abilitato, ma addirittura a studenti universitari o comunque a non laureati o diplomati?

Un'altra considerazione sorge spontanea alla lettura di questi due fascicoli del *Bollettino Ufficiale*: se soltanto una così bassa percentuale di candidati riesce a superare gli esami di concorso, che cos'è che non funziona a dovere, il sistema con cui gli esami stessi si svolgono o gli studi universitari che a tali esami preparano? Certo è anzitutto che il sistema attuale dei concorsi non va: molti candidati lamentano, e non sempre a torto, il comportamento dei commissari, domande nozionistiche tutt'altro che culturali, pignolerie mnemo-

niche anziché ricerca di un « metodo » da parte dei candidati, e non di sole nozioni e dati come in un concorso a quiz. Io mi sono convinto così che, dati i tempi, sarebbe molto meglio ridurre il più possibile gli esami di concorso alle sole prove scritte, che sono poi quelle che danno, sotto tutti i punti di vista, le maggiori garanzie: eviteremo l'atteggiamento « giudiziario » di molte commissioni esaminatrici e il conseguente disagio dei candidati ed eviteremo anche la triste piaga delle raccomandazioni, dato che gli autori dei singoli lavori restano ignoti alla commissione fino al momento della pubblicazione dei risultati.

Ma, detto questo, resta anche l'altro dubbio: come mai tanta impreparazione nei candidati? Come giustificano le nostre Università l'adempimento di quello che è un loro preciso compito, accanto alla ricerca scientifica, quello cioè di preparare all'esercizio delle professioni? Lo ha fatto rilevare chiaramente nella sua relazione la commissione esaminatrice del concorso a cattedre di lettere classiche nei licei (concorso tuttavia fra i meglio riusciti) lamentando giustamente che alcune Università abbiano inviato « candidati quasi del tutto sprovvisti delle qualità e degli orientamenti necessari ad un decente insegnamento nei licei ». Sarebbe assai interessante (e il Ministero potrebbe render pubblica un'apposita statistica) conoscere le Università da cui i candidati provengono, perché si sappia chiaramente quali sono gli istituti universitari all'altezza dei loro compiti e quali quelli che a questi compiti vengono meno, affaccendati in tutt'altre faccende e in tutt'altri studi, anche lodevolissimi, che non devono però far trascurare un compito fondamentale dell'insegnamento universitario. Negli anni passati si dette la colpa agli studi per più ragioni disastrosi degli anni di guerra, ma oggi? I candidati di questi ultimi concorsi sono giovani al di sotto dei trenta, che han quindi frequentato l'Università, e in buona parte anche le scuole medie, negli anni del dopoguerra: come giustificano quindi le Università, che han loro rilasciato lauree spesso brillantissime anche a pieni voti, questa ignoranza e questa documentata impreparazione?

È un discorso lungo, che richiederebbe ben altro spazio che quello offerto dalle colonne di una rivista: sarà forse per un'altra volta.

DINO PIERACCIONI

SCRITTORI DELLA REALTÀ

L'antologia « Scrittori della realtà » (scrittori italiani di tutti i secoli), presentata da Garzanti in questi giorni, offrirà più di uno spunto per riaccendere discussioni, tornare su temi letterari e culturali di questi ultimi tempi (monolinguismo e plurilinguismo, ad esempio, oppure realismo e naturalismo nella nostra letteratura, sebbene siano temi che diffondono intorno, oramai, un discreto alone di mono-

tonia). Sono più di 800 pagine, con testi, note, brevi introduzioni, gran mole di illustrazioni; si considerano autori dall'VIII al XIX secolo; si procede per grandi sezioni regionali (Piemonte, Liguria, Lombardia, Venezia, Emilia, Toscana, Marche e Umbria, Roma, Napoli, Sicilia e Sardegna: incuriosirà notare che Venezia, Toscana e Lombardia hanno la più ampia parte dedicata ai loro autori realisti).

Perché questa è la particolarità dell'antologia: esemplificare qualche cosa di tutti gli scrittori «realisti» dalle prime origini della letteratura italiana al secolo scorso. Insomma tutti i Santi protettori, tutti i predecessori, i punti di riferimento «ante marcia» dei realisti di oggi. Compito né facile né comodissimo; in un senso così organico e impegnato e di significato contemporaneo, compito — bisogna ben darne atto — disatteso in passato, forse perché allora non si avvertiva la necessità di tante pezze d'appoggio al lavoro in corso. E non erano neppur tanto di moda le antologie.

La nostra epoca di antologie è, infatti, assai piacevole e comoda da un lato, ma rischiosissima e portata, anche involontariamente, all'arbitrio estremo, malgrado ogni pretesa base filologica di avvio. Per questi dieci secoli di letteratura italiana, infatti, come può una antologia collocare su di un piano, almeno approssimativamente, obbiettivo i grandi del passato rispetto ai minori? Poteva in Toscana tra i realisti (ci soffermeremo più tardi sugli autori dell'antologia, il cui maggior merito va a Pasolini) mancare Dante? Ed infatti ecco dalla *Commedia* l'episodio di Mastro Adamo e Sinone (5 pagine), accanto alla bella novella del «Grasso Legnaiuolo» (18 pagine). Dunque l'antologia è un'opera preparata dagli addetti al lavoro in vantaggio degli sprovveduti, ma nei totalmente sprovveduti potrebbe nascere l'idea gerarchica dell'importanza degli antologizzati in proporzione dello spazio loro dedicato, con pessime conclusioni. Oppure l'antologia (e questa parrebbe di quel tono) è un raffinato lavoro in più, una somma di dimostrazioni personali, ed il pubblico atteso è già ritenuto formato da intendenti, ma allora perché dare di Dante un centinaio di versi, una diecina di ottave dell'Ariosto, due paginette di prosa del Tasso? L'unico costrutto potrebbe derivare dal venire a conoscenza del fatto che a Pasolini piace particolarmente l'episodio di Mastro Adamo (sebbene nella nota che precede la sezione toscana egli si dichiara in dubbio per la scelta del canto di Francesca): dato di conoscenza interessante come tutti quelli che riguardano una così spiccata personalità letteraria, ma non sufficiente, ci pare, ad informare i criteri generali di una così dispendiosa antologia; ottima occasione, semmai, per un saggio particolare.

Prefazione di Moravia; scelta antologica, note, e brevi illustrazioni introduttive sezione per sezione, a cura di Pier Paolo Pasolini aiutato dal Siciliano; note illustrative, scelta delle belle tavole di Attilio Bertolucci. Il meno realista dei tre, amabilmente «cooptato», è certo Bertolucci, il quale ha fatto, per altro, assai bene il suo lavoro, mettendosi un poco più da parte anche nelle note, in armonia con il suo gusto generale, il suo dono continuamente alimentato da un sicuro orientamento di poesia.

Le pagine di Moravia sono, come spesso a lui accade in occasioni di questo genere (si pensi alla prefazione al Manzoni di Einaudi), di tono originale, come dettate a voce alta, dure anche, e polemiche: pagine interessanti più che dal punto di vista critico, come ulteriori contributi al lettore per una conoscenza dello scrittore Moravia, dei suoi non mai spenti (o a regime basso) motori. Noteremo due

cose: Moravia contesta la validità di esemplificazione dei narratori dell'800 italiano, che considera naturalisti e non realisti, insistendo molto sulla distinzione. Poi, per fornire una definizione di carattere generale (a suo modo, culturalmente, motivata), Moravia arriva ad una separazione ben radicale: « il realismo è coraggio...; il contrario del realismo è viltà ».

Andiamo subito a registrare sui testi l'applicazione di questa regola, certo condivisa da Pasolini. Ed il punto d'obbligo per una ricerca frettolosa non è difficile da trovare, essendo in campo il suo sottile, e insieme spigoloso, ingegno. Andiamo a vedere che cosa ne sarà mai del Petrarca nell'antologia del Pasolini, dal momento che per una sistemazione storica generale della nostra storia letteraria, secondo un'idea congeniale, c'è sempre stato per Pasolini questo scoglio, questo sbarramento stradale, questo fenomeno di difficile digestione: il Petrarca. Già un piccolo accenno nella prima paginetta (paginette, scritte dal Pasolini con grande estro, spesso con molto lume, e con i soliti, e spesso prodigiosi, fermenti); siamo in Lombardia e le tradizioni « realiste » fanno tornare bene i conti: « è attraverso la Lombardia che passa la ormai famosa, troppo famosa, componente dantesca plurilinguistica: a lasciar l'unilinguismo ai toscani ». (I quali non disdegnano di mantenerselo in certi casi, anche oggi, ad esempio, con quella che molti considerano, e noi con loro, la più convincente esperienza poetica contemporanea nell'ambito della generazione di mezzo: quella di Mario Luzi!). Ma eccoci alla Toscana: le due fitte paginette sono ora dedicate alla epurazione che s'è dovuta, pur con rinascimento, operare: « manca Petrarca... Ma se appena Petrarca l'avesse tirata un po' più in lungo col "vecchiarel canuto e stanco", può darsi che la nostra vorace fame di lirica e cronaca creatural-documentante, non si sarebbe lasciata sfuggire il sia pur piccolo boccone petrarchesco ». Per Bacco: se solo Petrarca avesse potuto presagire, che insistendo un poco di più con il « vecchiarel », Pasolini l'avrebbe poi messo nell'antologia...! A rendersene conto oggi, certo, povero Petrarca, ci resterà male! (E Pasolini più di tutti si diverte: « vorace fame di lirica e cronaca creatural-documentante »: si veda in proposito un acuto articolo di Giulio Cattaneo su La Tribuna).

Realismo significa coraggio; non realismo, viltà! Petrarca, la sua opera, il suo moderno senso delle cose e dei sentimenti, il più contemporaneo degli scrittori antichi, viltà? Ma Pasolini, eccolo pronto a buttar la palla in « corner », a sfuggire alla conclusione, scrivendo: « Anche Petrarca — ecco il limite di gusto, e polemico, e un po' folle della nostra antologia — è realistico, pur con le sue poche centinaia di parole sublimi ». Ma tuttavia assente.

(A proposito: nella sezione marchigiana, Leopardi è presente, ma non ha un solo verso dalla sua. Ci sono invece tre frammenti di prosa, con curiose indicazioni delle « fonti bibliografiche ». Non proviamo altri sondaggi, ma siamo certi che per tutti gli altri autori le cose saranno guidate da diversa esattezza. Indicazioni né realistiche né filologiche. Le tredici righe della prima citazione arbitrariamente e non « realisticamente » intitolate « Verso sera », altro non sono che la celeberrima chiusa del celeberrimo Dialogo di Colombo dalle « Operette Morali », mentre l'indice delle « Fonti », indica a pagina 837: « Zibaldone ». A pag. 149 del Saggio sul Leopardi del De Robertis il frammento è esattamente ricordato con un periodo in più all'inizio. Per la seconda citazione — quattordici righe di prosa leopardiana — con altro titoletto: di nuovo la stessa indicazione: « Zibaldone ». Questo « Zibaldone » diventa un

po' come l'Asia Minore nelle risposte degli studenti di greco alle domande storico-geografiche sull'età omerica poste dal prof. Pasquali: studenti che sull'Asia Minore puntavano a loro rischio e pericolo. Trattasi, invece, della pagina più celebre del « Saggio sugli errori popolari degli antichi ». Nel Saggio del De Robertis eccoti a pag. 38 l'intera citazione, probabile fonte. Esatta, invece, l'indicazione del terzo pezzo di prosa, di quella lucidissima e colorita, all'estremo impressionistica, prosa leopardiana messa in luce, decenni fa, da tempi ben altrimenti che realistici: la famosa pagina sulla « lucciola », del 12 maggio 1819. A pag. 169-170 del citato libro leopardiano del De Robertis anche questo frammento è citato per intero. Notava, tanti anni fa il De Robertis a conclusione di questa « lucciola » luminosa (una pagina cara anche a Gianna Manzini e da lei ampiamente citata): « Anni fa correvano in Francia a cercarvi l'alibi per le loro destriere, in fatto di scrittura e colore, e pare si siano ricordati qualche volta del Leopardi: quanto a profittare del suo insegnamento, è un altro discorso. Essi avrebbero dato chissà che cosa per mettere insieme quattro righe anche frammentarie di questa specie... e avrebbero buttato a mare i Canti! Il Leopardi preferì precisamente il contrario ».

Fin qui il De Robertis. Ne viene di conseguenza in questa antologia pasoliniana, con « i limiti di gusto, polemici e un po' folli » e con le apprezzatissime « destriere », che anche del Leopardi, comunque, neppure un verso: a petrarchesca consolazione!).

LEONE PICCIONI

SHAKESPEARE INFLAZIONISTICO

Abbiamo assistito in tempi recenti a un vero e proprio inflazionismo del teatro shakespeariano, favorito, è vero, da certe sue caratteristiche che lo rendono adatto a un determinato tipo di spettacoli, ad esempio a quelli all'aperto, e insomma a livello popolare. C'è sempre modo, con Shakespeare, di muovere variopinte comparse quando si abbia spazio sufficiente sul palcoscenico e denaro da spendere, o di ridurle ad una apparizione simbolica, qualcosa come uno stendardo o una bandiera, quando invece spazio e denaro facciano difetto. Così come nulla si presta di più degli innumerevoli e continui cambiamenti di scena dei suoi drammi, ad inventare espedienti per fingerli mediante lo spostamento di qualche elemento architettonico, decorativo, emblematico, e in definitiva quindi ad accontentarsi di una scena fissa.

Si deve anche aggiungere che i registi vi ricorrono volentieri perché sanno di muoversi sul sicuro? L'accoglienza del pubblico è data ormai per scontata; convinto d'aver le spalle guardate, il regista può dedicarsi a cuor leggero alla propria interpretazione, la quale dovrà restar memorabile, sono, è ovvio, le sue intenzioni, negli annali del teatro. Ma non basta: a questi, motivi tutti più o meno esterni, di natura nobilmente utilitaria,

occorre aggiungerne altri di un genere tutto diverso. Occorre provvedere intanto a sfatare un pregiudizio.

Si crede solitamente che quanto più un teatro è illustre, quanto più è eccelso il suo valore artistico, tanto più esso ponga gli interpreti davanti a difficoltà che solo il loro talento riuscirà a sormontare. Quando scorgiamo attori mediocri provarsi nei ruoli che furono e sono cavallo di battaglia di indiscusse celebrità, non risparmiamo ad essi un apprezzamento ironico, e neppure una censura per la loro presunzione. E ci meraviglia che complessi d'attori scadenti e addirittura alle prime armi, magari certe filodrammatiche di dilettranti, includano nel proprio repertorio lavori famosi, quasi volessero fare un passo più lungo della gamba per congenita leggerezza e per vanità. In realtà, le cose stanno diversamente. Si potrebbe anzi sostenere, a patto che le nostre parole vengano giustamente interpretate, che la proporzione inversa tra la qualità del testo e quella degli attori, risulta a esclusivo vantaggio degli attori medesimi, anche se forniti di qualità mediocri.

Infatti, quando il testo è così elevato da farsi ascoltare di per sé, un attore modesto corre meno rischio di veder risaltare i propri limiti, specie se abbia sufficiente intelligenza per conoscerli e per adeguarvi una recitazione che su quelle qualità modeste può trovare appoggio e misura. In un testo mediocre un attore mediocre lo può diventare doppiamente; con le conseguenze del caso. Perciò i classici costituiscono l'inesauribile riserva a cui attingere nei momenti di crisi del teatro; vedi la fortuna di Shakespeare, di Molière, di Goldoni, come pure di Cecov e di Pirandello; essi formano i capisaldi di un repertorio di prosa nello stesso modo che Verdi o Wagner lo formano in un cartellone d'opera.

Ciò va soprattutto ricordato in quanto la valutazione che della letteratura teatrale si offre, specie negli ambienti del teatro, sembra prescindere troppo spesso dal valore artistico per considerare soltanto la sua rispondenza a un invalso tecnicismo, il quale si affida esclusivamente alla capacità dell'attore. Ed è di solito in queste opere dove l'attore mediocre fa una meschina figura, che il grande invece emerge, poiché egli dà vita a cose di per sé inesistenti salvo, appunto, che nella sua interpretazione. In esse offre anzi assai spesso la miglior misura di sé, libero dai vincoli che un testo letterario psicologicamente e artisticamente tutto risolto, gli impone.

Non si tratta di un paradosso, come si potrebbe pensare, ma di una giusta rivalutazione del peso che il testo continua a possedere anche in teatro, e insieme un riconoscimento di quel tanto d'imprevedibile e contraddittorio da cui il teatro è distinto. Per quanto poi si riferisce a Shakespeare, ai motivi già addotti per darsi ragione della sua costante presenza sulle nostre scene, che non sono proprio quelle di casa sua, altri se ne possono aggiungere, quale il genere composito, avventuroso e sempre ricco di *suspense* della trama; il frazionamento e anzi spezzettamento dell'azione che porta a succedere ai colpi di scena nuove e più clamorose vicende; infine il particolare carattere della recitazione, adatto ai generici per quel giusto dosaggio del comico che rimane efficace nonostante

l'impossibilità di tradurre adeguatamente i frequenti giuochi di parole. Nonché, ad esempio, quel motivo solo apparentemente esterno, il quale consiste nel grande numero dei drammi d'argomento italiano derivati direttamente dalla novellistica rinascimentale o dal nobile Plutarco, sebbene sembrerebbero talvolta attingere piuttosto alla malalingua di Svetonio.

ALESSANDRO BONSAANTI

IL TALAMO DI GRAMSCI

*N*el f. 2-3, giugno-settembre 1961, pag. 51-69, della rivista *Rendiconti di Bologna a cura di R. Roversi e G. Scalia*, è apparso a firma di Pietro Bonfiglioli un discorso su *La storiografia delle riviste e la « Schildfrage » del Novecento*. Secondo il B., *la storiografia periodistica ora in voga dovrebbe operarsi in funzione di un'analisi storica della « colpa » del Novecento letterario, che tradì e ruppe la integrità della « cultura » salveminiiano-gobettiano-gramsciana*. Tale « colpa » è fissata nei seguenti sintagmi:

« Categoria ipostatizzata; ontologia letteraria; esclusivismo letterario; separatismo letterario; unità metastorica del Novecento; assolutismo letterario; privilegio letterario; ontologismo separatista; unitarismo mitico del Novecento; leggenda del Novecento; ontologia dell'esclusivismo letterario; i nessi più ellittici e metafisici; i vecchi miti consolatori ai mass-media; concezione messianica e iniziatica dei periodici come incarnazione dell'assolutismo letterario; assolutismo ontologico del Novecento letterario; la letteratura più alienata del ventennio; cultura « eterna » di fondo cattolico e idealistico; nichilismo estetico; titolari a vita del novecentismo mitologico; concezione assolutistica dell'attività letteraria; totalità estetica; bella bara di nichilismo estetico, di ritrosia attivistica, di professionismo autobiografico e letterario della sconfitta; apartheid letterario del Novecento; esclusivismo letterario; ecc. ».

Con questo rosario di tautologie il Bonfiglioli crede di avere catturato ed esorcizzato il globale mostro novecentesco, che con gesto desolato addita come una purga alle nuove generazioni:

« Certo è triste che l'interesse delle nuove generazioni in Italia sia condizionato da una storia culturale così povera e cieca, ma la sola strada che i giovani hanno di sfuggirvi è di capire fino in fondo perché la storia dei loro padri fu così povera e cieca... poca grandezza e molta miseria... un capitolo crudele della storia morale e civile degli italiani ».

Posto ciò e constatato alla lettera che in questo modo curioso e miserello di approntare i dati di una categoria storica in fieri non si va né avanti né indietro, e che il B. resta lui catturato nella stessa globalità che ha inventato, non m'importerebbe un fico secco di tutta questa « revisione », se il Bonfiglioli non mi diventasse quasi un caso clinico rappresentativo dell'irritato e frenetico calvinismo di certa gioventù provinciale italiana, moraleggiante e iconoclasta, che è la più grande « iattura » della patria attuale. Tale è — esemplare, categoriale, purissimo e senza eccezioni — il Bonfiglioli che scopre

le opinatissime vergogne dei padri con biblico accento di folle e vergine agit-prop di sezione rionale; le vergogne di quei padri da lui appunto miticizzate, dai quali entropicamente ha mutuato la stessa « colpa » che ad essi attribuisce: l'intolleranza (« Non si può tollerare che oggi vengano riproposti... », pag. 64; « ... Papini e Soffici... davano una mano a mettere gli ebrei nelle camere a gas... », pag. 62; e via di questo passo), nella fattispecie l'intolleranza del contrario apparente, cioè, di un culturalismo che, sotto specie sociologica e funzionalistica, tira a extrapolare e ipostatizzare fuori e sopra il concerto complesso e articolatissimo del Novecento un momento e un gruppo (poniamo, la « resistenza attiva Salvemini-Gobetti-Gramsci ») della storia morale e politica. Qui è la detta « iattura » del patologico e retroverso totalitarismo del B., pari al suo abbrivo-approdo manicheistico: Gramsci o Croce, resistenza o controriforma, impegno o connivenza, « ribelle » o « cane di guardia », ecc. Mi ricorda la mostruosa dicotomia storico-metafisica del Castellet nella sua antologia spagnola: prima simbolismo e poi realismo, simbolismo o realismo, reazione o progressismo, processo al purismo di Guillén, Salinas, Lorca, esaltazione iperbolica di un fantasticato Machado realista e marxista, ecc.; ma almeno un Castellet è in parte giustificato per ovvi motivi.

Non neghiamo al B. una professione di fede, gli neghiamo il legiferare, la provocazione e la summa di tutti i luoghi comuni sul Novecento artistico-letterario, cui si prepari il patibolo di un piazzale Loreto.

Non che il B. non abbia qualche ragione (ma anche ciò è diventato un luogo comune) sul volgarizzamento postbellico del novecentismo: quanto scolasticismo postermetico e neorealistico, quanto diletantismo su rotocalchi palcoscenici teatrali e radiotelevisivi nell'impastare con vecchie formule oggetti nuovi artificiosamente inventati della politica dell'industria della moda! Peggio ancora le false rotture antinovecentesche, le trivializzazioni neoveristiche e dialettali, i ritorni di fiamma del putridume irrazionalistico delle confezioni fantastico-linguistiche. D'accordo sul fallimento dei vari impegni politicistico-culturali dal '45 al '55, che non intaccarono il « capitale privilegiato » del Novecento. Siamo d'accordo, ma su un piano di inerte constatazione sociologica di reperti a basso e diffuso livello, i quali per il B. sono la regola involutiva e fatale dei pessimi maestri ed esempi del già accartocciato Novecento, e per noi postumi più o meno irrilevanti, più o meno patologici, ma talvolta più o meno utili necessari e in buona fede di una determinata epoca di ideali e di opere, sulla cui grandezza (criticamente analizzata e circoscritta) non abbiamo ragione di dubitare fino a prova contraria. (Più avanti diremo la zona d'indagine più propria e valida). Alcuni di tali fatti postbellici (e altri ancora) sono valutati dal B., ma sempre sulla lama minacciosa della sua tesi culturalistica; i giovani di oggi, sperimentalisti e neovociani, poliglotti e critici epistemologi — avverte il B. — stiano attenti a « scegliere »; per conto nostro hanno già scelto (qualche loro merito si vedrà nelle sintesi future, e basta).

L'ingrediente novecentesco che dà più fastidio al B. è certamente il « protagonismo » idealistico e crociano. (La letteratura ermetica, puah, non resiste un istante a un « facile smascheramento »). Donde l'attacco preliminare e massiccio alle Cronache di Garin, operatore dell'« eclettismo metodologico crocio-gramsciano », paladino del Novecento epicizzato ed unificato nella dignità dell'idealismo, mitomane della « totalità onnicomprensiva della storia » e quindi trasformista e conservatore del bubbone con la parte sana. A me ermetico (con i Bonfiglioli chiamarsi ermetico è un'amena soddisfazione) la

congiunzione dialettica gariniana tra crocianesimo e gramscismo non interessa tanto nella sostanza, quanto nella forma del metodo e della ricerca (il B. si serva pure di queste mie parole per rincarare i torti di Garin); essa è illuminante ed esemplare di un umanismo, dicasi, erasmiano, nel quale il come è stato e il come deve essere sono mediati da esatte prove storico-filologiche dirimenti la spina dorsale dell'intenzione novecentesca e dei suoi fatti e opere validi e concreti dalla vicenda delle umane e sataniche deviazioni (esistono anche le umane), deformazioni e tradimenti giustamente storicizzati. Che cosa significhi storicizzare credo sia un enigma per il B., che accusa Garin di « professionismo fatalmente neutrale e onnicomprensivo del ricercatore », di automatica garanzia con la sola presenza del ricercatore, del nesso tra presente e passato sulla linea dell'eredità idealistica. Chi ha letto le Cronache scopre a fior di pelle il dramma del discepolo interiormente lacerato nei confronti di due autorità e di due esempi entrati per vie diverse nel sangue; non conosco libro più impegnato del dopoguerra, meno aprioristico e più libero nei confronti dei documenti che parlino da sé; ma è una scepsi attiva, imparziale con le proprie memorie e desideri, che è il primo dovere del rispetto verso se stessi in chi si accinga a storicizzare, non a « epurare » come pretende il B.: « D'altra parte, non è forse vero che nella storia non si possono fare epurazioni? [detto con assenso sarcastico] Su queste basi Gramsci e Gobetti testimoniano e giustificano l'egemonia culturale crociana e gentiliana »; Garin coonesterebbe l'idealismo con il gramscismo, anzi Gobetti e Gramsci sarebbero invenzioni dialettiche gariniane di Croce e Gentile.

Chiarisco che a me ermetico (insomma, letterato) non interessa tanto la congiunzione Croce-Gramsci (che sul piano letterario mi era già nota come assoluta identità di gusti e di forme), quanto il possibile e sperabile passaggio, accennato ironicamente dallo stesso B., dalle « cronache di filosofia » alle « cronache di letteratura », da operarsi con lo stesso metodo gariniano. Ma il mio interesse è filosofico (pio desiderio) non « culturale » come quello del B.; così come non fu « culturale » ma filosofico il passaggio gariniano dalla filosofia alla politica, o meglio fu un ritorno alla filosofia. Giacché solo una testa acategoriale, strutturata per meri istituti culturali, è vocata allo spirito intollerante dell'epuratore, che impone agli altri di scegliere il passato che le piace. Si sa che l'istituto (?) della cultura, già notomizzato da don Benedetto, è un ircocervo, un collettore intercategoriale avidissimo di impegni a breve scadenza e, mancata la scadenza (trascorsa la giustificazione pragmatica) (oggi partiti, chiese, blocchi, che affannosamente e confusamente guardano alle sorti del pianeta, non sanno che farsene di questi forsennati provinciali eretici e anarcoidi), di sottili rigori ascetici della protesta verbale e della rinunzia passiva. Invero, la parte positiva dei valori protestati dal B. è fatta di questa tebaide:

« Identificare... una linea civile della nostra letteratura contemporanea, legata alla coscienza... di un razionalismo superstite [sottolineo], ... della resistenza stoica alla complicità. Occorreva il coraggio di un rifiuto radicale, che solo la cultura gobettiana saprà esprimere... un'altra linea, quella di chi non ha tradito, chiuso nella definizione razionalistica del suo amaro relativismo, della sua intransigenza, del suo nichilismo stoico (è la linea della resistenza passiva, che da Gozzano passa attraverso i "moralisti" della Voce e giunge a Montale, con l'inserito di Saba: una linea antiletteraria, antirondista e antiermetica, parallela, entro certi limiti, a quella "resistenza attiva" Salvemini-Gobetti-Gramsci) ... ».

Come si legge, la riduzione del B. allo squallore è completa. Ai tempi del Frontespizio (l'unico, di Betocchi-Lisi-Fallacara) ero io a dire (ricordate, amici?): « Siamo tutti squalidi ». Ora che ho qualche speranza io ermetico, è l'antiermetico, l'antidealista che proclama lo squallore universale. S'è vista la serqua tautologica del B. sul Novecento; c'è di Bo « la psicastenica indifferenza [sottolineo] alle scelte »; la Voce di De Robertis è « sepolta quasi nella sua bella bara di nichilismo estetico, di ritrosia attivistica, di professionismo autobiografico e letterario della sconfitta » ecc. Il B. potrebbe obiettarmi che ben altra è la sua resistenza stoica, amara e passiva, dalla passività degli immondi letterati novecenteschi. Caro Bonfiglioli, no; il mito della « cultura » ti ha messo alle corde. Arte, letteratura significa statue, poesie, architetture, dipinti, spartiti, botteghe, tradizioni, ecc. La tua delirante linea montaliana sarà linda e pulita, ma letterariamente il passivo è solo passivo, e avremmo in gola una resta o lisca, non nel cuore un endecasillabo, Arsenio, Riviere, i Mottetti, la Bufera! Un passaggio gariniano alla letteratura, dice il B., ignorerebbe « la più vera poesia del nostro secolo, da Gozzano a Montale », che « si sviluppa su basi anti-idealistiche, certamente del tutto estranee al crocianesimo ».

Ma guarda il caso! Anche un ermetico, che proclama Montale tra i maggiori dell'ermetismo, si sente acrociano e aidealistico (finché un altro intervento gariniano non lo illumini nel fondo...), ma, ad es., il passaggio da Arsenio a Riviere (su piano almeno psicologico) è idealistico; crociana era la critica di Montale su Solaria; crociana la sua aristocratica democrazia; la rottura con l'idealismo nei Mottetti non è certamente gobettiana o gramsciana (e che cosa significherebbe?), ma esistenzialistica (trascendente nell'immanenza); la rottura con lo stesso esistenzialismo nella Bufera è ricupero delle radici dello spirito romanzo italiano (Dante). E che cosa ha a che vedere Montale con Gozzano, se è proprio uno stacco qualitativo che li distingue e segna le origini del Novecento poetico? Ho gioito, come per una conferma ad alcuni lustri di lavoro storiografico su quelle origini, nel leggere in una delle straordinarie lettere di Rebora a Prezzolini (14 febbraio 1913), pubblicate in Stagione di Costanzo (n. 21, pag. 10): « ...Potrei essere lo stelo d'un fiorellino solo. Ma non vorrei esser confuso coi Gozzano di questo mondo... Io non ho, per ora, altri conforti né ambizioni tranne quelli del mio spirito che gioisce quando tocca in sé l'altro d'intorno e in ogni dove... ». (E nulla si vuol togliere al valore di Gozzano). (Sarà Rebora, per caso, uno dei « moralisti » della Voce cari al B.?). Crociano è molto lirismo del primo Saba col suo goloso classicismo settecentesco candidamente venato di dissonanze e mordenti che si fisseranno all'epoca di Parole, con cui Saba fece il suo ingresso nell'ermetismo del Novecento.

Non meno di Garin, mitomane, eclettico trasformista unitarista apologista dell'idealismo appare al B. Giansiro Ferrata nella sua antologia della Voce. Il buono e « idillico » Ferrata capisce le ragioni dell'« Italia prigioniera », ma osa tessere un « rapporto spirituale » tra le forze avverse, innalzare l'aquilone di certa « fantasia » novecentesca di alcuni poeti coi loro « grandi echi... di verità in verità ». Nossignore, per il B. non c'è fantasia che tenga, né libertà-verità fuori del « carcere di Gramsci »; lì dovevano finire tutti. (In verità vi finì anche De Robertis, che per un mese fu interrogato dalla polizia fascista che voleva sapere che cosa ci fosse sotto l'ermetismo; e con ciò?).

Gli è che Ferrata, come Garin, opera storiograficamente su una società culturale di fatto, positiva, del primo Novecento, e ne indaga affinità e differenze, unità e specificazioni, in cerca di alcuni deter-

minati valori filosofici e letterari (Croce, De Robertis, forme poetiche nascenti, ecc.). Ferrata, naturalmente, è condizionato dal piano della sua ricerca: la rivista della Voce: eppure adisce persone, idee, forme espressive di valore. Su un piano più aperto si mostrerebbero più palesi il personalismo e l'intimismo dell'etica e dell'arte novecentesche come, intorno al 1909, si separano qualitativamente dal complesso finisecolare e decadentistico (epigonismo della Triade, crepuscolarismo, insorgenze nazionalistiche e prefasciste, ecc.). È il limite e il pericolo del metodo delle riviste, che può fare il giuoco dei Bonfiglioli, sì che s'attenui o svanisca il travaglio singolarissimo dei fondatori del Novecento; c'è un Reborà della Voce e un Reborà d'aspro e forte monologo, un Cardarelli rondista e altro perfino antirondista, un Boine di Plausi e botte e un Boine confitto nella notte oscura di San Juan de la Cruz. Merito della Voce di Ferrata o del Frontespizio di Fallacara è avere dialettizzato e conciliato coro e intimità, gruppo e persona, indifferenziato e specificazione personale. Intento generale della collana che ha ospitato tali antologie è l'esibizione dei documenti plausibili del nesso e zona comune di queste antinomie, che hanno esasperato e straziato la storiografia novecentesca.

Laddove il B. livella sull'unico piano astratto dello spirito pubblico, assaltando le due specificazioni (politica e letteratura) traditrici di una cultura, che, per avere qualche valore, per forza non può essere se non di resistenza opposizione e rinunzia: « Occorre il coraggio di un rifiuto radicale, che solo la cultura gobettiana, recuperando qualche anno dopo alcune esigenze della prima Voce, saprà esprimere ». Non chiediamo al B. quali furono le « esigenze della prima Voce »; la risposta sarebbe tautologica, al solito. Giacché una cultura di quella fatta, capace di una letteratura novecentesca, non è mai esistita. Quale prima Voce? Salvemini rappresentante (parallelo) di una cultura preletteraria del Novecento? Quali « moralisti » della Voce? Sa il B. le fonti di un Boine? Montale gobettiano è una bella immagine biografica più volte accarezzata, ma criticamente nulla rispetto alla genesi degli Ossi di seppia (pari alla vana ricerca di Gozzano in Montale, compiuta dal B. in un suo saggio, peraltro interessante). Si sa quale debole cosa (strumentale, didascalica e provinciale, e perfino di favolistica evasione) fosse la letteratura virtuale di Gramsci rispetto alla grandezza e generosità del suo programmismo politico, e quindi rispetto ai fatti letterari avvenuti. Negli Intellettuali appena qualche minimo accenno agli uomini della Voce e delle riviste seguenti fino al 1930; il fine è strettamente strumentale e organizzativo. È un intellettuale politicamente qualificabile, non letterariamente qualificato.

Giacché agli anni di Gobetti (inoltratosi il primo dopoguerra) l'intellettuale nostrano da circa tre lustri si era deciso a qualificarsi, a sortire letterariamente dal marasma decadentistico, con una generazione di ritardo (rispetto, poniamo, alla Spagna di Unamuno e Machado); aveva già abbondantemente peccato e si era gravato di un'infinità di colpe, come direbbe il B. e come egli prova con le antologie einaudiane. Peccati e colpe erano stati il futurismo, diffusosi in tutto il mondo a sollecitare riposte energie artistiche (Marinetti in Spagna si presentò nel 1909, attraverso la rivista Prometeo, in veste di riformatore di istituti secolari, progressista e difensore della repubblica radical-socialista di Lerroux e Pablo Iglesias, e il manifesto apparve nella cit. rivista, che accoglieva il martire della scienza Vanni e D'Annunzio, Rodenbach e Lautréamont: vocianesimo universale, e ciascuna patria si cerchi il suo Bonfiglioli castigamatti), frammentismo, pittura metafisica, poesia orfica, prime avvisaglie della

poesia pura, della prosa d'arte, del saggio. L'avventura e l'irrequietezza della parola poetica, l'istrianismo artistico autoclassista (non ancora smantellato del suo incondizionato ribellistico; non certo dal B.) si erano fissati in opere imperiture: Poesie di Saba e Frammenti lirici di Rebora, Canti orfici di Campana e Prologhi di Cardarelli, Pianissimo di Sbarbaro e Il porto sepolto di Ungaretti... Affluivano fonti ed esempi stranieri: la rivolta postromantica e simbolista, Apollinaire e il cubismo, il futurismo di ritorno, i poeti religiosi della Francia, la mistica spagnola, l'India... La letteratura italiana si sprovvincializzava, ripercorreva le sue origini, cercava un dialogo e una solidarietà oltre frontiera.

Questi movimenti, persone, opere, erano (sono) valutativamente analizzabili? Credo di sì. Se la cultura gramsciana complessivamente li ignora, dovrebbero i « nipoti » bonfiglioleschi trasformare in errore (e colpa, ora sì) l'operazione gramsciana, che con inerente giustificazione pragmatica li escluse dalla « organizzazione » per attendere ai dati più malleabili e agevoli (ancorché avversari) dell'idealismo e del positivismo?

Il B., invece, con la sua clava intimidatoria resistenziale tira a ridurre tutto a informe poltiglia. Nostalgico della interezza dell'istituto culturale Salvemini-Gobetti-Gramsci, da cui guarda ed escute (antologie einaudiane alla mano) i due esiti presunti della politica e della letteratura, fatalmente deve somigliare e confondere. Qui, colloca sulla stessa riga reazionaria riviste politiche e riviste letterarie, e (nella stessa rivista) non specifica il politico dal letterario o il prima e il dopo. Ne viene un caos: Leonardo con il Regno (qui sta il peccato originale dell'alienazione), prima e seconda Lacerba, la Voce di Prezzolini e quella di De Robertis, De Robertis e Gargiulo, Gargiulo e la Ronda, De Robertis e la Ronda, la Ronda e le riviste dell'ermetismo, Solaria e Letteratura, secondo e ultimo Frontespizio, e così via. Il B. si trova davanti a flagranti contrasti? Scatta il grimaldello del classicismo, delle sovrastrutture, del resistenzialismo. Ma come? Prezzolini e De Robertis uguali? Sciocchezze! « un'aria di stanchezza, di cedimento, di scetticismo patito accomuna di fatto la letteratura di De Robertis alla cultura di questo Prezzolini » già astemio. Vedete che il metro è sempre la passività (« stanchezza, patito, ecc. »); quando tutti vanno a letto esausti, tutti sono uguali. La colpa del Novecento è nera, unica, globale, e i « nipoti » a battersi il petto e a piangere. Parimenti la ragione della Resistenza (attiva e passiva, ma soprattutto passiva allo stato degli atti) è intera, assoluta, e qui l'eredità dei « nipoti » è la ripetizione del « rifiuto radicale » al Novecento.

Insomma, due assoluti di fronte, impermeabili, in un cielo apocalittico e grottesco (barocco retroverso!) di fango a destra e di rinunzia a sinistra. Non un filino, un ponticello, un piccolo nome tra loro; un Montale è subito salvato dalla minima contaminazione novecentesca e messo a patire nel rovello della resistenza passiva. Qualunque altro tentativo di storiografare i documenti novecenteschi è comminazione con il peccato. Così la mia cit. collana di Landi, Riviste letterarie e artistiche del Novecento, « ha tutta l'aria — come dicono gli aggettivi del titolo — di voler essere una piccola controriforma letteraria da opporre alla riforma laica e culturalistica del Novecento espressa dalla collana einaudiana » (In realtà il mio progetto, pubblicato, è anteriore a quello einaudiano, ma lasciamo andare). L'antologia del Frontespizio di Fallacara è « un po' eufemistica », dove il B. con interessata violenza altera il significato normale di « eufemismo » (Fallacara non chiama « bagno » un « cesso »,

perché il Frontespizio fu per lui dimora spirituale, né il B. avrebbe alcun interesse, in questo caso, a chiamare con una bella parola quello che per lui è senz'altro un « cesso »).

Veniamo al sodo. Il B. schernisce la « struttura familistica del Novecento culturale » nell'antologia di Ferrata (*padre Croce maschile e De Robertis femminile*). Io non celerei sul complesso psicologico della visione o visionarietà del B.: comprendo — sebbene non sia uno psicologo analitico — il raccapriccio del B. al pensiero di un solo pelo di don Benedetto nel talamo immacolato di Gramsci o di don Peppino sugli ossi politici del suo Montale antiermetico.

Concludendo, la cultura del B. è politica pura o purismo politicistico. Altra volta noi ermetici ci troviamo a combattere altro purismo, quello della poesia pura, e il quadro psicologico è identico, identico il decadentismo e crepuscolarismo di fondo, che è il gusto attuale di questi puristi e rigoristi (Gozzano e Montale...). Ben diversa fu la cultura politicizzata di un Gobetti o di un Gramsci, che operavano da eroi e martiri di un nuovo Risorgimento con onestà e coerenza di mezzi e di fini. Non può, ad es., esservi finalismo in uno stalinismo nostalgico, che si consuma nella dilettazione dell'eresia.

Ci siamo industriati di smontare il congegno della intimidazione di questa genia di rigoristi, che è pari alla genia dei lassisti. Si avverta, altresì, con qualche misericordia finale, che il mito del limbo culturalistico è un segreto alibi per liquidare un'epoca e una categoria storico-letteraria, in cui è arduo penetrare coi mezzi umani e democratici dell'intelligenza e della sensibilità. La « colpa », attribuita al Novecento, si ritorce sull'accusatore. Per un rigorismo manicheisticamente polarizzato e del tutto acronistico non resta se non il chisciottismo dell'azione politico-morale o l'espressione letteraria della « colpa »: il B. sceglie e ci lasci in pace. Se vuol rientrare nella categorialità e nella dialettica, cioè nella scienza, studi, ad es., nel nostro tema il transito a cavallo della guerra delle tre generazioni della poesia nostra novecentesca: Ungaretti dal Sentimento al Dolore, Montale dalle Occasioni a Finisterre, Betocchi da Altre poesie a Notizie, Luzi dal Quaderno gotico al Giusto della vita, Caproni da Cronistoria al Seme del piangere, Gatto da Morto ai paesi all'Amore della vita, Quasimodo dall'Oboe alla Vita non è sogno, Solmi da Fine di stagione a Levania, Pasolini da Casarsa alle Ceneri di Gramsci (che è una maniera di interessarsi di Gramsci in letteratura), ecc. Una diecina di anni fa allusi al significato di questa tradizione-innovazione: « E quali opere, se non queste, hanno filtrato e poeticamente purificato i nefasti miasmi e orrori della guerra e dello schianto delle vecchie istituzioni? Lezione di dignità e umanità nei giusti limiti dell'opinione che Renato Serra aveva della guerra e delle sue metamorfosi, i ritmi di Quasimodo e Betocchi, Ungaretti e Caproni; ferita aperta e sanata con il settenario settecentesco e popolare di Gatto e Betocchi, con i giambi silicei di Ungaretti, con la melodica memoria tassessa di Caproni, con la ferma eloquenza e invocazione di Quasimodo, con l'amarissima eppur tenera elegia di Sereni d'un gelo di tedio elementare e supremo che dissona con la passione d'una poetica civiltà inestinguibile, quell'appello di Sereni a un'Europa del tutto segreta e invisibile » (Caratteri, pag. 88-89). Lo stesso travaglio dall'interno di essa letteratura nei narratori, nei critici, nei saggisti; lo stesso rifiuto — pur dopo varie, drammatiche e umanissime alternanze — a una cultura da paccottiglia rionale indifferenziata e facile comodo e preda di sbirri e scherani delle verifiche democratiche e dei processi sommari.

ORESTE MACRÌ

Documenti

In questa nuova sezione della rivista si pubblicheranno sistematicamente testi di carattere letterario diffusi dalla radio e dalla televisione, con prevalenza per quest'ultimo più nuovo mezzo. Qui di seguito, sono questa volta riportati i testi stenografici delle interviste fatte davanti alle telecamere con Ungaretti, con Bo e con Mondadori da Ettore Della Giovanna. I tre esponenti del mondo culturale risposero a domande improvvise poste da alcuni intervistatori specializzati. Le trasmissioni furono inserite nella rubrica Incontri realizzata a cura del "Telegiornale".

INCONTRO CON UNGARETTI

DELLA GIOVANNA — Tutti noi in questi giorni stiamo tentando di rispondere alle domande del censimento e questa sera vi presentiamo un signore che alla domanda sulla professione che esercita risponderà con una parola meravigliosa, forse con la più bella professione del mondo: poeta. Vi abbiamo presentato dei grandi industriali, più recentemente un grande avvocato; questa sera vi presentiamo un grande poeta, un uomo che alla fine della prima guerra mondiale era già considerato un maestro di poesia in tutta Europa: Giuseppe Ungaretti.

Giuseppe Ungaretti è nato nel 1888 ad Alessandria d'Egitto da genitori lucchesi ed è considerato da una generazione, forse da due generazioni di Italiani, un maestro della nostra poesia moderna. Non vi farò un'analisi critica della poesia di Giuseppe Ungaretti (io non sono un critico letterario), ma mi permetterò di ricordare, di rievocare due episodi della mia vita che si riallacciano in qualche modo ad Ungaretti. Nel 1942, una mattina di primavera, io ho ricevuto da Milano una telefonata dall'editore Mondadori, il quale mi diceva: «Della Giovanna, è rientrato in Italia dal Brasile Giuseppe Ungaretti; lo ricerchi e gli offra un contratto per la stampa di tutte le sue opere, a qualunque prezzo. Io andai a cercare Ungaretti in una pensione di Via Vittoria Colonna, se ben ricordo, e decidemmo di fare questo contratto che portò alla stampa di quelle opere oggi diffusissime e di cui la prima è questa; se non sbaglio, *L'Allegria*, che ancora conservo come ricordo di quell'avvenimento. E ricordo anche di avere avuto la fortuna di assistere alla sua prima lezione all'Università di Roma, nell'aula magna, una sera. Parlò sul Leopardi, se non mi sbaglio, e c'era tutto il mondo intellettuale di Roma. C'era il mondo elegante di Roma, c'erano centinaia e centinaia di studenti che stavano nei corridoi perché non riuscivano ad entrare nell'aula magna ormai già gremita di gente. Perché ho voluto ricordare queste due cose? Le ho volute ricordare perché in un'epoca in cui noi tutti ci lamentiamo ogni giorno dell'invasione del materialismo, della prepotenza di questo materialismo che sembra voglia corrodere, travolgere l'umanità, ci fu un momento in cui un grande editore disse: «Le poesie di Ungaretti le dobbiamo stampare tutte, a qualunque prezzo». Ci fu un momento in cui Ungaretti si presentò all'Università di Roma e accorse tutta la città. Intendo dire, una folta rappresentanza della città, per ascoltarlo e quindi immagino che anche questa sera ai telespettatori

faccia piacere di avere sul loro schermo di casa questa figura di poeta, di far conoscenza con Giuseppe Ungaretti, che ci racconterà qualche cosa di sé fra pochi istanti e dopo, come al solito, secondo la tradizione della nostra rubrica, sarà interrogato da tre miei colleghi: Carlo Laurenzi, Alfredo Mezio, e, adesso qui devo fare una parentesi o una correzione perché purtroppo io non sono un collega di Leonardo Sinisgalli: Leonardo Sinisgalli è un poeta. Vorrei essere anch'io un suo collega ma non lo sono, e quindi noi ci riserviamo anzi di ascoltare con particolare interesse le domande che il poeta Leonardo Sinisgalli farà al poeta Giuseppe Ungaretti.

Ora però vorrei che Ungaretti ci dicesse qualche cosa di sé o della sua vita.

UNGARETTI — Sono commosso delle parole troppo gentili che mi ha rivolto Della Giovanna. Ha ricordato due episodi importanti della mia vita: la pubblicazione presso Mondadori della mia opera e la prima lezione alla Università di Roma e anche ha ricordato la pensione dove io stavo in Via Vittoria Colonna. In quella pensione abitava un uomo al quale io devo molto, che è stato un grande critico, Alfredo Gargiulo, e voglio qui ricordarlo perché la mia opera o la fama mia è legata alla sua penetrazione, alla sua penetrante intelligenza. La mia vita? La mia vita è stata dura. Ho fatto il poeta nei ritagli di tempo e ho fatto sempre un secondo mestiere, ho fatto il giornalista. È un mestiere nobile e sono fiero di averlo esercitato per lunghi anni. Ho fatto il professore: è un altro nobile mestiere. Sono sul punto di abbandonarlo per sempre, ma il contatto coi giovani è certo una delle esperienze più vere che un uomo possa fare e anche un poeta. L'umanità si conosce meglio nei giovani. I giovani sono sinceri; i giovani non hanno ancora provato troppo la vita e vi si abbandonano e quindi si scoprono, si scoprono nella loro autenticità umana.

Che altro? Vorrei ricordare come è nata al pubblico la mia poesia; non com'è nata in me, perché quella è una cosa che non saprei spiegare. Com'è nata al pubblico? È nata, da quasi 50 anni (quindi oggi si celebrerebbero qui le mie nozze d'oro con la poesia), a Parigi in un caffè, la *Closerie des lilas*, dove ci si riuniva, credo, tutti i martedì intorno a Paul Fort, che era il principe dei poeti. Questo principato è un principato che era già ridicolo allora, ma ora sembra che sia caduto interamente nel ridicolo. Ma insomma, lasciamo andare. Lì incontrai Soffici, Palazzeschi, Marinetti e Papini che erano arrivati a Parigi in occasione della fondazione, credo, delle *Soirées de Paris*, da parte di Apollinaire.

DELLA GIOVANNA — In che anno era press'a poco?

UNGARETTI — Doveva essere verso il '12. Di recente, in occasione dei miei 70 anni — sono passati già da un po' di tempo — Palazzeschi ha ricordato l'episodio, e allora mi presentarono a Soffici e agli amici che ho già nominato e mi chiesero, quegli amici, di dare loro delle poesie, che io non avevo in mente di pubblicare. Avevo delle poesie ed esse sono state le mie prime poesie uscite nella rivista *Lacerba* soprattutto per opera di Palazzeschi, di Papini e di Soffici. Papini non c'è più, ma Soffici e Palazzeschi sono ancora vivi e rivolgo loro un saluto affettuoso.

DELLA GIOVANNA — Professore, vogliamo sentire che dice il nostro amico Leonardo Sinisgalli.

SINISGALLI — Ungaretti è il maestro di tutta una generazione di poeti, è la mia generazione: è la generazione dei poeti ermetici. Che cosa ha insegnato Ungaretti alla mia generazione? Ungaretti ci ha fatto vedere i pericoli, i vizi più grossi della poesia: il vizio della retorica, il vizio del sentimentalismo e il vizio, diciamo, del futurismo. Ungaretti ci ha fatto vedere come nemici D'Annunzio, i crepuscolari e Marinetti. Questo è stato il suo grande insegnamento. Quindi noi abbiamo avuto lui come maestro ed io vorrei chiedere ad Ungaretti chi si scelse lui come guida, come maestro quando cominciò a fare più di 50 anni fa le sue prime poesie?

UNGARETTI — I poeti che mi attrassero subito sono due: un poeta italiano, che è Leopardi ed un poeta francese, che è Mallarmé. È curioso, io ho conosciuto Mallarmé ancora ragazzo, ancora scolaro e

mi battevo con i miei compagni, perché i miei compagni lo consideravano un poeta oscuro, come lo è difatti, e non lo capivo neanche io. Ma c'era qualche cosa in Mallarmé che mi attraeva; sentivo che in quella poesia intensa c'era un segreto, perché la poesia è tale quando porta in sé un segreto. Se la poesia è decifrabile nel modo più elementare non è più poesia; anche la poesia che pare semplice è una poesia che contiene un segreto. Non ha bisogno di contenere il segreto con quelle difficoltà da letterato che vi metteva il Mallarmé, ma deve contenere un segreto. Leopardi aveva capito benissimo che la poesia doveva contenere un segreto. Si prenda per esempio la *Primavera*. La *Primavera* è di solito considerata come una poesia neoclassica. Non è affatto una poesia neoclassica. Si prenda il titolo: il titolo dice della Primavera, ovvero delle favole meridiane, delle favole antiche; e poi, se si vanno a vedere le annotazioni di Leopardi, si trova per la parola « antiche » una spiegazione straordinaria; si trova, nel Mersio, che il Leopardi cita e al quale rimanda il lettore, si trova nel Mersio che antiche è il contrario di postiche, cioè è un punto cardinale. Antiche vuol dire meridiane, e allora, nel dire antiche, Leopardi vuol dire che sono di un tempo lontano e, nello stesso tempo, vuol dire che sono del tempo del mezzogiorno, che ci è lontano; e in questa parola antiche, in questa parola ambivalente il Leopardi vuol dare senso di durata dal tempo del calore, dal tempo antico, quando l'uomo era vicino alla natura, al nostro tempo isterilito dall'intelligenza. È tutta piena di parole difficili a capirsi, la *Primavera*, soprattutto dove in un modo particolare il Leopardi ha esercitato la sua eleganza.

DELLA GIOVANNA — Professore, io sono sempre affascinato da quello che lei racconta e quello che ci ha detto è così bello, così interessante. Ma dobbiamo continuare con questa routine delle domande. Adesso chiediamo a Mezio se vuole rivolgerle una domanda.

MEZIO — Siccome Ungaretti ha ricordato l'inizio della sua vita letteraria a Parigi, i rapporti con Paul Fort, i poeti della *Closerie des lilas* e c'è un poeta che tutti conoscono, che è stato importante per tutti, è stato un mito, una passione, ma per Ungaretti è stato qualcosa di più, è stato un capitolo della sua vita: è Apollinaire. Con Apollinaire credo che lei abbia avuto dei rapporti quali può avere un poeta con un altro poeta; e siccome so che è stato importante per lei, lei può ricordare qualcosa di questi rapporti, di questa superamicizia poetica fra uomini?

UNGARETTI — I contatti con Apollinaire sono stati frequenti fin dal primo momento, fin da quella occasione nella quale incontrai Soffici, Palazzeschi e Papini che mi indussero a pubblicare per la prima volta poesie mie. L'incontro che mi rimane più impresso, dei miei rapporti con Apollinaire, è l'ultimo. Apollinaire mi aveva scritto a Parigi. Ero in zona di guerra in Champagne e dalla Champagne nel momento dell'armistizio alla fine della guerra fui inviato a Parigi per la redazione di un giornale destinato ai soldati, che si chiamava *Sempre avanti*. Apollinaire mi aveva chiesto che tornando a Parigi gli portassi dei sigari toscani che gli piacevano. Io tornai a Parigi e andai subito al Boulevard St. Germain a incontrare Apollinaire. Era il giorno dell'armistizio, quattro novembre, credo, o tre novembre del 1918. La città era rumorosa e la gente urlava: « à bas Guillaume! ». Guillaume era l'imperatore di Germania. Vado su è già questo « à bas Guillaume » mi aveva sconcertato. Andavo a vedere Guillaume Apollinaire. Vado su e entro nella camera e Apollinaire era disteso sul suo letto con il viso coperto da un velo nero: era morto!

Stava lì con il quadro che gli aveva dato Picasso per le nozze, a capo del letto.

Questo è il ricordo che conservo di Apollinaire: il più terribile, con quelle grida di « à bas Guillaume » e quell'uomo magnifico scomparso.

DELLA GIOVANNA — Ci siamo concessa questa breve pausa perché non volevamo turbare il suo ricordo. Ora Laurenzi le chiederà qualche cosa.

LAURENZI — Lei ha parlato del segreto della poesia, in modo illuminante ce ne ha parlato. Quello è il segreto alto, esoterico della poesia. Forse, anzi certamente, la curiosità del pubblico, che s'interessa ai poeti per lo meno più di quanto non si creda, vorrebbe, io credo, conoscere qualche cosa circa il segreto spicciolo della poesia, direi forse il meccanismo della poesia stessa; cioè, in parole più povere, lei scrive delle poesie, alcune delle quali sono famose, non soltanto per la loro importanza, ma anche per la loro estrema brevità (*Mi illumino di immenso* è una delle più famose da questo punto di vista); come le scrive lei? Tecnicamente? Voglio dire: è il fatto musicale che primeggia in lei o è il fatto concettuale o è qualcosa che la tormenta all'improvviso e si chiude dentro se stesso, o anche in una stanza, prigioniero di un faro, come diceva Baudelaire, oppure per la strada in mezzo agli uomini, in un tram, su quel piccolo treno di Marino, così famoso ad un certo momento nella storia della letteratura contemporanea proprio perché lei lo prendeva ogni giorno per andare a Roma e per tornare a Marino ogni sera?

UNGARETTI — Mah! Si fa la poesia certo non pensandoci, perché occorre farla. Ho fatto, ho scritto il primo libro di poesie *Il porto sepolto* e poi una parte dell'*Allegria* in trincea; scrivevo su quei pezzetti di carta che mi capitava di avere; sull'involucro di cartone delle pallottole, su delle cartoline in franchigia e così nel pericolo, fra un tiro e l'altro, così...

MEZIO — Ma oggi normalmente il procedimento normale ...

UNGARETTI — Oggi normalmente il procedimento normale, mah, non si sa. Viene così, d'un tratto, una idea, poi questa idea vi tormenta e poi scrivete qualche cosa, e poi vi ritorna ancora e poi continuate. A volte è un lavoro lungo, a volte è un lavoro che si fa in pochi momenti. Non so, *L'Isola*, per esempio, che è una poesia lunga, elaborata del *Sentimento del tempo*, è una poesia che mi è nata in una notte. Altre poesie brevissime mi richiedono sei mesi di lavoro; non sono mai a posto, si seguono con l'orecchio; non si sa poi che cosa sia questo orecchio; l'orecchio va dietro al significato, va dietro al suono, va dietro a tante cose; non si sa; insomma tutto alla fine deve combinare e dare la sensazione che si è espressa la poesia; non si è mai espressa veramente, si è sempre scontenti; si vorrebbe che fosse detto diversamente, ma la parola è impotente, la parola non riuscirà mai a dare il segreto che è in noi, mai; lo avvicina.

MEZIO — Quindi anche questo mistero minore permane. Non soltanto l'alto mistero ma anche il mistero spicciolo della poesia è ancora fitto. Non lo risolveremo.

UNGARETTI — Non lo risolveremo.

DELLA GIOVANNA — Leonardo, vuoi chiedere qualche cosa?

SINISGALLI — Sì, io ho indicato prima i grandi pericoli da cui Ungaretti ha salvato la mia generazione di poeti. Abbiamo detto la retorica, il sentimentalismo e il libertinaggio poetico ...

DELLA GIOVANNA — Scusa, Leonardo, per chiarezza anche mia: che cosa intendi per libertinaggio poetico?

SINISGALLI — Ho detto prima, come analogia, il futurismo: l'eccessiva libertà espressiva.

DELLA GIOVANNA — Grazie, scusami.

SINISGALLI — Vorrei adesso sentire da Ungaretti: fra quelli che universalmente sono indicati come gli obiettivi della poesia, cioè la verità, la bellezza e la libertà del poeta, la libertà morale del poeta e la libertà di esprimersi, quale, secondo lui, oggi è più urgente?

UNGARETTI — La libertà di esprimersi. Tutti gli altri sono valori accessori, dipendenti. Se uno ha la libertà di esprimersi ha tutto.

SINISGALLI — Si può chiedere qualche aggiunta?

DELLA GIOVANNA — Certo, certo.

SINISGALLI — Come vede Ungaretti allora questa poesia che si dice engagée, cioè legata a dei principi che non sono principi di libertà?

UNGARETTI — Ho fatto una volta, in un incontro fra poeti italiani e sovietici, un incontro molto simpatico, alcune dichiarazioni nelle quali erano poste in chiaro queste difficoltà che si erano presentate a me, e come io avevo tentato nella mia lunga esperienza di risolverle.

Alcuni anni fa, e precisamente nel '50, mi domandò qualcuno quale fosse la mia posizione di fronte a quegli scrittori che affermano la necessità di stabilire un equilibrio fra espressione artistica e attività sociale. Risposi: non sono i fatti esterni che fanno lo scrittore; è lo scrittore che giudica mediante la propria opera tali fatti, dai quali, se è vero scrittore, non potrà mai essere determinato. Certo per natura ogni uomo, e lo scrittore, è nella storia e non fuori della storia; ma se uno scrittore non riesce nella propria opera a esprimerla la storia, infondendole il soffio e dandole l'impronta del proprio personale esistere, è uno scrittore secondario del quale la storia non terrà affatto conto. Uno scrittore, un poeta è sempre, secondo me, impegnato, indagando i propri tempi per conoscerli e in rapporto ad essi, indagando per conoscersi, impegnato a fare ritrovare all'uomo le fonti della vita morale che le strutture sociali, di qualsiasi costituzione siano, hanno sempre tendenza a corrompere e a disseccare.

DELLA GIOVANNA — Leonardo ti pare che questa sia la risposta alla domanda che avevi posto?

SINISGALLI — Io sono abbastanza soddisfatto della risposta che mi ha dato Ungaretti e spero che serva anche ai telespettatori per chiarire cose veramente complesse.

DELLA GIOVANNA — Perché non fai una chiosa?

SINISGALLI — Perché Ungaretti ha detto come il poeta può stare nella storia ed ha detto che la deve dominare, ha detto che deve essere un giudice, ha detto, soprattutto, che deve difendere la sua personalità, non deve essere succube della storia. Questa è la conclusione che tiro io.

DELLA GIOVANNA — Quindi torniamo alla risposta immediata che ti ha dato che la libertà di espressione è essenziale.

SINISGALLI — È quello che pensavo anche io.

DELLA GIOVANNA — Laurenzi?

LAURENZI — Io vorrei fare una domanda che in un certo senso, anche se sembra diversa, è un po' il proseguo della prima. Prima abbiamo parlato del mistero spicciolo del poeta.

UNGARETTI — Sì.

LAURENZI — Quello che interesserebbe (io cerco sempre di parlare tenendo d'occhio quelle che sono le curiosità forse anche più superficiali e non per questo meno giustificate del pubblico) è conoscere bene il suo punto di vista sul rapporto fra il poeta e la società in un senso molto semplice: cioè il poeta è qualcheduno che, facendo poesia ed essendo quindi partecipe di quei segreti, di quei misteri, i quali sfuggono all'uomo della strada, all'uomo semplice, il poeta deve astrarsi, deve stare chiuso in sé, cogliere della storia umana soltanto certi aspetti assoluti e perenni che sfuggono agli altri o non piuttosto partecipare, anche con semplicità e con cordialità, a quelli che sono i bisogni del tempo e perfino i dibattiti del tempo?

Le dirò questo: le ho fatto questa domanda, perché in una intervista recente che lei ha concesso, e che è stata pubblicata in un settimanale, si parlava appunto; non dico che le venisse rimproverato; ma le veniva così rispettivamente contestata una certa facilità nel concedere interviste, nell'intervenire in dibattiti d'importanza certamente molto precisi dal punto di vista umano ma, che posso dire, remoti da quella che potrebbe essere l'altezza di un poeta.

Io vorrei sapere se lei giustifica questo punto di vista, se pensa, cioè, che un poeta debba continuamente, ogni volta che ne è richiesto, intervenire a colloqui, a dibattiti di questo livello, in specie se il suo pensiero non sia stato leggermente frainteso?

DELLA GIOVANNA — A quale episodio ti riferisci in particolare?

LAURENZI — Mi riferisco ad una intervista, eccellente del resto, che Enrico Roda, che è acutissimo porgitore di domande, ha avuto con Ungaretti, appunto, e ad un certo momento ha chiesto, per esempio: « Per quale motivo, se le viene richiesto di un parere sul fatto del giorno da un rotocalco qualsiasi, non rifiuta? Mi è accaduto di avere visto un suo giudizio con foto annesso a quello di Toni Dallara con foto. È un cantante molto importante, ma da lei ci aspettiamo un canto diverso ». E la risposta di Ungaretti è stata, di estrema amabilità: « Per semplice osservanza delle regole di cortesia. E poi, perché Dallara non dovrebbe avere il diritto di giudicare? ». In questo siamo perfettamente d'accordo. Si tratta, se non sia il caso, forse, di evitare certe possibili confusioni nel pubblico.

UNGARETTI — La domanda, insomma, precisamente quale era?

DELLA GIOVANNA — La domanda, se ho capito bene il pensiero di Laurenzi, è questa: che qualcuno le rimprovera, mi pare, molto amabilmente e molto rispettosamente, proprio per il grande rispetto che hanno per lei, una certa facilità nel rispondere a domande di noi giornalisti che le vengono rivolte su temi della vita spicciola, della cronaca quotidiana che sono, per usare le parole di Laurenzi, remote, lontane dalle altezze della poesia e della letteratura. Mi pare che Laurenzi sia rimasto colpito dal fatto che le hanno chiesto un parere su un processo, un famoso processo in corso.

LAURENZI — Non in corso, un processo già concluso.

UNGARETTI — Forse la difficoltà viene dal modo d'intendere l'altezza della poesia. La poesia è in tutto, è da per tutto; tutte le cose possono diventare poesia. Probabilmente le risposte e le domande a quel settimanale che m'interrogava non so su che cosa insieme a Dallara, non è che implicassero poesia, ma insomma la poesia c'era. È in tutto la poesia, anche in un fatto quotidiano, anche nei minimi fatti c'è quel tanto di mistero che è poesia.

DELLA GIOVANNA — Non c'è dubbio.

UNGARETTI — C'è quell'oscuro nei minimi fatti che il poeta cerca di esprimere, ma che non arriva ad esprimere che fino ad un certo punto perché la poesia è inesprimibile.

In qualsiasi cosa la poesia è presente, perché in qualsiasi cosa è presente un mistero irriducibile, e più si va avanti, più si inventano cose, più si scoprono cose e più diventa irriducibile: quello è poesia.

LAURENZI — Dà prova di grande generosità Ungaretti in questa risposta a me, come anche nella risposta che ha precedentemente fornito alla domanda, che se non erro era sul processo Martirano.

È vero, c'è poesia in tutto. Si tratta appunto, è l'unica cosa per cui io, un po' pensoso di quella che è l'altezza, per così dire un po' ufficiale, se lei vuole filisteo della poesia, un po' pensoso di questo, mi domandavo se nel pubblico non potesse sorgere, nel pubblico sordo a queste sottigliezze, un qualche equivoco perché purtroppo il pubblico grosso — questo glie lo dobbiamo dire, non gli scopriamo nulla, — conosce, ahimè!, più Toni Dallara che Giuseppe Ungaretti. Ma è una buona occasione perché si parli anche, in una sede così popolare, di Giuseppe Ungaretti.

DELLA GIOVANNA — Allora in un certo senso tu ritiri la tua critica all'uomo Ungaretti che concedeva facilmente le interviste.

LAURENZI — L'uomo Ungaretti, concedendo interviste, dà prova di una generosità che è degna di un poeta. Mi sembra che siamo d'accordo su questo.

SINISGALLI — Perché la figura del poeta moderno è un po' diversa dalla figura che la gente si è figurata, cioè il poeta moderno non è né un sacerdote né un professore, ma spesso è un impiegato di banca, è un uomo che va al caffè, è un uomo che sta per la strada, è un uomo che spesso è anche un burocrate. Quindi il poeta moderno è disponibilissimo; gli possono capitare i più begli incontri e anche

i più brutti, i più volgari, se esistono incontri volgari che invece sono sempre positivi, come Ungaretti ha detto, gl'incontri con l'umanità.

MEZIO — Permettimi, scusami, io vorrei dire una cosa: io conosco Ungaretti da molti anni, ero giovinastro e Ungaretti era già un poeta famoso. E una cosa che colpisce in Ungaretti, e che pochi conoscono, è l'interesse enorme per tutte le cose che succedono; non l'interesse per i fenomeni culturali: s'interessa alla guerra, alle rivoluzioni, alla statistica, all'economia. Se ne interesserà nella maniera che gli è necessaria, ma è una forma di attrazione propria dell'uomo militante; l'Ungaretti uomo di pena, che è diventato una specie di slogan così letterario, per lui è una cosa sofferta: Ungaretti è un divoratore di giornali; le piccole rivoluzioni lontane gli interessano, e questo lo ha messo in condizioni magari di commettere errori, ma è molto bello, è molto generoso, è molto umano perché l'umanità di Ungaretti non è la materia bruta per fare la poesia sentimentale, è anche la materia per costruire quell'uomo che è Ungaretti, e che è un'altra figura poetica accanto alla figura del poeta Ungaretti. E niente di male che venga un giornalista e Ungaretti non gli dica: « lei è un giornalista, io sono un grande poeta », e gli risponda; gli dica di sì sul processo Dallara, sulla partita di foot ball...

DELLA GIOVANNA — processo, scusi?

MEZIO — Non so, processo Martirano... Ungaretti è uno che, se domani succede la divisione, la segregazione in America e gli domandi se se ne è occupato, lui se ne è interessato, umanamente, perché ha interessi politici nel senso lato della parola. Ungaretti è stato sempre un uomo in piazza, a parte che è anche rissoso oltre che pieno di generosità...

DELLA GIOVANNA — È vero professore che lei è rissoso?

UNGARETTI — È verissimo.

MEZIO — Ha una curiosità immensa Ungaretti per tutte le cose.

LAURENZI — Una curiosità umana.

SINISGALLI — Anche di tipo tecnico e scientifico, perché io ho portato Ungaretti vicino ad un pozzo di petrolio in Egitto, e Ungaretti sapeva di petrolio, sapeva di geologia, sapeva che cosa sono le nummuliti. E i geologi si meravigliavano di questa sua conoscenza geologica. Bruno Barilli diceva che Ungaretti era il più grande competente di cotone che esistesse in Europa perché aveva scritto un articolo sul cotone. Barilli diceva: « È la cosa più bella che ha scritto Ungaretti ». Scherzava, ma diceva la verità per questa grande curiosità che ha lui delle cose che capitano nel mondo.

UNGARETTI — In fondo alla poesia c'è tutto questo, ma la poesia poi diventa un'altra cosa.

DELLA GIOVANNA — Forse è essenziale per il poeta questa conoscenza. Mezio tu hai detto delle cose interessantissime per le quali ti ringrazio, ma prima mi sembrava che tu volessi fare una domanda.

MEZIO — La domandina era questa: Ungaretti ha parlato della poesia, del mistero, della conoscenza, di Mallarmé, di queste cose qui. Però c'è una cosa che mi ha sempre incuriosito. Non so se i critici se ne occupano, a me non interessa, però ha interessato me come lettore, come vecchio lettore delle poesie di Ungaretti. Lei ha cominciato con delle poesie *Il porto sepolto* e *L'allegria*, che erano poesie molto limpide, si potrebbe dire una poesia spartana; per quanto lei fosse interventista, partecipasse alla guerra ha fatto una poesia che era tutto il contrario della poesia in grigio verde, che poi è diventata di moda, che era una continuazione della poesia crepuscolare con la quale la sua poesia non ha niente a che vedere; era una poesia quasi proverbiale: i *Fiumi*, gl'inizi, *Gentile*, *Ettore Serra*, ecc. Dopo la guerra c'è stato non dico un passaggio nei poeti, negli uomini; nei poeti non c'è mai un capovolgimento di fronte. C'è stato un arricchimento per cui la poesia all'ultimo si è, diciamo così, configurata, in un'altra forma; è diventata una poesia più ricca, più articolata, più densa nel senso del mistero. Questo passaggio è difficile, sono processi lunghi, interni, che è difficile chiarire ma

grosso modo, così elementarmente è avvenuto questo passaggio dai *Fiumi* al *Sentimento del tempo*, dal *Porto sepolto*, delle poesie scritte sulle cartoline in franchigia, al *Sentimento del tempo*, per esempio, a questa poesia che ha richiesto commenti duri...

UNGARETTI — Sì, ma è semplice perché il paesaggio era cambiato, dal Carso, dalla trincea passavo ad una grande città, a Roma; una grande città con una grande tradizione e le cose che mi circondavano erano diverse, gli uomini con i quali mi trovavo a competere erano diversi; il mondo che dovevo esprimere era un altro. Non avevo più da esprimere quella nudità terribile che era il Carso e gli uomini che aspettavano soltanto di morire sperando di non morire; era un'altra cosa, era il mondo barocco, era un'altra cosa che io scopro.

DELLA GIOVANNA — Quindi lei risponderebbe a Mezio quasi sottolineando che il mondo esteriore, il mondo che lo circonda ha una influenza diretta sul mondo interiore del poeta.

UNGARETTI — Non ha una influenza diretta sul mondo interiore, ma certo le cose che lui vede, che accompagnano i suoi pensieri; se queste cose non gli suggerissero immagini corrispondenti ad esse, la poesia sarebbe falsa. Insomma, i luoghi, le cose che sono intorno a noi non ci determinano, ma siamo in mezzo ad esse. Se io sono qui, invece di essere in America, non è la stessa cosa: la mia poesia, non tenendone conto, non sarebbe sincera, mentirei.

MEZIO — Io volevo dire un'altra cosa. Non parlavo tanto dell'influenza dei temi, del mondo. Lei ha usato un termine equivoco, ermetico. Io volevo parlare del poeta Ungaretti ermetico e del poeta Ungaretti diciamo della maturità. Quello giovane, il soldato, l'uomo della trincea mirava ad una specie di espressione proverbiale della poesia mentre dopo questa poesia è diventata ricca, ha avuto contatti veri con Mallarmé, con Gongora, con i poeti barocchi; è diventata una poesia sinfonica di fronte ad una poesia che era su una sola corda.

UNGARETTI — Se lei va a vedere le poesie che precedono il *Porto sepolto*, cioè le poesie uscite in *Lacerba*, in gran parte pubblicate nelle *Poesie disperse*, sono brutte poesie, sono poesie di uno che tenta, che si cerca, ma vedrà che quelle poesie sono sulla stessa strada delle poesie che verranno dopo *Il porto* che verranno dopo le poesie di guerra. Nell'*Allegria*, se lei va in fondo, troverà, immediatamente e dopo cessata la guerra e mutato il mondo, delle poesie *Lucca, Il paesaggio di Alessandria d'Egitto* che sono già di un altro accento. Ma che cosa è avvenuto tecnicamente? Quando io mi sono trovato di fronte alla guerra, mi sono trovato di fronte ad un linguaggio che dovevo per forza di cose rinnovare, rendere essenziale, perché non avevo il tempo di usare un linguaggio complesso; avevo bisogno di un linguaggio che fosse essenziale, riducendosi al vocabolo, essenziale proprio ad un punto estremo (anche l'altro è un linguaggio essenziale); quindi dando al vocabolo un valore enorme, proprio per necessità di circostanze. Poi naturalmente la poesia si è andata maturando partendo di lì e ritornando sulle posizioni che già erano state fissate, ma avendo uno strumento che si era liberato di una infinità di cose inutili, che era diventato uno strumento essenziale, che poteva complicarsi. Dal punto di vista del paesaggio, naturalmente, si tratta di un paesaggio del tutto diverso. Se io vivo qui con le cose che mi circondano, se devo testimoniare di queste cose, sono libero di testimoniare come voglio di queste cose; queste cose non mi determinano, ma devono pure essere presenti in quello che io dico, altrimenti io dico il falso.

DELLA GIOVANNA — Mi pare che Giuseppe Ungaretti ci abbia detto delle cose meravigliose, soprattutto sul grande segreto, sul grande mistero della poesia. Cose meravigliose che forse, io per lo meno, non comprenderò mai, ma di cui ho la sensazione, ho la sensazione più viva, la sensazione quasi affettiva, sentendolo parlare, e penso che forse noi potremmo fare un dono a noi stessi e ai telespettatori, se lei professore, ci usasse la cortesia di leggere una sua poesia. Lo vuol fare, se crede?

Io ho portato qui questo libro che è *L'allegria*, vuole che gliela cerchi io? Che cosa? Vuole leggere *I fiumi*.

UNGARETTI — Non so; *I fiumi* è una poesia forse un po' lunga

DELLA GIOVANNA — Abbiamo tempo, vuole che gliela cerchi io professore?

UNGARETTI — Mi fanno sempre leggere poesie, gente terribile.

DELLA GIOVANNA — È una specie di piccolo tranello che le abbiamo fatto.

UNGARETTI — Io non sapevo di dover fare anche l'attore.

(*legge la poesia I fiumi dall' Allegria*).

DELLA GIOVANNA — Mi pare che non ci sia altro da dire che: « Grazie Ungaretti ».

INCONTRO CON MONDADORI

DELLA GIOVANNA — Per molti scrittori italiani, quando si parla del Presidente non si allude al Presidente della Repubblica o al Presidente del Consiglio dei Ministri o al Presidente del Senato o al Presidente della Camera, si intende il Presidente della Casa Editrice Arnoldo Mondadori, che è il nostro ospite di questa sera.

Il Presidente della Casa Editrice Arnoldo Mondadori è Arnoldo Mondadori e credo che a lui piaccia di essere chiamato il Presidente: e anche questa sera noi siamo così abituati a chiamarlo il Presidente che sentirete spesso ripetere questo nome.

Il Presidente della Casa Mondadori è l'uomo che ha creato una delle più grandi Case Editrici, forse del mondo, certamente d'Europa, e la Casa Editrice Mondadori è fra le otto grandi case editrici europee. Ha cominciato la sua carriera facendo il garzone droghiere. Se non mi sbaglio credo non sia andato più in là della terza elementare.

MONDADORI — La quinta.

DELLA GIOVANNA — La quinta elementare! E, dopo aver fatto il garzone droghiere ha fatto diversi mestieri, anche l'operatore cinematografico, credo. Comunque la sua passione per l'editoria si è sviluppata molto, molto presto, e nel 1907 aveva già una piccolissima impresa editoriale a Ostiglia, in provincia di Mantova. Era una impresa molto modesta, cioè funzionava con un torchio a mano, che ha un valore storico oggi; cercherò di mostrarvelo: è riprodotto in un libro dedicato al cinquantenario della Casa Editrice: questo è il torchio a mano su cui si stampavano i primi libri della Casa Mondadori e questo qui di fianco è un giornaleto « Luce! », col punto esclamativo, un titolo incoraggiante, ed è stato il primo giornale che Mondadori fece nel 1907, e che aveva già illustri collaboratori come Enrico Ferri, Tomaso Monicelli ed altri.

Dopo questi primi tentativi col torchio a mano, ebbe subito una vera e propria tipografia, con una piccola rotativa, se non mi sbaglio, che si chiamava « La sociale » e cominciò a stampare libri per ragazzi che hanno avuto molto successo.

Subito dopo la guerra si trasferì a Milano ed iniziò, credo, lo Stabilimento Grafico di Verona, che oggi è una immensa costruzione con una potentissima organizzazione tecnica e commerciale. Dal 1920 in poi, come si fa a citare tutti gli autori che sono passati per l'ufficio di Arnoldo Mondadori? Alcuni fra i più famosi possiamo ricordarli, e veramente il primo mi pare sia stato (che ha dato un grande impulso alla Casa) Virgilio Brocchi.

MONDADORI — Sì.

DELLA GIOVANNA — Virgilio Brocchi, che dirigeva anche una collana di libri; poi ci sono stati i grandi autori come Pirandello, come Trilussa, che hanno raggiunto tirature enormi, eccezionali in Italia, e abbastanza presto Mondadori è riuscito a coronare uno dei sogni della sua vita nella conquista degli autori che è stato quello di avere Gabriele d'Annunzio, di cui ha stampato l'Opera Omnia. Mi pare sia stato nel 1927.

MONDADORI — Dal '21 al '26.

DELLA GIOVANNA — Dal '21 al '26. La Casa Editrice si è andata a mano a mano ampliando, e questo stabilimento grafico è diventato quasi una città, e oggi Arnoldo Mondadori stampa trentamila volumi al giorno, qualcosa come una media di un milione di volumi al mese, nelle varie collane, senza contare i giornali settimanali. E stampa anche libri di grande pregio per editori stranieri che oggi si rivolgono a Mondadori per far stampare i loro libri, libri d'arte, libri preziosi; li fanno stampare nelle officine grafiche di Mondadori a Verona; sono libri destinati all'estero.

Ora Arnoldo Mondadori, che è l'ospite di questo incontro, ci dirà qualche cosa e sarà poi interrogato, secondo la consueta tecnica dei nostri incontri, da tre colleghi: Luigi Barzini, Antonio Gambino e Vittorio Gorresio.

Allora, caro Presidente, prima di sottoporsi alle domande, vuole dirci qualche cosa? Soprattutto a noi interesserebbe che ci dicesse qualche cosa sulla crisi del libro; parli anche della sua Casa Editrice, ci farà piacere, ma dica anche qualche cosa della crisi del libro in generale. Io da quando sono nato sento parlare della crisi del libro, tutti ne parlano: esiste o non esiste? Dicono che in Italia non si leggono libri, non si vende. Ci dica qualche cosa su questo.

MONDADORI — Caro Della Giovanna, se per crisi lei intende una flessione nelle vendite, una flessione nella produzione editoriale, le debbo rispondere no; non esiste una crisi del libro, una crisi di produzione ed una crisi di vendita. Se consideriamo un panorama dall'inizio del dopoguerra, per non andare all'infinito, ad oggi, io posso affermare che tutta l'editoria italiana ha sin qui continuato ininterrottamente ad aumentare le proprie vendite. Per darle un'idea ho preso qualche appunto sull'aumento delle vendite (io debbo naturalmente riferirmi alla mia Casa, ma la mia Casa, in proporzioni maggiori o minori, è eguale a tutte le benemerite case editrici dei miei cari colleghi che seguono con la stessa ansia e con lo stesso senso di sacrificio questa nostra attività) per dire a lei e ai telespettatori e agli amici che negli ultimi tre anni abbiamo avuto il 72,60 per cento di aumento nelle vendite.

DELLA GIOVANNA — Scusi, 72,60?

MONDADORI — 72,60 di aumento nelle vendite, il che vuol dire che noi abbiamo quasi duplicato le vendite, quantitativamente, dalla fine della guerra ad oggi.

DELLA GIOVANNA — Presso a poco dal '46 ad oggi.

MONDADORI — Dal '45, '46, '47, ché sono stati anni di preparazione. Se vuole sentire anche la mia impressione, certamente condivisa dai colleghi, c'è da chiedersi: continuerà questa ascesa? Dopo vedremo le ragioni e le cause di questa ascesa: io le posso dire, prendendo lo spunto da tutti gli economisti che si industriano, a giusta ragione, a fare profezie, non so da oggi fino al '70 dove arriveremo;

io ritengo fermamente che da oggi al '70 duplicheremo ancora la vendita dei nostri libri. E perché si abbia un'idea esatta della mole di questa produzione in confronto alle possibilità del mercato, cercherò semplicemente di dimostrare che in Italia, nonostante questo 72,60 per cento di aumento, con le previsioni che facciamo negli anni prossimi, siamo ancora ad un terzo circa delle vendite che fanno paesi vicini a noi, come la piccola Svizzera, la Francia, i paesi del nord europeo. Quindi dirò: consuntivo ottimo, previsioni eccellenti, ma molto cammino ancora dobbiamo compiere, e credo che la faccenda crisi, di cui spesso si parla, si riferisca alla quantità e all'entità dell'assorbimento di libri in Italia in confronto ad altri paesi.

DELLA GIOVANNA — Scusi, Presidente, per chiarire le cifre che lei ha detto, l'aumento del 72 per cento riguarda l'aumento delle vendite dei libri Mondadori?

MONDADORI — Dei libri nostri.

DELLA GIOVANNA — Sa dirci di quanto è aumentata, presso a poco, la vendita dei libri in Italia in totale negli ultimi quindici anni?

MONDADORI — Cifre esatte non le abbiamo...

DELLA GIOVANNA — Presso a poco.

MONDADORI — Non esistono statistiche e non posso nemmeno azzardarmi a dire tanti miliardi: direi cose inesatte. Quello che le posso dire come dato tecnico e dato contabile è che, se vendevamo prima mille, oggi vendiamo 1720 di libri, il che vuol dire che abbiamo quasi duplicato: noi e, ritengo, tutta l'editoria in genere.

DELLA GIOVANNA — Anche le altre case editrici?

MONDADORI — Sì, anche le altre case.

DELLA GIOVANNA — Perché poi sono sorte molte case editrici nuove in questo dopo guerra.

MONDADORI — Il sorgere di altre case potrebbe far pensare che le nostre vendite abbiano subito un calo.

Se invece le abbiamo mantenute vuol dire che si conferma la mia asserzione: che cioè l'assorbimento del libro e quindi la diffusione della cultura è in continuo, graduale, costante aumento.

DELLA GIOVANNA — Però siamo ad un terzo delle vendite rispetto ad altri paesi.

MONDADORI — A certi altri paesi.

DELLA GIOVANNA — Quindi si legge meno ancora; in Italia si leggono meno libri che in altri paesi.

Allora, Presidente, possiamo cominciare a passare alle domande?

MONDADORI — Come lei desidera.

DELLA GIOVANNA — Barzini comincia.

BARZINI — Io vorrei chiederle, Presidente, questo: l'editoria moderna è, come lei ci ha detto, e dimostrato con le cifre, un'editoria di massa, cioè dovete raggiungere un certo numero di tirature, un certo livello di tiratura e quindi raggiungere una diffusione nel pubblico, quale non si era mai vista nel nostro paese e in tutto il mondo oggi. Tutto questo deprime e danneggia il mondo della cultura o lo aiuta, il mondo dell'alta cultura, voglio dire, il mercato non di massa, il mercato scelto?

MONDADORI — La risposta, caro Barzini, è molto semplice, perché lei parla di massa di produzione, ma questa massa è suddivisa in una infinità di settori. Quindi abbiamo la produzione popolare, la produzione economica, la produzione di libri d'arte, la produzione di alta narrativa e letteratura, la produzione di poesia, di saggistica e di tutto, adesso non mi dilungo; ma tutto questo vuol dire che noi produciamo interpretando una grande varietà di gusti e di esigenze. Per noi l'importante è che si legga, per avviare tutta la massa futura, sulla quale noi contiamo, ad amare il libro e a seguire la lettura: anche le opere cosiddette « popolari », che si vendono in quantitativi di forti tirature come

lei accenna, sono quelle che preparano i lettori del domani e consentono all'editore, attraverso questa compensazione economica, a fare libri di alto valore culturale e artistico, che non possono contare su molti lettori e i cui margini alle volte non consentono di sostenere la spesa che questo genere di editoria comporta e che ci viene compensata dall'altra. Ecco la ragione per cui si fanno le grandi tirature da un lato e le opere di alto rilievo sia editoriale sia culturale dall'altro.

DELLA GIOVANNA — Gorresio vuol chiedere qualche cosa?

GORRESIO — Mi domandavo questo: se in questo dopoguerra si è notato, se lei ha notato nella sua esperienza di editore, un certo nuovo e diverso orientamento dei gusti del pubblico verso determinati generi di letture, piuttosto che verso altri.

MONDADORI — Cerco di risponderle anche qui affermativamente. Naturalmente la maggior produzione porta sul mercato anche una maggiore varietà di « generi » e di tendenze, a volte profondamente diverse tra loro. In questo dopoguerra ha avuto certamente un aumento, una maggiore attenzione, la produzione letteraria; la narrativa, la poesia, la saggistica continueranno ad avere il loro pubblico, ma il gusto che lei mi accenna è rivolto, in queste nuove generazioni del dopoguerra, verso le opere di divulgazione scientifica e tecnica. Ormai tutti si polarizzano su nozioni diverse da quelle che la tradizionale letteratura fornisce e quindi sono portati a scegliere anche nelle letture qualcosa che li qualifichi rispetto alla società e al mondo del lavoro. La nostra speranza è dunque che si amplii ulteriormente questa produzione di libri di divulgazione. Potrà essere questo il nostro contributo di editori all'avvenire del nostro paese, alla formazione cioè di una base di persone, come accennavo prima, qualificate, tenendo presente che la letteratura in genere continua la sua strada; e infatti le posso affermare che gli autori, anche italiani — limitiamoci per un momento a questo — non hanno mai avuto successi come in questo dopoguerra.

DELLA GIOVANNA — Anche i poeti, mi pare?

MONDADORI — I poeti; ho delle cifre: le posso dire, non so: un Quasimodo che arriva a 60-70 mila copie; voi sapete le tirature di Moravia, sapete le tirature di Tecchi.

BARZINI — Non le sappiamo le tirature di Moravia.

MONDADORI — Non le sapete. Mah, sono centinaia di migliaia. Giacché siamo in argomento di tirature cerchiamo di ricordare questi grandi nomi della narrativa italiana, della parte anche teatrale o altro. Voi sapete che noi pubblichiamo libri nei quali riassumiamo, anzi condensiamo, uniamo parecchi titoli per dare la possibilità al lettore di acquistare a minor prezzo. Io adesso in questa statistica debbo tener presenti le opere singole perché altrimenti non abbiamo più elementi. Sapete che l'Italia ha assorbito del teatro di Pirandello 3 milioni, 603 mila copie a tutt'oggi? Che di Trilussa, di tutte le sue poesie — il maggior successo è venuto dopo la morte — abbiamo venduto 2 milioni e 54 mila copie; Pirandello, novelle, 1 milione e 964 mila; Fogazzaro — io debbo limitarmi alle tirature mie, perché Fogazzaro è nato come autore sotto un'altra sigla, che era Baldini e Castoldi — noi abbiamo fatto di « Piccolo mondo antico » 342 mila copie; si parla del Verga — il Verga che è rimasto semi sconosciuto fino a prima della nuova guerra —: il Verga oggi è uno degli autori più venduti, più richiesti, più letti. Del Verga, di « Mastro Don Gesualdo », abbiamo fatto 104 mila copie; « I Malavoglia » hanno superato le 150 mila copie. E così dicasi di altri autori. Tra i poeti voglio accennare solo ad Ungaretti, uno dei più venduti; e, tra gli autori di produzione un po' varia, ecco un Piovene col suo « Viaggio in Italia » che supera le 50 mila copie e un Pratolini che arriva con « Lo scialo » a oltre 40 mila copie. Questo per dare un'idea sia pure in succinto. Ho dovuto limitarmi agli autori di casa nostra perché credo che queste serie di dati così simpatiche, così soddisfacenti per l'editoria e per la cultura italiana si possono estendere a molte altre case editrici.

DELLA GIOVANNA — E i libri gialli però mi pare battono tutti in fatto di tiratura.

MONDADORI — È un'altra cosa. Quella non è né letteratura, né cultura, quello è svago, io lo chiamo lo champagne che si beve per passare un po' di tempo, ma se vi dicessi che stando alle nostre statistiche i libri gialli vengono letti da persone colte? Vengono letti da persone colte perché è una distensione per loro; questo per noi è un fatto acquisito da tempo e così arriviamo anche con i libri gialli a creare la *pépinière* economica e finanziaria per poter stampare gli altri autori.

DELLA GIOVANNA — Gorresio è soddisfatto della risposta o no?

GORRESIO — Io sono soddisfattissimo perché è andata anche più in là di quella che era la mia pura domanda. Sono molto soddisfatto di sapere, cioè, che l'aumento, la diffusione e la richiesta maggiore di libri, diciamo di divulgazione tecnico-scientifica, non ha frenato quello che è l'aumento delle letture, chiamiamole umanistiche.

DELLA GIOVANNA — Gambino, vuoi fare una domanda tu?

GAMBINO — Il dottor Mondadori ha accennato a Quasimodo e questo mi fa venire in testa un problema: cioè che rapporto esiste fra i premi letterari e la vendita dei libri. Un premio letterario, cioè il Premio Nobel a Quasimodo, ha contribuito molto perché noi sappiamo che in altri paesi, mettiamo in Francia, il fatto di avere il Prix Goncourt, mettiamo, porta un libro, così, da 10 mila a 150 mila copie. Avviene un fenomeno simile anche in Italia?

MONDADORI — Dunque guardi, Gambino, in Italia no, non c'è questa tradizione dei francesi, perché quando un libro ha ottenuto un premio... un premio Viareggio può avere le 10, le 15, le 20 mila copie. I premi sono tanti in Italia, troppi, ma d'altro canto noi editori non abbiamo alcuna ragione per dire che debbono essere diminuiti. Io vorrei rispondere qui direttamente alla sua domanda quando mi chiede: Quasimodo col Premio Nobel ha aumentato il numero dei suoi lettori? Allora le rispondo: Quasimodo è sempre stato un autore di molta vendita perché ha sempre avuto un gran pubblico, come l'ha Ungaretti, come l'aveva Cardarelli, come l'ha Montale, come l'hanno altri poeti, perché se io qui, il tempo stringe, dovessi fare una illustrazione dell'accoglienza e delle vendite dei libri di poesia, ne restereste stupefatti. Ritornando ancora a Quasimodo le dico che il Premio Nobel ha dato una spinta di circa, *à peu près*, il 50 per cento di vendite maggiori di quelle di prima.

GAMBINO — Quindi è un fenomeno molto differente da quello francese, diciamo.

MONDADORI — Molto, non esiste...

GAMBINO — Certo in Francia il fenomeno è di quattro volte.

MONDADORI — Non esiste, non esiste una situazione come la francese, perché là non è solamente una tradizione di cultura, l'avvenimento letterario è altro, è la moda, è la necessità di dire: « Il Premio tale dobbiamo averlo in casa ». Le assicuro che molti non lo leggeranno subito il libro che comprano, lo leggeranno successivamente, ma da noi questo fenomeno non esiste.

DELLA GIOVANNA — Insomma ci potrebbe essere uno snobismo che aiuterebbe in ogni caso la vendita del libro.

Allora passiamo a Barzini che...

BARZINI — Presidente, una gran parte dei libri che vedo in vendita nelle librerie, tra le quali anche le tue, in Italia sono tradotti da lingue straniere; la più gran parte, direi, tradotti dall'inglese, e sono ammirato, qualche volta, della perfezione di queste traduzioni. Molto spesso invece le traduzioni sembrano fatte così, a casaccio, da qualcuno che aveva sentito dire, aveva appreso da terze persone qualche parola della lingua originale. Recentemente, per esempio, ho letto in un libro, non dico se edito da Mondadori, in cui un direttore di giornale americano si congedava da un suo redattore che partiva per l'Europa e diceva: « Aspetti un momento, le faccio conoscere un editore straniero ». Editore straniero è la traduzione letterale delle parole *foreign editor*, che vogliono dire « il capo dei servizi

esteri del giornale ». Tradotto « un editore straniero » io mi aspettavo di vedere arrivare te, per esempio, nelle pagine di quel romanzo: un editore straniero è Mondadori.

MONDADORI — È un'altra cosa ...

BARZINI — Ora io penso che questo problema delle traduzioni, che siano fatte bene, che siano fatte da persone che conoscono sia la lingua di origine che la lingua in cui devono tradurre, sia un problema dei più cospicui data la grande percentuale di libri tradotti. È un problema di cui voi vi rendete conto in questo momento?

MONDADORI — Ma, io dovrei risponderti: non da questo momento, da cinquant'anni, perché noi abbiamo cercato di allevare, se si può dir questa parola, dei traduttori che son sempre quelli e che arrivano alle volte ad apprendere anche il gergo degli autori, perché se tu traduci un Faulkner è una cosa diversa da Hemingway, per limitarmi ai grandi nomi. Quindi bisogna trovare anche dei traduttori che capiscano e che interpretino ...

BARZINI — ... la sfumatura ...

MONDADORI — ...la sfumatura di questo e di quello e che soprattutto conoscano l'italiano perché l'importante è che il traduttore prima di sapere la lingua che traduce deve sapere bene l'italiano. Che i traduttori siano tutti perfetti non lo posso dire. Mi auguro però che si possa arrivare ad una selezione sempre più severa perché è inutile tradurre un libro se non si dà al lettore o non si rispecchia fedelmente tutto quello che è il contenuto anche spirituale, dirò quasi, dell'autore straniero.

BARZINI — Ma appunto nel caso dell'alta letteratura e degli autori di cui tu parlavi, le traduzioni sono quasi sempre ottime. Ci può essere una sfumatura, un piccolo errore di dettaglio...

DELLA GIOVANNA — Mi pare che Gambino voglia intervenire.

GAMBINO — Sì, a me sembra che il problema sia realmente un problema abbastanza complesso perché innanzi tutto questi errori sono molti e notevoli; Barzini ne ha citato uno, se ne potrebbero citare molti altri. Tanto per dirne uno, tempo fa mi è capitato di leggere una traduzione in cui si accennava ad un attore e si diceva che questo attore era un prosciutto. Questa era traduzione letterale della parola *bam* che significa un giggione, cioè sono due cose e due concetti assolutamente differenti dire che un attore è un prosciutto o un giggione. Evidentemente è uno che non conosce il gergo del cinema e allora non dovrebbe tradurre cose di cinema.

MONDADORI — Mi dolgo anche dell'editore che l'ha pubblicato...

GAMBINO — Dico, è inutile fare il nome dell'editore; comunque sia il problema non è quindi soltanto quello di conoscere l'italiano ma anche la lingua che si traduce e questo è un problema, secondo me, in alcuni casi molto, molto grave perché si hanno opere scientifiche nelle quali si hanno errori.

Voi pensate che una maggiore organizzazione da parte degli stessi traduttori potrebbe essere utile, cioè un sindacato dei traduttori?

MONDADORI — Guardi, per tutto ciò che porta alla perfezione delle cose chiunque deve essere favorevole: favorevole all'albo dei traduttori; favorevole a migliorare tutto questo; ma guardi che ogni casa editrice poi ha le sue esigenze; ha i suoi autori che sono diversi; bisogna che le case editrici facciano uno sforzo massimo per acquisire traduttori sempre più perfetti, più rispondenti a questo duplice scopo: sapere la lingua, conoscere, chiamiamole, le direttive dell'autore, e che sappiano tradurre bene. Ma noi editori non abbiamo non solo nessuna difficoltà ad accogliere questo principio, ma ben venga se questo ci porterà dei traduttori migliori. Questa è la mia risposta.

GAMBINO — Sì, il problema ha anche un altro aspetto: un sindacato dei traduttori significa gente più cosciente dei propri diritti e quindi che pretendono dei compensi maggiori. Spesso, non ci riferiamo

a dei casi particolari, vengono presi dei traduttori che si accontentano di compensi molto bassi. Poi, c'è tutto quanto il sistema dei negri, come lei sa, cioè di quelli che danno in appalto le traduzioni ad altri. Quindi è un problema che presenta un aspetto economico e che a voi potrebbe portare, almeno in alcuni casi, una contropartita di una maggiore spesa.

MONDADORI — Guardi, io aderisco senz'altro a questo concetto, ripeto, dell'albo dei traduttori. Ma, il pensare — e qui purtroppo io debbo rispondere solo come Casa Mondadori — a negri, a dei pagamenti ridotti ecc., lo escludo perché i pagamenti di traduzione, e non voglio adesso riferirmi né all'uno né all'altro caso, arrivano a qualche milione di lire per un libro che meriti di essere pagato tanto. Quindi le grandi case, e fra le grandi case cito tutte le otto-dieci maggiori case editrici d'Italia...

DELLA GIOVANNA — Il problema che poneva Gambino mi pare che fosse differente, perché Barzini ha detto che effettivamente ci sono delle traduzioni ottime, ed io suppongo che queste traduzioni ottime di capolavori della letteratura straniera siano pagate anche milioni al traduttore. Quello che intendeva Gambino era creare un accordo fra i traduttori, un albo dei traduttori che dia un prodotto decente, compensato bene anche per quei libri che non hanno come autore un Faulkner o un Hemingway: direi anche un libro giallo.

MONDADORI — Nel libro giallo qualche volta di questi errori se ne trovano, ed allora ... *pollice verso* per il traduttore...

Però io auspico che questo albo si faccia e che si arrivi anche a questo rispetto del lavoro del traduttore che rimane parte integrante del valore di un'opera quando è tradotta in ogni paese e quando è tradotta specificatamente in Italia.

GORRESIO — Allora possiamo tornare su un piano più generale. Vorrei la sua opinione, Presidente! Lei ha un'esperienza che comprende quasi tutto l'arco della editoria, perché lei pubblica libri, settimanali, non quotidiani, ma anche quella che è la stampa periodica è parte costante del suo lavoro; e poi anche una parola per la Televisione. La domanda è questa: noi siamo oggi ad un aumento della produzione libraria, della vendita del libro. Non credo che siamo ad un aumento parallelo della stampa periodica e della stampa quotidiana. Mi domando se inserendo in questo quadro la Televisione, lei ha l'impressione che la Televisione giovi o danneggi la diffusione del libro, giovi o danneggi la diffusione dei periodici.

DELLA GIOVANNA — Dica pure semplicemente quello che pensa.

MONDADORI — Non ho nessuna difficoltà perché credo, almeno da un punto di vista mio, di vederci abbastanza chiaro.

Lei dice: il libro è in aumento. Esatto! E noi pensiamo che continui ad aumentare. Lei parla di periodici. Dovrei dire qui — è un dato tecnico ed economico — che sono troppi: c'è un po' d'inflazione. L'Italia è uno dei paesi dove c'è maggior numero di testate di periodici. Non può quindi continuare ad aversi questo sviluppo enorme che si è avuto nel dopoguerra.

GORRESIO — I periodici sono già arrivati ad un punto di saturazione.

MONDADORI — Sono arrivati ad un *plafond* oggi. Ma si arriverà ad una maggiore diffusione attraverso una selezione e dopo aver compreso quali sono i gusti e le necessità del pubblico. E le spiego (li colleghiamo poi ai quotidiani); se i settimanali ripetono tutti i fatti di cronaca che avvengono nella settimana, e li ripetono in una visuale anche diversa e fotografica o altro, è un po' la ripetizione di quello (qui accenno alla TV, ché la TV ... fracassa tutto) che, ogni sera, quella è in condizione di dire; brucia quello che viceversa noi dovremmo pubblicare alla domenica, o alla fine della settimana. Poi ci sono i quotidiani. Ora, i quotidiani del pomeriggio sono stati spinti, per necessità, per non ridurre le loro tirature, ad affrontare tutti questi problemi anche da un punto di vista fotografico;

noi vediamo anche tutti i quotidiani. E quindi anche quelli bruciano parte del materiale per i periodici. Allora, quali provvedimenti si devono prendere per i periodici? Io direi con una parola un po' astratta: invece di periodici di informazione cronistica, di attualità, politica od altro, dei periodici d'informazione. Spostarci un po', vedere di dare cose più interessanti, cose che gli altri non possono dare. E allora io posso affermare che, mentre non c'è un aumento globale di queste tirature, vi sono molti periodici invece che tendono a salire o a mantenere il loro posto. Così, io contesto che i quotidiani siano in diminuzione; abbiamo esempi di quotidiani che hanno raggiunto cifre superiori a quelle degli inizi della guerra; altri che le hanno mantenute. La questione dei quotidiani va anch'essa legata alla Televisione; oggi che la Televisione ha sviluppato le sue rubriche, i suoi servizi (vedi la Tribuna politica od altro), il pubblico accentra maggiormente la sua attenzione su questi avvenimenti.

Ma questo, secondo me, secondo l'esperienza e soprattutto basandosi sugli altri paesi, è un periodo che potrà durare fino a quando (non lo so) ritroveremo l'equilibrio: la TV svolgerà la sua funzione, i quotidiani la loro funzione, i periodici, rinnovandosi, avranno la loro.

Ma io vorrei rispondere per i libri. Lei mi ha chiesto dei libri. Io ritengo che la TV sia la più forte alleata per la diffusione del libro. Basta che la TV ne parli, basta che la TV richiami l'attenzione dei telespettatori su quella che è la produzione, chiamiamola culturale, intellettuale ecc. Secondo me editore, attraverso la mia esperienza, tenendo poi presente quali sono i telespettatori (perché noi dobbiamo tener presente questo: se sono 10 milioni, noi avremo una quantità minima di telespettatori già qualificati che conoscono il libro e che possono dare dei giudizi; la grande massa non sa niente), i servizi della TV non dovranno mai essere servizi di critica, di analisi della qualità di un libro, perché allora interessa solamente quella piccola *élite*; dovranno rappresentare condensati semplici dei libri che la TV ritiene di presentare e far sì che questo susciti l'interesse del lettore.

Se la TV, valendosi dell'esperienza fatta, si occuperà più spesso di libri, dandone — ripeto — un condensato il più possibile aderente al contenuto e allo spirito stesso del libro, il telespettatore sarà posto in condizione di giudicare. La critica, almeno per ora, non è adatta a questa sede pur riconoscendo che esistono rubriche in cui è fatta molto bene; ma allora interessa un numero troppo limitato di persone, cioè il numero limitato dei telespettatori qualificati.

BARZINI — Ma c'è un'altra ragione per cui la TV incoraggia la vendita dei libri. È che, avendo in casa questo piccolo apparecchio, molte persone che negli anni passati uscivano a fare quattro passi finiscono col restare a casa. Prendono l'abitudine di stare a casa, e siccome i programmi non sono sempre buoni finiscono col leggere un libro.

MONDADORI — Non interessa.

DELLA GIOVANNA — Forse bisognerebbe un po' difendere quella che è la massa dei telespettatori, penso. Perché effettivamente oggi, per quanto ne sappiamo, quella che lei ha chiamato una *élite* è piuttosto vasta. Nella massa dei telespettatori c'è una forte curiosità anche per un giudizio critico, non solo degli avvenimenti ma anche dei libri.

C'è stata una evoluzione; la stessa vendita dei libri ha portato una evoluzione in Italia. La massa dei telespettatori oggi è a un livello più elevato e quindi apprezza anche la critica.

MONDADORI — Non è che io neghi la critica; il mio, adesso, è un accenno, da uomo della strada, pratico; in questo modo noi siamo certi che la TV susciterà maggiore interesse.

GORRESIO — Quindi potrà determinare un altro dei miracoli italiani, cioè indurre gli italiani a leggere, perché lei stesso diceva che siamo ancora, nonostante lo sviluppo del libro in questi anni, molto al di sotto dell'indice di lettura europeo.

MONDADORI — Mi pare di avere risposto alle vostre domande. Vorrei anche polarizzare la vostra attenzione, e quindi quella dei telespettatori, su un'altra domanda che non mi avete fatto: la cultura italiana, quindi le edizioni, vengono diffuse all'estero? Viene conosciuta la cultura italiana nel mondo? Ed ecco che allora, molto succintamente, se abbiamo il tempo ...

DELLA GIOVANNA — Sì, sì, prego.

MONDADORI — Io cercherò di riassumere in due quadri questa situazione. La vendita all'estero dei libri in lingua italiana va man mano rarefacendosi e direi quasi scomparendo, perché? Perché, se le vecchie generazioni parlavano ancora l'italiano (parlo di grandi paesi, come gli Stati Uniti, l'Argentina e altri ancora), le nuove generazioni parlano ormai le lingue locali. Però, vicino a questi, c'è tutta una nuova categoria di pubblico di altri paesi che, per lo spostamento continuo, turistico o d'affari o d'altro, o militare, può avere una conoscenza della lingua; e quindi non bisogna abbandonarsi alla pessimistica considerazione che oggi non si riesce ad esportare il libro in lingua italiana. Bisogna perseverare perché potremmo trovare altri lettori. Cosa fanno gli altri paesi? Hanno istituito veri corsi nelle scuole, nelle università, in America, soprattutto in America. Noi corsi di lingua italiana ne abbiamo pochissimi. Ora io penso da cittadino, da contribuente, che non si possa chiedere allo Stato, al Governo, di creare corsi di lingua italiana in altri paesi; pensiamo prima a mettere a posto le nostre scuole in Italia, poi penseremo anche a quello.

Io ero ultimamente in California e mi dicevano che là gli italiani stanno ormai scomparendo e quindi bisogna che noi ci prepariamo come editori a trovare altri mezzi e altre forme per arrivarci. Voglio premettere che l'editoria non deve chiedere nulla allo Stato. È un'industria, sarà un'industria nobilissima, difficilissima, piena di pericoli e di alee, perché quando si pubblica un libro noi non sappiamo se potrà andare o non andare; ma si deve avere l'onestà di provvedere con i propri mezzi. L'unico ostacolo che io trovo alla vendita del libro all'estero è che quando si va a cercare un libro di Pirandello in una libreria nemmeno centrale a New York si trova che il prezzo è duplicato, è duplicato il prezzo di copertina. Ora tutto questo fa sì che non viene comperato. E perché è duplicato? Per le troppe, enormi spese di trasporto. Anche questa è una cosa che mettendosi al tavolo si può risolvere con niente. Noi abbiamo navi che solcano i mari, abbiamo aerei che solcano lo spazio, hanno certamente disponibilità di tonnellaggio, basterebbe mettersi d'accordo con queste compagnie. Naturalmente qui occorre, perché sono tutte compagnie sovvenzionate, una cordiale, la chiamo, pressione o indirizzo da parte del Governo perché faccia sì, non nell'interesse degli editori, non nell'interesse dei commercianti del libro, che il lettore di New York, di San Francisco, di Los Angeles, possa disporre del libro allo stesso prezzo che in Italia, e quindi, se lo si facilita nei mezzi di trasporto, sia obbligato a fornirlo.

Noi, in materia di diffusione del libro, non dobbiamo dimenticare invece quelle che sono le traduzioni delle opere nostre.

Ora, le traduzioni delle opere nostre sono molte, forse superiori a quanto voi vi aspettate. Guardiamo a noi, perché io non posso avere che l'elenco della Mondadori; ripeto ancora quello che ho affermato prima: in proporzione vale per tutti, per i buoni editori che hanno buoni autori da esportare. Noi in quattro anni abbiamo ceduto 360 opere da tradurre in tutto il mondo. Non è poco.

Direi che potremmo fare molto di più, specialmente nel mercato americano e di riflesso in quello inglese se non ci fosse un handicap: la traduzione. E allora mi riferisco a Gambino: si vede che là vogliono traduttori molto bravi. Chiedono cifre tali per tradurre che l'editore ci pensa due volte, perché il giorno che il libro non avesse l'esito che può avere, la spesa della traduzione è così

ingente che rappresenta immediatamente una perdita netta. Io mi son trovato con qualche opera, naturalmente non faccio nomi, che è stata acquistata da un editore americano, il quale quando ha visto la spesa per la traduzione ha preferito perdere l'anticipo che aveva dato piuttosto che correre questa alea.

DELLA GIOVANNA — C'è Gambino che vorrebbe intervenire.

GAMBINO — Sì, perché lei poco fa ha accennato al problema del prezzo. La nostra conversazione si è svolta in maniera tale che non avevamo toccato questo punto, che invece a me sembra molto importante.

Lei dice che in Italia si vende poco, si vende molto di più di prima, ma meno di quanto si venda negli altri paesi. Ma i libri italiani sono infinitamente più cari di quelli degli altri paesi. Io spesso leggo dei libri in italiano e in inglese. Mi faccio venire la copia in inglese dall'America, costa da 3,95 a 4,95, dollari, cioè un 2.200; in Italia, lo stesso libro spunta fuori a 3.000-3.500, cioè più che in America.

DELLA GIOVANNA — Anche 5 mila.

GAMBINO — Anche cinquemila. Poi ci sono dei libri sui quali addirittura si perde ogni senso di proporzione. Per esempio, tempo fa ho comprato un libro di Spengler, è inutile dire di chi era e di chi non era, l'ho pagato 7 mila lire, 6.500 lire. Va bene, era stampato in carta riso, bellissimo, ma questo è veramente... per un libro che interessa per un certo problema culturale, a prescindere dal valore di Spengler che può essere reputato grande o piccolo.

Si possono fare queste edizioni ammesso che ci siano anche edizioni economiche, ma che per comprare certi libri bisogna spendere 3.500 lire o 4 mila lire, a me sembra un vero handicap alla cultura.

MONDADORI — Le rispondo subito. Debbo contestare quello che lei afferma, se mi riferisco alla grande produzione della narrativa: i prezzi sono inferiori. E sono inferiori perché noi sentiamo che il mercato non li può sostenere. Opere specializzate, lei me ne ha accennata una e noi aggiungiamo a quella tante altre opere specializzate, non possono mantenersi alle volte (io non ne faccio, ma se ne facessi farei mie queste considerazioni); le tirature sono molto limitate in Italia. Quando lei parla di una opera così: in America 3 dollari e 95, quattro per sei, 2.500 lire; fanno 30 mila copie, 20 mila copie, perché hanno le biblioteche, hanno un pubblico maggiore, hanno un assorbimento maggiore. Quando l'editore italiano, capovolgiamo il discorso fatto prima con gli editori americani, deve produrre, stampare, sa che il mercato assorbirà duemila copie, giocoforza deve mettere quel prezzo, altrimenti non riesce a quadrare i propri conti. Questa è una delle ragioni. Ma guardi che questi prezzi, insisto, sono tutti per opere di specializzazione.

DELLA GIOVANNA — Ma Gambino diceva: il pubblico non assorbe perché queste vendite sono limitate in Italia. Gambino mi pare che volesse dire: se il libro invece di costare quattromila lire, costasse 1.500, non ne vendereste di più?

MONDADORI — Le spiego subito. Può darsi che sia il caso di qualche libro.

Adesso mi riporterò su un altro argomento se ancora abbiamo il tempo. Poco penso, eh?

DELLA GIOVANNA — Abbiamo ancora qualche minuto.

MONDADORI — Se si tratta di un libro che può interessare un maggior numero di lettori, si capisce che l'editore intelligente dice: non ne faccio duemila, se ha la certezza, la presunzione di venderne cinquemila. Vuol dire che se si limita a duemila; farà bene, farà male, l'indovinerà, non l'indovinerà, limita a duemila. È un fattore squisitamente economico.

Ma qui, Gambino, le voglio dare, già che ho il tempo, una informazione, una notizia che è di estremo interesse.

Si riferisce al discorso delle traduzioni, che io chiamerò adesso delle coedizioni; cosa è successo? Si tratta di uno studio di questi ultimi anni, che anch'io personalmente ho fatto, l'ho fatto in America, l'ho fatto in Inghilterra, l'ho fatto in altri paesi. Le edizioni, non di narrativa semplice e quindi di solo testo, ma le pubblicazioni o tecniche o scientifiche o d'arte o d'altro genere purché siano illustrate od altro, fanno sì che i costi vanno man mano elevandosi e in tutti i paesi aumentano i prezzi di vendita. È stato un po' un uovo di Colombo, perché già la cinematografia prima ci aveva dato l'esempio: perché non tentiamo di fare coedizioni con questi editori? Noi ci siamo trovati a New York, a Los Angeles, a Verona ultimamente per studiare questo problema. Il problema come viene impostato? Ogni editore ha la sua idea. Io faccio un'opera d'arte, io faccio una enciclopedia delle scienze, io faccio X; se il costo della preparazione, delle tavole, dei disegni, di tutto il materiale iconografico, mi mettono in condizione che il libro costando 5 lo debbo vendere a 10, so che il mio mercato è limitato. Se io potessi invece venderlo a 5 invece di 10, io avrei certamente il doppio, il triplo di vendite.

Ora noi abbiamo fatto questi accordi che sono già in funzione e che avranno enormi sviluppi avvenire ai fini anche della nostra produzione, perché molte volte siamo noi che abbiamo queste idee di creare e ne stiamo creando parecchie. Molte volte sono gli altri editori. E allora, fondiamo questi sforzi; e le posso dire che in questi ultimi due anni sono uscite decine di opere con milioni di volumi a prezzi di vendita che nessuno si è mai immaginato. Io ho pubblicato in questi giorni, e non voglio dire né titolo né altro che mi verrebbe proibito, e ho il buon gusto di non farlo, delle opere a prezzi che se fosse stata fatta l'edizione solo italiana saremmo stati nell'impossibilità di farlo. Cosa sarà questa coproduzione? Questa coproduzione sarà una delle cose più interessanti del prossimo domani dell'editoria italiana e di riflesso di tutte le editorie internazionali. Noi, come gruppo nostro, nel '61, superiamo i due milioni di volumi, che abbiamo spedito nel mondo in sette, otto lingue diverse. Allora, cosa succede: che tutte le opere che noi vogliamo esportare, riusciamo automaticamente ad esportarle prima ancora di stamparle per questi accordi che andiamo facendo.

DELLA GIOVANNA — Presidente, qui siamo proprio alla fine della trasmissione, però mi è venuto in mente di farle una domanda e penso che soddisferà la curiosità di molti telespettatori: « Chi è che sceglie i libri che un editore pubblica? ».

MONDADORI — Non l'editore. Perché se l'editore, compresi i libri gialli, non lo so adesso con esattezza, pubblica 400 opere all'anno, voi capite che è una cosa impossibile. L'editore deve ringraziare il buon Dio se trova il tempo di leggerne 10, 12, 15, 20 in un anno. Ora una casa editrice, grande, media, piccola, purché sia ben organizzata ed inquadrata, ha i suoi consulenti, i quali consulenti sono in genere dei letterati, dei critici, i quali leggono i libri, che ci vengono offerti o che noi chiediamo alla produzione straniera. Si possono distinguere due grandi settori. Tutta la produzione di autori arrivati, sia essa eccellente o mediocre, è inutile discuterla, si traduce, poi si vedrà dalla traduzione che cos'è. Per tutte le opere nuove, non solo straniere ma anche italiane e soprattutto di autori italiani, ci sono i nostri consulenti. Questi consulenti sono in genere specializzati, perché uno conosce a fondo la letteratura americana, uno l'inglese, uno la francese, la tedesca, la finnica, abbiamo la russa, abbiamo adesso gli specialisti per la giapponese e fanno un riassunto dell'opera, danno il loro giudizio e dicono: per me questo interessa, non interessa. Cosa fa l'editore? Non si accontenta di quel consulente; per solito si chiede a tre, in modo da vedere anche le differenze. L'editore poi si trova spesso col consulente numero uno che dice che è un'opera eccellente; consulente numero due che solleva un mucchio di obiezioni; il consulente numero tre che

nega il valore dell'opera. Ed ecco che subentra il sesto, il settimo senso. Non lo so. Se lei mi domanda come io ho fatto l'editore, non lo so. Vado per intuizione. Per solito decido, ma oggi ho collaboratori di valore che si sostituiscono man mano a me. Quando noi vediamo che, anche se il consulente dice di no, nel libro c'è qualche cosa che può interessare il nostro pubblico, diamo il sì, via e si stampa. E le dico che quasi tutte le volte abbiamo avuto ragione.

DELLA GIOVANNA — Lei dice che non lo sa, ed io per chiudere le racconterò come fa Arnoldo Mondadori per decidere se pubblicare o no un libro.

Non si spaventi. È una storia di molti anni fa.

Un giorno si è presentata da lei una signora, la signora Lavinia Mazzucchetti, che le ha proposto di stampare un libro di Stefan Zweig.

MONDADORI — Molti anni fa.

DELLA GIOVANNA — Molti anni fa è vero. E lei ha guardato questo libro e ha detto alla signora Mazzucchetti: come mai lei viene a presentare questo libro a me? Ed allora la signora Mazzucchetti molto lealmente le ha detto: guardi, io ho presentato questo libro ad altri editori che lo hanno rifiutato. Ed allora lei ha detto: di che cosa si tratta? E ha guardato questo libro che era in tedesco. Mi pare che lei non lo sappia il tedesco?

MONDADORI — Non so nessuna lingua.

DELLA GIOVANNA — E le ha dato questo libro che era di Stefan Zweig, credo che fosse la « Maria Antonietta ».

MONDADORI — Sì.

DELLA GIOVANNA — L'ha guardato, l'ha guardato e la signora Mazzucchetti si domandava: chi sa che cosa guarda in questo libro. Era scritto in tedesco. Lei l'ha guardato così attentamente, poi ha detto: ma questo Stefan Zweig chi è? La signora Mazzucchetti le ha detto qualche cosa; dice: ma ha anche degli altri libri? La signora Mazzucchetti le ha detto sì. Allora lei ha continuato a guardare questo libro, sembrava che lo pesasse, poi a un certo momento le ha detto: guardi, io le faccio il contratto di stampare questo libro se lei mi fa ottenere l'opzione su tutte le opere di Stefan Zweig.

MONDADORI — Era un atto di previdenza, se l'opera andava mi accaparravo le altre, se l'opera non andava...

DELLA GIOVANNA — Questo era forse il suo sesto senso che ha portato a fare di lei un grande editore e io la ringrazio. E grazie per quello che ci ha detto.

INCONTRO CON BO

DELLA GIOVANNA — Oggi ho chiesto a mio figlio minore: « Mi sai dire chi è Bo? ». Mio figlio ha risposto: « Bo è la sigla di Bologna per le automobili ». Ho detto: « No, io non ti ho chiesto che cosa è Bo, ti ho chiesto: chi è Bo ». Allora il bambino è stato un po' a pensare e, siccome vive in casa di un giornalista e sente parlare di politica, mi ha detto: « Bo! Bo è un Ministro ». « Eh, dico, andiamo già bene ».

Io non ero stato molto leale nel porre la domanda, perché avrei dovuto chiedergli se sapeva chi è Carlo Bo; perché c'è Giorgio Bo, Ministro delle Partecipazioni statali, senatore per la Liguria e c'è Carlo Bo, che, fra l'altro, è suo cugino, il quale è professore ed è il nostro ospite di questa sera.

Non so se qualcuno ricorda gli anni prima dell'ultima guerra quando si sentiva parlare molto in Italia — e ne parlavano anche i giornali umoristici — della prosa ermetica. Era nata prima la poesia ermetica, poi, verso il '38, la critica ermetica. E il caro nostro ospite Carlo Bo è stato uno dei principali, forse il principale esponente della critica ermetica. Una critica difficile da fare e da capire. Inoltre questi autori ermetici erano davvero ermetici, perché parlavano pochissimo, fra l'altro. Speriamo che questa sera il professor Bo parli un po' di più di quanto parlava allora. E Carlo Bo, il quale ci spiegherà poi qualche cosa di questo periodo importante della sua vita, perché la critica ermetica ha un suo posto nella storia, una funzione storica, letteraria, e direi anche politica, è diventato poi professore di università, professore di letteratura francese e, dal 1947, è rettore magnifico dell'Università di Urbino. Si è molto dedicato all'Università di Urbino e alla città di Urbino, tanto che lo chiamano scherzosamente e affettuosamente il « Duca di Urbino » per quanto ha fatto per riordinare e riattare molti di questi magnifici palazzi di Urbino che erano sul punto di decadere definitivamente. È anche un giornalista, perché scrive sui giornali, è quasi un nostro collega; è un educatore; è un personaggio, cioè, che ha molti aspetti e, dopo essere passato dalla critica ermetica, cioè da una specie di empireo letterario, di Parnaso quasi inaccessibile — noi stessi che lo vedevamo e gli eravamo amici a quell'epoca avevamo difficoltà ad entrare, a stabilire un colloquio con questi straordinari personaggi di quel mondo letterario — è passato con successo, con molto successo, ad avere funzioni di educatore, contatti diretti con i giovani; non solo, ma è passato anche ad un contatto quotidiano diretto con i problemi della vita di ogni giorno, perché non solo come scrittore e giornalista si occupa di problemi che sono quanto mai distanti dalla letteratura — e chi legge il quotidiano dove lui scrive *La Stampa* se ne può rendere conto — ma per di più, giusto dieci anni fa, ha avuto l'idea ed ha fondato, ed oggi ancora presiede, quella scuola per interpreti che è oggi notissima in Italia. È una delle nuove attività più in voga, sia per le signorine che per i giovanotti, questa di studiare le lingue per diventare interpreti sia in Italia che nelle organizzazioni internazionali; un lavoro affascinante, fra l'altro, che ha un certo glamour, che esercita una certa seduzione, si potrebbe dire, sui giovani. Il professor Bo è il fondatore e il presidente della scuola per interpreti che è nata, mi pare, a Milano. Adesso c'è anche a Roma, a Firenze, a Napoli e a Bologna. Quindi è un personaggio, come si vede, abbastanza complesso. Ora io penso che il professor Bo ci dirà meglio quale è stato il percorso della sua carriera di letterato, di educatore, di insegnante. Ma, prima di dargli la parola, voglio presentare coloro che poi lo interrogheranno e, mi auguro, lo interrogheranno su questi vari aspetti della sua interessante attività e anche su questa faccenda della scuola degli interpreti, perché immagino che ai telespettatori sia a coloro che hanno dei figli che si avviano oggi agli studi superiori, sia ai giovani, interessi di sapere molte cose sui programmi e l'avvenire di questa scuola. Lo interrogheranno questa sera: Cesare Zappulli, Paolo Cavallina e Giancarlo Vigorelli, il quale deve essere stato anche lui un po' ermetico per un certo tempo, no?

VIGORELLI — Colleghi!

DELLA GIOVANNA — Eravate colleghi. Allora, professor Bo, se adesso vuoi avere la cortesia di dire qualche cosa ai telespettatori, di rifare un po' la storia di questo movimento, prima di passare al supplizio dell'interrogatorio...

Bo — Sì. L'amico Della Giovanna ha avuto la bontà di definire complessa la mia attività. In realtà è una storia abbastanza semplice che si può dividere in due parti come sono due le zone d'Italia in cui ho vissuto, in cui ho lavorato. Sono nato in un piccolo e bellissimo paese della Liguria, ho studiato a Genova dove ho fatto, presso i Padri gesuiti, le scuole medie e poi al momento di andare all'università, quando già ero stato morso dalla tarantola letteraria, sono andato a

Firenze, attratto soprattutto da una passione che avevo in quel momento e che si chiamava Giovanni Papini. Sono andato a Firenze, mi sono iscritto alla facoltà di lettere. Sono andato per studiare letteratura classica e, quando sono stato là, sono passato alla letteratura moderna dove poi mi sono specializzato in francese sotto la guida del prof. Benedetto.

Devo confessare di essere stato un pessimo studente universitario, uno studente, cioè, che alle aule universitarie preferiva i caffè che allora, del resto, erano delle vere e proprie scuole di letteratura.

CAVALLINA — Alle Giubbe Rosse, forse, no?

Bo — Alle Giubbe Rosse sì, ma prima era al caffè San Marco, cioè un piccolo caffè che era sull'angolo della piazza San Marco — Cavallina, che è di Firenze, sa benissimo dove si trova perché ancora esiste, questo caffè — e siccome noi non andavamo, cioè andavamo poco, alle lezioni, bisogna dire che i professori erano molto gentili e quando passavano si sedevano al nostro tavolo dove allora c'era Renato Poggioli, che adesso insegna in un'università americana, c'era Tommaso Landolfi, c'era Leone Traverso, che adesso è con me ad Urbino, e passavamo diverse ore della giornata in questo caffè, discutendo, parlando di letteratura, leggendo. Questo per un primo periodo; poi da piazza San Marco, con un tratto che non è neppure di un chilometro — sarà di cinquecento metri in linea d'aria — siamo passati al vero centro della vita letteraria fiorentina che allora era, si può dire, il centro della vita letteraria italiana, vale a dire alle « Giubbe Rosse » e lì abbiamo trovato degli uomini più anziani di noi, già affermati, come Montale, come il povero Arturo Loria, come Alessandro Bonsanti e bisogna dire che da questi uomini abbiamo avuto un insegnamento prezioso, soprattutto, per esempio, l'insegnamento di Montale il quale era portato dalla sua natura di ligure e di uomo prudente, estremamente prudente, a gettare molta acqua sui nostri entusiasmi e quindi ad insegnarci che non tutto della vita e della letteratura va esaltato ma va, al contrario, esaminato. Mi sono laureato a Firenze e vi sono rimasto ancora diversi anni finché un giorno un amico, e precisamente Bargellini (a cui mi ero legato di grande amicizia, perché Bargellini è stato il mio primo direttore e lo ricordo con particolare simpatia perché s'incontrano raramente pochi direttori, vale a dire delle persone capaci di assumere delle responsabilità, magari di sbagliare, di dire « questo non lo devi fare », « questo invece tu lo puoi fare », anche a costo di essere nel falso; e con Bargellini abbiamo avuto delle lunghe contese su quella che era la letteratura francese, su quella che era soprattutto la letteratura cattolica francese che il Bargellini guardava con diffidenza mentre invece io e alcuni amici più giovani eravamo portati a guardare alla Francia, in particolare alla letteratura francese cattolica, con una specie di simpatia, di partecipazione profonda dell'anima) ebbene, il Bargellini, che allora dirigeva il *Frontespizio*, e mi aveva accolto giovanissimo fra i collaboratori di questa rivista, è stato lui a propormi: « Vuoi andare ad Urbino ad insegnare? ». E allora sono andato ad Urbino. Questo avveniva nell'ottobre del 1938, oggi siamo nel '61. Sono rimasto sempre lì, cioè, vorrei dire, non ho fatto molta carriera. Di solito un professore universitario tende a passare da queste, che sono considerate piccole sedi, sedi periferiche, alle grandi sedi in modo da poter dare alla propria attività d'insegnamento un'eco più vasta, una intelligenza più aperta delle proprie possibilità.

DELLA GIOVANNA — E che cosa è, l'amore per Urbino che ti ha trattenuto lì?

Bo — Mahl, devo dire, confesso, che la prima sera che sono arrivato ad Urbino ho anche pianto, insomma; una cosa un po' curiosa per uno che aveva già ventotto anni. Io non conoscevo questa stupenda città delle Marche, pensavo che Urbino fosse una città e invece mi sono trovato in un piccolo paese, in una università poco attrezzata e in condizioni non sempre facili. Era difficile da raggiungere Urbino, molto più difficile di quello che non sia oggi. Poi è venuta la guerra, sono ritornato, ho insegnato. Nel '47 sono diventato Rettore e questa, che di solito è una carica puramente amministrativa, per me ha significato qualche cosa di più importante. Anzitutto mi ha fatto capire che

la cultura, e soprattutto quella cultura di eccezione, quella cultura ricercata, come io avevo amato e perseguito per tanti anni della mia gioventù, non era sufficiente.

Confesso che le prime volte che facevo lezione mi accorgevo di parlare ad un pubblico che non mi capiva. La colpa non era del pubblico, che del resto era formato di giovani intelligenti, desiderosi di imparare; la colpa era soltanto mia. Vale a dire mi sono accorto che non basta sapere, per insegnare, ma, oltre a sapere, bisogna sapere insegnare.

Dopo di questo, diventando rettore, ho avuto anche un modo più diretto di entrare a contatto con i giovani, con i loro problemi, con le loro necessità. Urbino è un paese poverissimo, in una zona estremamente povera, in una zona depressa, talmente depressa che se colleghiamo questa depressione alla sua nobiltà, alla sua particolare nobiltà, assomiglia ad una di quelle famiglie nobili decadute di cui non si intravede dal di fuori l'estrema povertà, l'estrema miseria. Ci sono delle famiglie dei miei studenti che vivono con dei redditi incredibili di quindici-ventimila lire al mese. E sono questi problemi che mi hanno portato a correggere non soltanto la visione del mondo, la visione della gente che stava intorno a me, ma anche la visione stessa della letteratura, la concezione che io avevo allora della letteratura, vale a dire della letteratura intesa come un modo di perfezionare soprattutto me stesso, di migliorare le mie capacità di intendere il bello; mentre invece la vita, il contatto con questi giovani mi ha insegnato che ci sono delle esigenze più immediate, ci sono dei doveri a cui bisogna rispondere, a cui non si può fare a meno di rispondere; e questo è stato un grande insegnamento. Ed allora dirò che passando dalla parte del mare Tirreno, in cui sono nato, alla parte dell'Adriatico, dove lavoro, e alla mia esperienza di professore, sono stato io che ho guadagnato, io che ho imparato certamente molto di più di quello che ho dato in tanti anni ormai d'insegnamento e di rettorato.

DELLA GIOVANNA — Forse c'è una eccessiva modestia nelle tue parole, comunque è molto bello venire a sapere che c'è un professore, un illustre professore, Magnifico Rettore di una università il quale confessa candidamente, di fronte a milioni di telespettatori, che in tanti anni presso l'Università di Urbino ha imparato più che non insegnato, cioè ha guadagnato molto da questo periodo di insegnamento. Io so perfettamente quanto anche i tuoi allievi apprendono da te e quanto ti sono grati, ma adesso credo che ci convenga passare alla fase delle domande e direi che cominciamo con Giancarlo Vigorelli che ti è stato il più vicino negli anni dell'ermetismo.

Bo — Eravamo un tandem, no?, secondo la definizione di Tofanelli.

VIGORELLI — Sì. Hai voluto ricordare soprattutto il paese dove sei nato. Per pudore non lo hai nominato: è Sestri Levante, e la nostra amicizia è proprio nata sul tuo mare negli anni fra il '29 e il '30.

Dire che l'ermetismo sia nato in riva ad un grande mare come il tuo può sembrare una contraddizione, ma tenendo ben chiara l'idea che alle spalle della tua Liguria e della tua Genova c'era proprio il ricordo quasi permanente di Valéry, che è stato uno dei nomi della poesia pura, dell'ermetismo, forse un certo parallelo, un incrocio c'è. Io là ti ho conosciuto, poi assieme ci siamo ritrovati a Firenze intorno al gruppo del *Frontespizio* e soprattutto ci siamo trovati più a fianco ancora nel 1938 quando avvenne, bisogna dirlo, la rottura, in un certo qual senso morale, e forse persino politica, con il gruppo del *Frontespizio* quando tu, nel 1938, con il discorso « Letteratura come vita » hai assunto una posizione di coraggio, d'intervento mentre sembrava, apparentemente, che l'unica tua posizione fosse una posizione di rifiuto. Siccome dal rifiuto sei passato invece all'affermazione, alla azione, quell'azione che nessuno avrebbe mai sospettato in te, io vorrei proprio domandarti come è avvenuto in te questo cambiamento, come hai rotto il muro del silenzio, quel muro che addirittura ti circondava e ti separava quasi da noi; dal tuo ermetismo, tuo e nostro ermetismo, come sei arrivato invece oggi a questa forma di semplificazione dei valori della vita, a questo bisogno di comunicare con gli altri, di dare agli altri. Questa è la mia domanda.

Bo — Per me la risposta è abbastanza semplice. Quella che si chiamava assenza, che io stesso ho sbandierato come la nostra insegna, cioè il rifiuto della vita pratica, della vita reale, dipendeva in parte dal comportamento degli uomini che ci avevano preceduto. Un esempio: alla mia generazione, un grande poeta come d'Annunzio risultava assolutamente impraticabile per l'immagine che d'Annunzio aveva dato di se stesso, soprattutto negli anni dopo la guerra, fra il '20 e il '30.

Quindi la nostra assenza era un modo di vivere, un modo di reagire all'eccesso di esteriorità che veniva consumato in quegli anni in Italia. La posizione dell'ermetismo non è una posizione — e tu lo sai benissimo, Giancarlo — non è una posizione esclusivamente letteraria; direi, anzi, in partenza è una posizione religiosa, per lo meno una posizione morale. Noi intendevamo, col nostro silenzio, col nostro rifiuto di partecipare alla vita che ci circondava, alla esaltazione delle cose che non ci interessavano, desideravamo testimoniare questo primato dello spirito, questo primato dell'intelligenza e l'intelligenza, allora, in un regime come quello di quel tempo, era una virtù che veniva continuamente sconfessata, messa sotto accusa, processata. Per citare una famosa frase di un generale spagnolo « Dove c'è l'intelligenza c'è un pericolo », e questo era considerato valido anche in Italia. Naturalmente questo stato di cose, questo primato della letteratura sulla vita, ha retto fin al momento in cui non è avvenuto nella nostra vita, nell'esistenza di tutti, qualche cosa di più forte, una rottura a cui non si poteva restare insensibili. Ed è stato appunto nel periodo della guerra di Spagna, in cui anche i giovani come noi, i quali erano antifascisti per natura ma non per una diretta convinzione hanno capito. Il passato prossimo non poteva aiutarci: noi nel '30 avevamo vent'anni e bisogna dire che a scuola non sentivamo più parlare di quello che era avvenuto negli anni chiave della vita italiana, certi nomi ci erano completamente sfuggiti, a malapena sapevamo chi era stato Gobetti, nessuno aveva mai sentito parlare di Gramsci, e in questo le colpe dei nostri maestri sono colpe gravi; naturalmente tutto ciò era in parte dovuto allo stato di soggezione in cui viveva tutta la vita italiana e quindi anche la vita della cultura. Ora la guerra di Spagna è stata la prima apertura che noi abbiamo avuto su un altro mondo. Come del resto bisogna dire che non avevamo smesso di cercare, interessandoci soprattutto delle altre letterature, della letteratura francese, fino a quando è stato possibile, vale a dire fino al 1940 quando noi ci proclamavamo discepoli di Gide, di Claudel. Che cosa volevamo dire? Non tanto che credevamo all'insegnamento pericolosissimo di Gide, quanto vedevamo in questi campioni, in questi grandi uomini della letteratura francese una specie di simbolo della libertà e delle volte bisogna ammettere che il nostro affetto era mal riposto, perché questi campioni non avevano provato, non avevano sperimentato direttamente dentro di loro quelle prove che invece l'Italia aveva già passato. Ad ogni modo nel '38 abbiamo capito che qualcosa stava per cambiare, poi è venuta la guerra e per quello che riguarda personalmente me devo dire che dopo aver masticato tanta carta, dopo aver passato dei mesi sepolto a leggere dei libri, mi sono ritrovato dopo l'otto settembre del '43 paralizzato: non riuscivo più a leggere nessun libro. Mi ero rifugiato in un paese del lago di Como — che sono i paesi di Vigorelli — ed ho sentito che avveniva dentro di me una specie di crisi, una crisi violentissima: la carta stampata mi ripugnava, l'unico libro che riuscivo a tenere aperto era *I promessi sposi*. E questo è significativo perché sta ad indicare che la letteratura deve avere sempre un fondamento morale e che senza questo non ha ragione di esistere. E da allora ho rovesciato le mie posizioni: sono passato dall'assenza ad una ricerca di presenza, ad una ricerca di presenza che mi costa fatica anche adesso, che mi è costata molta fatica come Rettore dell'università tutte le volte che dovevo prendere delle decisioni, per esempio, creare delle nuove facoltà. Tutte le volte che faccio queste cose, anche oggi, sento che dentro di me qualcosa contrasta con la mia natura, che è una natura passiva, contemplativa, ma faccio questo sforzo per inserirmi nella vita di tutti, per stabilire un dialogo, per essere disposto a capire. Questo, io credo, è il motivo del passaggio.

DELLA GIOVANNA — Mi pare che ti dobbiamo essere molto grati di questa candida confessione così leale, aperta e così utile per tutti noi, ma poiché il tempo passa e dobbiamo procedere con le domande, io vorrei dare la parola a Zappulli.

ZAPPULLI — Io vorrei soltanto osservare che questo tuo sforzo, professor Bo, d'inserirti nella vita ha avuto grande successo, per lo meno a quello che si può giudicare da ciò che vai scrivendo sui giornali e sui settimanali di problemi concreti, di problemi pratici; in particolare — perché l'argomento riguarda anche la tua attività di Rettore dell'università —, io ho sempre letto con molto interesse quello che vai scrivendo sull'università e siccome prima hai rievocato quei professori che si fermavano così affettuosamente a parlare con i loro allievi a piazza San Marco a Firenze, io mi domando: la crisi di cui si va parlando oggi dell'università è soltanto una crisi di aule, di mezzi finanziari o non è anche disaffezione degli insegnanti verso gli studenti?

Bo — Hai toccato un tasto doloroso ma giustissimo. È vero che esiste questa crisi, è una crisi che è scoppiata in questi ultimi tempi ma è stata preparata da lunghi anni. In un certo senso noi viviamo con degli ordinamenti, con una struttura universitaria che è vecchia di un secolo. Sarebbe un po' come se io, che sono così grande e grosso, volessi vestirmi con gli abiti che porta mio nipote di tre anni. Non si può inserire, fare affluire una massa enorme di studenti, come quella che c'è oggi all'università, che sarà raddoppiata fra pochi anni, in una casa che non li può più contenere. Ma quando si è detto che la crisi universitaria è una crisi di mezzi, non si è detto tutto. Secondo me, una delle ragioni fondamentali della crisi dell'università è una crisi morale, vale a dire è una crisi di uomini. E qui bisogna mettere sotto accusa la classe dei professori, prima di tutto ci metto me stesso, perché noi facciamo soltanto in minima parte il nostro dovere. Consideriamo di solito l'università come un punto di passaggio e non come la casa che dovrebbe essere la casa che frequentiamo tutti i giorni. Noi (dico, noi delle facoltà umanistiche) siamo a disposizione degli studenti per poche ore alla settimana e non siamo a disposizione dell'università per tutta la settimana (in un certo senso se l'università fosse retta come una azienda privata credo, senza fare scandalo, che pochissimi sarebbero mantenuti in servizio). Ma c'è un altro fatto grave, manca la figura del maestro. Già quando eravamo studenti noi, nel '30, queste figure di maestri, queste figure spirituali ed intellettuali, capaci di dare una impronta alle generazioni dei giovani che stavano dall'altra parte, seduti sui banchi degli studenti, erano rarissime; oggi sono completamente scomparse. Non ci sono più dei maestri, ci sono soltanto dei tecnici. E poi un altro difetto della classe universitaria è quello di considerarsi come una casta, vorrei dire un gruppo di persone che difende dei privilegi, che non ammette comunione. Ci sono delle università in cui l'incaricato deve dare del lei al professore ordinario, che non può entrare dalla sala dei professori; c'è questa distinzione fra quello che è arrivato e crede di possedere un prestigio, che senza dubbio possiederà, ma non è sufficiente, e l'altra classe, di quelli che non sono proprio considerati dei paria, ma sono della gente che vive sospesa, che non sa se potrà rimanere, che è lì in una specie di situazione poco sicura. E questa mancanza di comunione c'è anche fra gli studenti e i professori. Naturalmente è impossibile che un professore, che ha mille, duemila, tremila studenti, possa tenere dei rapporti; quindi la vita universitaria si riduce in gran parte a delle finzioni. La prima finzione è quella della frequenza. La frequenza non esiste, perché, se frequentassero, gli studenti non starebbero nelle aule; la finzione del controllo: noi alla fine dell'anno concediamo delle firme di frequenza, che sono dei falsi in atti pubblici, perché di solito non conosciamo i nostri studenti. Terza finzione, le tesi di laurea, che generalmente gli studenti o non fanno, o si fanno fare o fanno in collaborazione e i professori non sempre riescono a leggere per il numero, secondo le materie, eccessivo di tesi presentate. Quindi l'università si basa su una struttura che perlomeno ha un secolo di vita e che non risponde più alle necessità della vita moderna.

ZAPPULLI — E se non erro, mi pare, Bo, che nella casta degli ordinari sia difficilissimo entrare, ma ancora più difficile uscire, perché quando uno è diventato ordinario ci resta a vita qualunque siano i suoi meriti.

Bo — Esiste un periodo di straordinariato che dura tre anni, dopo di che si ha la conferma.

DELLA GIOVANNA — Scusa, c'è Cavallina che vuole intervenire.

CAVALLINA — Tu hai fatto una critica piuttosto serrata e sincera ai professori. Anzi è un'autocritica, perché hai messo anche te fra i criticati. E allora bisognerà guardare anche il rovescio della medaglia, cioè parlare anche degli studenti. Cioè che cosa pensi tu degli studenti. Io vorrei che tu ci dicessi qualcosa in base alla tua personale esperienza di professore e non valendoti di altre esperienze o di altre suggestioni. Come sono oggi i giovani.

Bo — È una domanda un po' difficile, ambigua e piena di sorprese. Purtroppo, per rispondere, devo rifarmi a quello che erano i giovani vent'anni fa, trent'anni fa. Direi che nella gioventù d'oggi c'è un maggior desiderio di ordine; c'è invece un'assoluta mancanza di fantasia. Per quel poco che posso sapere, derivante dalla mia esperienza, vedo dei giovani che sono preoccupati di superare il periodo degli studi il più presto possibile, di arrivare alla conquista del titolo, il famoso pezzo di carta, perché uno dei difetti proprio della nostra scuola, come diceva Einaudi, è appunto questo della idolatria dei titoli.

Basta conseguire un titolo senza preoccuparsi di quello che poi questo titolo rappresenta, vale a dire se uno veramente sa, se ha imparato.

Quindi i giovani sono preoccupati di finire al più presto gli studi, di arrivare ad ottenere una laurea ed entrare a lavorare in qualsiasi posto. Quindi non c'è nessun interesse. Mi pare, se non sbaglio, che quando io frequentavo la facoltà di Lettere, nei pochi uomini che anche allora frequentavano questa facoltà, c'era un maggiore desiderio di muoversi, di esser liberi, di cercare di leggere dei libri che non erano consigliati. I nostri giovani leggono soltanto quello che serve.

Per ritornare al discorso di prima, dei mezzi: noi abbiamo le biblioteche. Io a un certo punto ho fatto spendere milioni, quando non li avevamo ad Urbino, per arricchire la nostra biblioteca; ma, quando vado in biblioteca, uno dei miei dolori è di vedere che la maggior parte di questi libri sono intonsi. Del resto, questo, qualsiasi professore lo verifica perché agli esami se fa una domanda fuori gioco, se cerca di vedere quella che è veramente la partecipazione, l'istruzione personale, si accorge che, oltre il testo, oltre quel dato limite del programma, gli studenti non sanno più nulla, non hanno interessi.

DELLA GIOVANNA — Giancarlo, tu hai qualcosa da chiedere?

VIGORELLI — Questa specie di processo alla cultura e di processo alla scuola che Bo ci ha fatto, non solo mi trova consenziente per le esperienze che anch'io personalmente ho avuto, ma, tornando ancora alla domanda che gli ho fatto, di essersi comunque buttato dentro nella realtà delle cose, una realtà che può dare anche uno spettacolo non grato, come lo dà la scuola, come ce l'ha illustrata e ricordando però la vocazione di scrittore che è alla base di Carlo Bo, vorrei chiedergli: tra questa cultura, che è sempre stata il cuore delle tue ricerche, e invece questo esserti buttato (non è un'accusa perché dovrei farla anche a me stesso) nei giornali, nei rotocalchi, in tutta questa attività pratica (non è che te la rimproveri, però la constato), tu credi che la cultura si finisce a servirla di più, o, per contrasto magari, a disservirla? E anche tutto questo lavoro di divulgazione, di volgarizzazione, di spezzarla questa cultura, porta te ad essere un uomo di cultura come tu sognavi o devi invece constatare che quell'uomo di cultura, che poteva essere il tuo sogno giovanile, non c'è più?

Bo — Certo è cambiata anche la figura dello scrittore così come l'abbiamo sognata, l'abbiamo inseguita tanti anni fa. Ho detto prima che non esistono più i maestri, potrei aggiungere che oggi non esistono neppure più gli autori. Escono migliaia di libri, noi ne leggiamo una minima parte ma ne leggiamo

multi, eppure a distanza di pochi mesi, di pochi anni è difficile ricordarci quali sono questi libri, quali sono questi scrittori. E quindi è nata anche in me una specie, non dirò di scetticismo, ma di sfiducia; sfiducia perché soprattutto un libro, come lo posso scrivere io, un libro di critica, oppure un libro di considerazioni morali, ha un campo di azione, di eco ristrettissimo. Sono pochissime le persone che possono seguirmi con questo sistema; mentre invece un articolo, un articolo di fondo, un articolo soprattutto che non parli di letteratura, ma di problemi concreti, come può essere adesso la scuola, oppure la vita religiosa del paese, hanno un'eco incredibile.

Io posso fare delle recensioni, posso fare delle scoperte — credo di non vantarmi dicendo qui di essere stato il primo a parlare del Gattopardo — ma nessuno mi scrive quando io scopro un Gattopardo, mentre invece molti mi scrivono quando io parlo della crisi della parrocchia o della crisi della scuola, o della crisi della gioventù.

ZAPPULLI — A questo proposito, prof. Bo, ti vorrei domandare: sono state esattamente queste considerazioni che ti hanno consigliato di istituire a Urbino il corso per giornalisti? Ti dirò che personalmente ho molta diffidenza in un corso del genere; dubito che i giornalisti si possono fabbricare con un corso. Ma sono state queste considerazioni che ti hanno suggerito di istituirlo e che risultati ha avuto?

Bo — Dunque, guarda, qui devo fare una precisazione. Non si tratta veramente di una scuola per giornalisti, perché, parlo qui fra giornalisti i quali tutti possono dirmi che giornalisti, in un certo senso, si nasce o si diventa per tutt'altre ragioni, ma non si va a scuola per diventare giornalisti. Questo è un corso di cultura per quelle persone che vogliono diventare giornalisti, vale a dire si insegnano quelle materie fondamentali come, che so, la letteratura italiana, la storia della filosofia in modo da dare una piccola base di partenza a questi giovani che poi entreranno nei diversi giornali.

ZAPPULLI — Quindi è limitato soltanto a dare una base culturale.

Bo — È limitato soltanto a dare una base culturale. D'altra parte a Urbino non si potrebbe fare di più perché non ci sono neanche i giornali, quindi una vera e propria attività pratica...

ZAPPULLI — Ed è ancora troppo presto per dire se da questo reclutamento che si è tentato è venuto fuori qualche giornalista.

Bo — Sì, qualcheduno è venuto fuori, insomma, ma certo la maggior parte...

DELLA GIOVANNA — Scusa Cesare, credo che tu abbia voglia di continuare nella domanda, ma non sono sicuro se Giancarlo Vigorelli era pienamente soddisfatto della risposta di Bo, o aveva intenzione di continuare.

VIGORELLI — Per non frazionare troppo il discorso, quando perentoriamente Bo ha detto « posso dire che anche la figura del letterato è in crisi », anche qui non posso che consentire con lui, né io ho mai cercato di fare l'apologia del letterato; e per primo sostengo anzi che il letterato debba proprio immergersi nella vita concreta, nella vita sociale e nella vita morale del proprio paese. La mia domanda forse era reticente ed era impertinente. Comunque adesso la voglio dire, cioè io che ricordo che cosa è stato per noi giovani della sua generazione l'aver avuto nelle mani le ottocento, quasi mille, pagine fitte del suo *Sainte-Beuve*, o quando per la prima volta nel '35 abbiamo scoperto il suo *Riviere*, e fino al *Diario chiuso e aperto*, che è stato proprio uno dei testi nostri, di questa nostra generazione, e vedere che oggi Bo, che durante la guerra, negli anni di guerra, quasi ci inondava, ci sbalordiva con tutti i suoi libri, e oggi invece, tranne qualcuno, un po' occasionale, non ce ne ha più dati, devo esprimere questo rammarico.

DELLA GIOVANNA — Insomma vuoi sapere perché non scrive più libri.

VIGORELLI — Questo, sì. Ed è anche un rimprovero che gli voglio fare.

Bo — Ti dirò che è una mancanza di fiducia in parte in me stesso e in parte nel pubblico ma soprattutto in me stesso.

VIGORELLI — È un po' grave!

DELLA GIOVANNA — È abbastanza grave questo! Ed è anche triste.

Allora torniamo a Zappulli.

ZAPPULLI — Allora vorrei completare con una seconda domanda. Mi pare che oltre il corso di giornalismo, come ha ricordato prima Della Giovanna, tu sei anche benemerito per avere avviato quella scuola di interpreti. E mi pare che questo sia stato suggerito dalla necessità, quella che, diciamo, è una delle arretratezze tradizionali della cultura italiana, cioè la scarsa conoscenza delle lingue straniere. Mi pare che sia stato un nostro parlamentare che in un'assemblea europea si giustificò di non potere parlare in francese perché il fascismo aveva inibito lo studio della lingua. La scusa fu un po' magra, ma indubbiamente questo difetto c'è. Ora vorrei domandarti: questa scuola interpreti a che cosa tende e che risultati sta dando?

Bo — Per partire dal parlamentare italiano, bisognerà dire che il fascismo avrà molte colpe, ma non ha mai proibito a nessuno di studiare le lingue straniere, così come non ha mai proibito a noi di leggere libri di qualsiasi genere, perché, per esempio, potevamo leggere anche Silone tradotto, che arrivava puntualmente in Italia, e questo, magari, grazie alla ignoranza dei funzionari di quel Ministero. Ad ogni modo questa scuola interpreti che ho fondato nel 1951, vale a dire 10 anni fa, è nata da una esigenza abbastanza sentita: vale a dire, da noi manca una cultura linguistica e le nostre scuole non insegnano a parlare le lingue, caso mai insegnano soprattutto a studiare le civiltà, le letterature. Ed è una scuola per metà universitaria e per metà professionale e che serve ad istruire, a preparare dei giovani, che possono scegliere diverse carriere. La prima, la più alta è quella dell'interprete parlamentare, poi c'è quella dei traduttori, poi c'è quella dei segretari d'azienda. È una scuola che è nata a Milano e quando l'ho fondata col mio collega, il prof. Baridon, che adesso insegna a Roma, pensavamo che potesse avere al massimo una ottantina di studenti, mentre invece, subito al primo anno, ha avuto 500 studenti. Poi il numero degli studenti si è moltiplicato, si sono moltiplicate le sedi. Adesso, per esempio, a Milano, a Roma e a Napoli e a Firenze e a Bologna, gli studenti si contano a migliaia. E, naturalmente, soltanto pochissimi di questi arrivano al termine della carriera.

DELLA GIOVANNA — Pochissimi, quanti? Quanti sono gli allievi in tutto?

Bo — Metti che siano duemila e di interpreti parlamentari, in 10 anni, ne avremo fatto un centinaio, veramente di gente che possa parlare correntemente due lingue straniere e che possa quindi tradurre dal francese al tedesco, oppure dall'inglese allo spagnolo. Insomma sono questi, sono in pochi. Però, spesso si legge che, su imitazione di questa scuola, sono fiorite in tutta l'Italia delle scuole di interpreti, delle scuole di lingue, che promettono di insegnare una lingua in un mese, in un mese e mezzo. Ora, devo dire che una lingua non si impara in così poco tempo, che ci vogliono molti anni, ci vogliono per lo meno due o tre anni per poterla possedere veramente, e che non basta un insegnamento puramente pratico, ci vuole anche un insegnamento più alto. E quindi in questa scuola, oltre ai lettori di lingue, ci sono dei professori illustri, come per esempio il professore di letteratura inglese di Napoli, Chinol, come il professor Petrocchi che insegna qui italiano. Quindi la scuola assiste anche nella parte puramente culturale. Si insegnano anche delle materie giuridiche, come per esempio il diritto internazionale: abbiamo a Milano il prof. Ziccardi, abbiamo a Roma il prof. Sperduti. Sono tutte personalità che contribuiscono a dare una formazione più completa. Dove vanno a finire questi studenti? Quando hanno ottenuto il diploma, i migliori vanno nelle grandi organizzazioni internazionali, vanno a Lussemburgo, vanno alla CECA, vanno alla NATO o a Parigi; qualcheduno è qui a Roma alla FAO. E poi c'è la grande parte di quelli che seguono la carriera più modesta del traduttore o del segretario d'azienda e questi sono assorbiti, soprattutto a Milano, dalle grandi industrie.

La segreteria della scuola di Milano non riesce a soddisfare le domande di segretari e segretarie, i quali vengono assunti con degli ottimi stipendi di partenza, uno stipendio molto più alto di quello che ha un professore universitario quando vince una cattedra. E quindi, da questo punto di vista, è una carriera abbastanza remunerativa, abbastanza sicura. Naturalmente, come ho detto prima, non è facile e quindi non è una scuola che possa soltanto soddisfare delle piccole ambizioni di moda. Che non sia una scuola di moda lo dimostra il fatto che ormai sono dieci anni che funziona e ancora non ha visto diminuire o ridurre il suo ritmo.

DELLA GIOVANNA — Io credo che dopo questo che hai detto ci saranno molti giovani ascoltatori che vorranno iscriversi alla scuola per interpreti, soprattutto apprendendo che c'è più richiesta che non offerta sul mercato.

Bo — A patto di studiare.

DELLA GIOVANNA — A patto di studiare sempre. Speriamo che non avvenga come è avvenuto per i geologi che, quando si è cominciato a parlare dell'importanza della geologia e del petrolio, tutti si sono messi a studiare geologia e adesso ci sono troppi geologi.

Comunque, prima di concludere e di ringraziarti, di ringraziarti molto per le tue candide confessioni, io ho un piccolo dovere da assolvere. Ci hai fatto un quadro molto chiaro della situazione della crisi universitaria, della crisi dei professori e della crisi degli allievi. Quadro chiaro e giustissimo. Coraggioso, soprattutto perché fatto da un Rettore Magnifico di una università alla Televisione. E mi fa piacere che una persona come te abbia detto queste cose.

Bo — È fatto per onore della scuola.

DELLA GIOVANNA — È fatto per onore della scuola! Io ho il dovere di osservare che forse sei stato un pochino pessimista, ho il dovere di difendere...

Bo — Un cattolico è sempre pessimista.

DELLA GIOVANNA — Un cattolico no, anzi...

ZAPPULLI — Sono per l'ottimismo la più parte. È il tuo ermetismo che ti fa essere...

Bo — È la mia parte pascaliana.

DELLA GIOVANNA — Comunque io ho il dovere di dire, di fare l'avvocato dell'altra parte e di ricordare due fatti. Il primo è che questo ordinamento universitario, così vecchio ed errato, come giustamente dici tu, purtroppo comporta l'obbligo al professore, che ha speso tutta la sua vita nello studio, di avere anche delle altre attività, che possono essere quelle di esercitare la professione del chirurgo o di scrivere dei libri, perché hanno degli stipendi bassissimi. Quindi è difficile chiedere, pretendere, se non a qualche patriotta, che si dedichi 12 ore al giorno alla sua università. Nello stesso tempo, però, devo dire che ci sono dei professori che effettivamente si dedicano alla propria università con grande amore, quasi tutta la giornata, quasi tutta la settimana, quasi tutto l'anno. Tu, gentilmente, modestamente, quello che ti pare, ti sei accusato per primo. La fama che tu hai ad Urbino dice invece che ti sei dedicato per tanti e tanti anni all'Università di Urbino veramente come insegnante e come educatore con grande amore e certamente dedicandoci più di quelle poche ore per settimana. Quindi ci sono effettivamente ancora oggi dei professori che vivono modestamente e che si dedicano alla loro università con grande amore. E tu sei uno di quelli. Non l'hai voluto dire, ti sei voluto accusare per primo, ma io devo difendere anche te. E devo difendere un pochino i giovani. È tutto vero quello che tu hai detto, è tutto esatto, e io sono perfettamente d'accordo con te e nel mio piccolo scrivo anche io degli articoli su queste cose. Non so la situazione dell'Università di Urbino, ma a Roma, per esempio, ci sono dei centri di studenti che veramente sono pieni di zelo e di amore per lo studio.

Bo — In questo hai perfettamente ragione. Mi rincresce di non averlo detto prima. C'è una élite, c'è un piccolo gruppo di giovani che senza dubbio sono molto migliori di quello che non fossimo noi venti o trenta anni fa. Vale a dire molto più preparati, molto più aperti, molto più concreti e solidi. E mi scuso di non averlo detto prima.

DELLA GIOVANNA — No, per carità! Io ho voluto solamente chiarire questo piccolo punto perché, adesso che concludo, devo dire che ti ringrazio di nuovo per quello che hai detto con tanto coraggio e che sono perfettamente con te; come mi pare di vedere dai volti dei miei colleghi, che siano perfettamente d'accordo e credo che fosse necessario e sia necessario insistere su questo punto, per quanto riguarda la crisi dell'Università, professori e studenti.

Mi pare che sia assolutamente importante venire a capo di questo problema.

Comunque ti ringraziamo molto e speriamo di avere ancora occasione di poter dibattere, con la stessa franchezza, con lo stesso coraggio, questo argomento di fronte alla Televisione. Con te naturalmente!

LETTERATURA ITALIANA

La grande "Estate" di Betocchi

Betocchi è l'esatto opposto dei « fiori di serra », di quegli ingegni felici-infelici, cioè, che con l'immaginazione precorrono la realtà, scrivono da ragazzi la loro opera più riuscita, poi entrano in contatto con la vita, ne restano delusi, si ritirano in se stessi a ripetere all'infinito la prima prova o non hanno più coraggio di seguitare. Non per niente il suo primo libretto s'intitola *Realtà vince il sogno* (Firenze 1932), edito dalla rivista « Il Frontespizio », dove poi il poeta continuò a dare alla luce le nuove creazioni e un vivo commentario perpetuo della poesia italiana e straniera. Dirci che nel titolo si riassume gran parte della natura di Betocchi, di quest'uomo che prima di arrivare alla poesia aveva compiuto un duro tirocinio di lavoro nel campo dell'edilizia a giro per il mondo. Perché, a ben leggere, non vi è in lui la jattanza che certi autori mettevano proprio in quegli anni nell'ostentare la propria burrascosa biografia, a base di tante esperienze e colpi di scena, quasi a dare un attestato di « storia vissuta » a quello che testimoniavano. Piuttosto la solidità del « popolano gentile » che si accosta ad una cultura ambita con tremula devozione, con una idea ben fissa in testa: non truffare mai il lettore,

non surrogare la verità con l'immaginazione, il sogno, la distrazione. La sua stessa fede cristiana si avvolgeva di un'atmosfera di oggetti concreti e credibili, ma con un potere di stregoneria che ricorda a volte il vicino amico Nicola Lisi. Così vi è in lui il vanto del buon selvaggio di essere fra « quelli che scrivono libri sinceramente e col linguaggio imparato sul fare, piuttosto che sul leggere ». Ora debbo io confessare di pregiare molto quegli autori che in profondità sanno una infinità di cose, trascorrono dal piano serio del vissuto alla distruttiva ironizzazione del conosciuto, che insomma sanno impegnarsi e fare sottili giochi intellettuali: da questo punto di vista il primo Betocchi ci fa la figura di un giullare fornito di volenterose letture, ma destinato a risultati « minori ». Senonché da allora Betocchi è ininterrottamente cresciuto su se stesso, poesia su poesia, fino a dare nelle venti composizioni di *Diaretto invecchiando*, a conclusione della presente raccolta, *L'estate di san Martino* (Milano, Mondadori 1961) la sua prova più alta, la migliore in senso assoluto in questa direzione, una delle più toccanti del nostro dopoguerra.

Del resto quello che ha sempre garantito la vocazione di Betocchi è stato proprio il suo esercizio critico di lettore, di cui si potrebbero citare impressioni orali di prima mano, irrevol-

cabili, o forse è meglio riportare qualche sorprendente ed improvvisa apertura di molti anni fa, che si staglia nitida nella memoria, per la conquista di un tono giusto ed intenso di primo acchito: « Scipione mi serra addosso ed io non posso scuotere la sua presenza; quello che Scipione esige da me è che io riconosca il diritto del suo canto, parola che non si può dire, su queste poesie, senza pensare, invece, al pianto... ».

Con una certa legittimità Betocchi è stato annoverato fra coloro che hanno risentito l'influenza del Pascoli: in fondo in certa sua poesia opera visibilmente la poetica del Fanciullino (ma, in un discorso più completo, bisognerà determinare la centralità della Madre, proprio nella direzione delle analisi critiche dell'ultimo Sartre: il biglietto di presentazione delle *Poesie* è alquanto esplicito). Tuttavia il grande autore che sta sotto questo libro, con risultati così distanti da farlo scomparire appena proposto è Leopardi, e proprio il più desolato. Sono aneddoti quegli spezzoni che galleggiano ad impreziosire il secco dettato del poeta: « assidua cicala », « arida speme », « Odi il canto del gallo, odi le prime campane... », tanto più che come questi ne potremmo trovare altri di molti poeti amati da Betocchi, senza dire niente di essenziale intorno a questa poesia. Ma se ci facciamo addentro ai nuclei dell'ispirazione potremo avere dei ragguagli più precisi: in una vicenda meditativa che si svolge accompagnando la « sconcia vecchiaia », Betocchi fissa gli attimi di un esistere e amare comune, intriso di dolore e disponibile a due eternità, quella trascorsa da illusioni e apparenze caduche del creato e quella stabile dell'altro mondo. Naturalmente la vecchiaia è irrisa, ma accettata, la morte è presente, ma non invocata. Le allocuzioni al cuore sono dure, tirano diritto allo scopo: « Siamo fatti per vivere; ed io ho un cuore / vecchio, che si spacca al nuovo, / anche se poco possa sopportare... », « ... vecchio cuore, arida foglia, / dimenticati, prego, / questo verso che t'invoglia, / questo canto che non nego... ». Già prima di arrivare all'orrore della senescenza, dell'esistere arreso, del *Diaretto*, il tema era messo a fuoco in precedenza, anche alla fine delle sue sorprendenti prose *Canto*

dell'erba secca: « Forse, invecchiando, finalmente m'incammino: forse, compresi meglio i miei affetti, saprò distaccarmene. Oh, da vecchio, andarsene con i lunghi passi della prosa! E nessuno che possa lamentarsene... ».

Ma la grande invenzione di Betocchi, che ci ha richiamato Leopardi, sta nell'aver concentrato in un luogo « deputato », in una realtà fisica, il punto di partenza e di confronto per la sua riflessione di uomo che invecchia.

Leopardi in due canti straordinari ricorse a due realtà della natura (il passero solitario e la luna), che a parte descrisse, insinuandovi prima implicito poi esplicito un parallelismo con la sua particolare condizione umana di solitudine e con quella di tutti, assurda.

Questo luogo « deputato » per Betocchi è rappresentato dai *tetti*, quei tangibili tetti che egli vede *In Borgo Pinti* (è il titolo di una poesia), *Dalla verde persiana* (è il titolo della terza parte della raccolta), quei tetti fiorentini alla cui costruzione egli stesso ha contribuito, a cominciare da quella casa in Borgo San Lorenzo del '22 ancora in piedi. Fra l'altro ho davanti a me una sua fotografia, dal profilo asciutto, con sullo sfondo una fuga di tetti, quasi un destino, che con familiarità scompone in *tegole, embrici, coppe, grondaie* nella sua poesia). Il primo accordo, discretissimo, in tale direzione tematica si ha in *Realtà*: « O pipistrello, tra il tetto e la strada, / vola balzano, nessuno ti bada », ben presto appoggiato ad una pronuncia meditativa: « Io, dal mio angolo pigro / tendo insidiosi agguati, / dai poveri tetti emigro / verso quei correnti prati » (e non manca la fondamentale unione, sempre di ascendenza leopardiana di *tetti-luna*: « ... l'alte case / sui tetti attendon la luna »). D'altra parte in *Notizie* (1940-47) i tetti fiorentini fanno la loro prima apparizione (*Poeta in Firenze*): « non fu nella mia casa: era un tetto / d'albergo, sull'Arno. La gronda / come una gota tonda... », « ... con i tetti / del lungarno, freddi nello stesso freddo », ben presto anche qui con la svolta nella riflessione: « Noi non abbiamo che mura, / per ascendere, e gronde di tetti / per limitare, dalla oscura / linea fitta di bocche d'embrici... ».

Un punto fondamentale del tracciato che stiamo seguendo è indubbiamente nella raccolta *Tetti toscani* (1948-54), sia come marginale elemento coloristico: «... la casa gialla al sole colorita, / e da un tepido tetto ricoperta / sul suo silenzio...», «... quando la nuvola bianca tra i tetti / di gronda in gronda va superando / l'altezza dell'albero verde...», sia come centro nella poesia che non per niente dà il titolo alla raccolta, come quella che meglio di altre esprime una cristiana arsura di Betocchi e ci ricollega vivacemente alla *Estate*: (Tetti toscani secchi / fulvi di vecchi / tegoli, in cui al tempo che oblia / scotta sempre più mia / l'arsura forte / d'estati morte...). Il primo verso dell'*Estate* propone il semplice piano descrittivo, ma mette sul chi vive il lettore attento: «Sui bassi tetti, / tra le mura gialle...» e poi continua: «la violenza che aiuta / frange la luce chiusa / tra le gronde...», «... un parafango, un tubo, una grondaia», finché si arriva al primo vasto parallelismo che abbiamo preannunziato, in *Canto d'estate*: «Così, come boccheggiano nel sole / appena nato, sdraiai sui tetti, / ad una ad una, queste bocche d'embrici / rossastre, antiche, dalla schiena calda ... anch'io, quasi lo stesso, / come un'arida schiena che sopporta / pesi scottanti, geli inveterati, / nell'esistere mio nudo e costruito // forse a null'altro, spero nel fiorire: / la dolce esclamazione che mi tocca / l'anima, dalle bocche degli embrici / oscure, ripetute lungo la linea // della gronda...». Qui dunque parallelismo e colloquio, questa realtà di corrispondenza che si anima sotto la spinta della pazienza che «dà voce a quelle cose / che non n'hanno», come in *Dai tetti*: «È un mare fermo, rosso, / un mare cotto, in un'increspatura / di tegole, un mare di pensieri. / Arido mare. E mi basta vederlo / tra le persiane appena schiuse: e sento / che mi parla. Da una tegola all'altra, / come da bocca a bocca, l'acre / discorso fulmina il mio cuore». Quelle tegole mutamente parlano dell'esistere anonimo, il loro mare composto da una pluralità di unità rimanda alla molteplice essenza del dolore, dell'unico dolore. Come sui tetti si posa l'attenzione del poeta per librarsi nel filo dei suoi pensieri, così con altrettanto

riposo, uguale fiducia, fa il sole, che vi si «sdraia», e la luce: «E vi posa / ora una luce come di colomba, / quieta, che vi si spiuma: ed ora l'ira / sterminata, la vampa che rimbalza / d'embrice in embrice», e la sera, che come il poeta «invecchia / sui tetti, ormai». Ancora più in là: «Giorni d'azzurro vivo / e di tegole rosse / e, il mondo è come fosse / un infinito abbrivo / d'anima su quei colori / fin dov'esso s'estenua...», perché nei tetti i colori del mondo presente e quelli del ricordo: «Come i tetti si librano / in frastagli fantastici / io ne vedo sui lastrici / i fantasmi che liberano», in un perenne accompagnamento: «Rosso mio tetto, rosso / passar mio vergognoso: / mio patire, cantare / come fa il tetto nel parsimonioso / giorno che passa: rosso, / sul fondo senza tare / del cielo, inabissare / di là dal corporale!». Il tetto è un livello: da quello si domina il panorama da basso, ci si eleva verso il cielo di cui costituisce quasi il confine fisico: «Io vedo, su per la ripida / china del tetto, vedo già il sole / a scaglie, lungo le tegole / ispidi, che oltre il colmo // sale, lascia l'inutile / divo del senso, ma lo rapisce, / in alto, il cielo ancora / dorato, il ciel della sera ... solo alla supplice // prece che ascende da noi / fedeli alla pace consente / la notte, consente l'indomita / requie notturna sui tetti». Anche quando questa realtà dei tetti non è nominata, ci accorgiamo che il fuoco prospettico sempre qui converge: «... e il raggio giovinetto / quasi vien più diretto / da quel tardivo passo / cui volgermi non oso che un momento / poi che dall'ombra delle case in basso...». Nemmeno il prosatore del *Canto* si sottrae a questa fissazione della sua fantasia: «Tra poco un'altra estate. Me la godo già all'alba di uno di questi ultimi giorni d'Aprile, che si diffonde sui tetti delle case, stando alla finestra...», «Luna di stasera, 13 maggio, che è morto Rosai. Luna piena, su all'Incontro, alta sui tetti... Non è la stagione da bruciare sarmenti nei campi: avrei voluto, al di là dei tetti, vedere una coroncina di falò sui poggi bui...».

Nel *Diaretto*, alla poesia XIII e XIV, il lettore troverà il culmine della nostra dimostrazione, e,

quello che è più importante, forse il culmine della poesia di Betocchi (e si dica se il nome del Leopardi lo abbiamo fatto a sproposito): «D'una rossastra luce il dorso vivo / dei curvi coppì, a un solè che tramonta, / la lor ben dura vita, al caldo al gelo, / sulla distesa, all'acqua ombrosa e pigra / delle muschiose tegole, mi dicono / del paziente universo la materia / che cos'è, ed il durare, e il patimento / anonimo, e il silenzio. E chi son io, / e come vivo, quasi un verme...». E poi questa: «Guardo, nel mezzodì, splendere il sole / sugli intonaci vecchi, sotto il tetto, / nel rettangolo intenso del cortile. / Han rifatto le docce, odora il tenero / grigio della vernice al caldo autunno / presso l'orlo dei coppì che boccheggiano, / vecchi, di fresco incalcinati, immersi / nell'azzurro...», fino a quella folgorante conclusione: «... rifatta bambina / la mia anima, dentro, è come / un nocciolo di pesca, la mia vita / niente di più, senza polpa, rugosa».

La poesia di Betocchi è figlia di Ricchezza e Povertà: ricchezza di *charitas* con cui si articola col «fratello erbivendolo», col suo «caro spazzino», con lo stesso vetturale di Cosenza, che lo vuole imbrogliare («Su svelto, andiamo, rifrusta il cavallo, / ingannami! Sbrighiamoci a sto fitto, / al trotto, di peccati, patimento»), con quel Sud dove Betocchi coglie a volo questa battuta incommentata: «Aspetto mamma, disse, / che ancora non compra le scarpe». Una sfinge, come il Luzi di *Onore del vero*: purtroppo qui la *charitas* non basta (o forse, di fronte ad un credente, bestemmio?). Povertà di mezzi espressivi, che Betocchi spende con singolare avarizia, solo dopo averci ben pensato, sicché ne vien fuori un impasto medio, marcato però fino all'ultima sillaba dalla veridicità dell'uomo.

Pregerai meno il misticismo betocchiano, che non mi sembra la sua dimensione autentica di essere un uomo di pena e di fede: «O Tu che passi tra i fiordalisi / Tu che li crei...», «In exitu Israel de Aegyptio, / mio cuore ascoltami: sei fitto // nel peccato. Liberati...» (ma può darsi che, strutturalmente, sia un momento necessario, che richiede lettori adatti).

Si parla di composizioni scritte nei nostri anni: ma io le sento lontane nel tempo, sospese in una metastoria, come dire ormai classiche, qualunque sia il loro livello d'insieme. Rappresentano lo sfocio di un'attività cominciata tanti lustri fa, che qui riceve il proprio coronamento e la propria consacrazione. E non è da stupire che tutti, senza distinzioni di fedi o opinioni politiche, le abbiano sentite vicine in qualche modo.

Poesia industriale

Il *Menabò 4*, dedicato ai rapporti fra civiltà industriale e letteratura, presenta fra l'altro una lunga composizione di Vittorio Sereni (*Una visita in fabbrica*), che in fondo esprime il lamento sulla impossibilità di una sincronizzazione con un mondo che è cresciuto d'improvviso, impreveduto, cioè fra un *prius* (tempo umanistico) e un *posterius* (tempo industriale). Tuttavia lo «spavento» per «questi asettici inferni» poteva essere sviluppato in una direzione diversa dalla contrapposizione fra «operai» lindi, operosi, sciamanti come api, ed i duri, biechi «padroni»: così l'estraneità si configura come destino, e lo scatto della volontà è condannato a restare semplice protesta verbale.

D'altro canto Lamberto Pignotti e Giovanni Giudici recensiscono l'ambiente industriale che ci circonda, l'uno aderendo completamente ai «fenomeni» in polemica ora seria ora burlesca contro i «noumeni», l'altro oscillando e recalitrando alle esterne imposizioni, con conflittuali nostalgie di altre realtà.

Per la raccolta di Pignotti *L'uomo di qualità* bisogna richiamare l'attenzione su certi nodi, non del tutto apparenti, che legano questo esercizio poetico a certi miti della civiltà industriale (funzionalità ecc.). Del gruppo di «Quartiere» da cui ha preso le mosse per confluire nell'attuale sezione distaccata di *Letteratura*, in *Protocolli*, è quello che in certe proposte teoriche si è mantenuto su posizioni meno polemiche, mentre la sua poesia esiste solo in funzione polemica. Ve-

diamo come: le prime due raccolte, *Significare* del '57 e *Elegia* del '58, non erano molto ben pensate: riuscivano a comunicare, però, una riduzione decisamente immanentistica della realtà: «Soltanto carne: / non siamo una razza pregiata... Anima: / fantasticheria fuori classe, ma chi è quel pazzo che ti ha ideata?». Nell'uso del linguaggio quotidiano si avvertiva già la sbrigatività e certi effetti parodici che avranno maggior distensione nella raccolta pubblicata nel '59 nei Quaderni del « Critone »: *Come stanno le cose*. Si capisce subito quale sia la mira di Pignotti: macché problemi spirituali, angosce, profondità, tutte balle (in prosa direbbe « sovrastrutture »). Leonetti ha esaminato acutamente la calcolata « litote » nei confronti dei grandi avvenimenti, certi esiti d'insieme, ridanciani, anche al di là dei versi sulle donne. Quello che si ritrova qui sono gli oggetti della cronaca, soprattutto della domenica della povera gente. In sostanza come i comico-realisti del '300 esistono in funzione antistilnovista, Pignotti esiste contro una tradizione di poesia (lui direbbe « universo di discorso ») che non trova corrispondenze adeguate nel mondo d'oggi, in un certo mondo. Così il parlare del « baccalà in umido » può avere un senso solo perché c'è una poesia che parla del nettare e della ambrosia (non mi risulta dell'orata arrosto). Non so se questa poesia potrà essere « un elemento costitutivo di una futura cultura democratica »; so che, sia pure con una certa sciatta angolosità, si ritrovano specialmente in *L'uomo di qualità* alcune delle esigenze fondamentali prospettate dal nuovo corso della civiltà: il senso dell'*esserci*, la riassunzione del cielo in un orizzonte esclusivamente umano, questa sbrigatività ed intercambiabilità nell'insistere sull'indeterminato della « cosa », in questo « annullarsi è un successo ». « Cosa » appartiene al linguaggio neopositivista come al parlante distratto e con poche disponibilità. L'inventario: « cose vuote », « ogni cosa », « dalle cose », « e le cose », « ogni cosa », « qualcosa'altro » ecc. ecc. Gli altri due termini sono « cielo » e « vento », ridotti ad un orizzonte familiare, designificati. Apprezzabile la semplificazione sin-

tattica e la funzionalità lessicale: quanto dire rifiuto dell'evocatività. Quello che c'è di nuovo è una specie di controcanto che si attua fra i titoli generale della raccolta, i titoli delle poesie ed il loro contenuto. *L'uomo di qualità* allude al rovesciamento, operato anche da alcuni giovani critici, del titolo dell'opera di Musil, al rinvenimento di una escatologia, nel senso di restaurare un *regnum hominis*, mentre gli altri titoli ci inseriscono in coordinate cognitive del dibattito culturale, con effetti preterintenzionalmente ironici: *Il supersfruttamento*, *La tentazione della metafisica*, *La personalità impersonale* ecc. Vi sono dei risultati incontestabili, anche: *Larghezza di vedute* ricorda, ad es., certo Cattafi: « Stelle enumerate e descritte alla leggera, / poi anarchia di neri e di verdi / dove sta bene anche un tono errato, / non una notte particolare, / noi... », e mi piace anche la scansione scolpita, come *Disintossicazione intellettuale*: « Bisognerà / non essere una cosa ferma, / non avere pazienza, / venire su con impeto. / Spingerò il tempo ». Pignotti restaura a volte in sé quella verginità dalla storia, che costituisce l'utopia della cultura d'oggi. Forse è un tipo di ingenuità come quella di Withman, ma oggi è necessaria: tuttavia sarà da sconsigliarlo a proseguire nelle « letture inter-soggettive », dove su Gatto ha raccolto le opinioni di vari critici coincidenti più o meno forzatamente su tre punti: in filologia esiste il criterio della monogenesi e della poligenesi degli errori (vale a dire che un critico può essere suggestionato da un altro, come suole avvenire): quindi niente da fare, la storia serve bene a qualcosa.

Giudici ha diversi punti di contatto con Pignotti (una sua poesia *Dance, meat & vegetables* potrebbe essere scambiata fra i due). Anche in lui vi è questo gioco fra titoli e composizioni, con ammicchi letterari più ostentati. Ma quello che conta sembra intersecarsi: *Tempo libero*: « Dopo cenato amare, poi dormire, / questa è la via più facile: va da sé / lo stomaco anche se il vino era un po' grosso. / Ti rigiri, al massimo strapparli ».

Ha fiato nei racconti di una *routine*, anche se di tipo molto tradizionale. Certe figurine sono rese

con evidenza da incisore: *Tornando a Roma*: « Ho riveduto dopo dieci anni la ragazza / dai capelli un po' crespi, dagli occhi verdi: / dicevo allora "è come un'ape regina", l'incontravo in piazza ... oh quanta falsa virtù e disilluso amore / del maschio nel coito onorato la fa dura ... ».

ALDO ROSSI

Critica e filologia

I Classici del 1961

Un consuntivo dell'annata 1961 per quanto riguarda la pubblicazione (edizione critiche, edizioni commentate, ristampe pure e semplici) di classici italiani rivela, a prima vista, l'assenza dell'opera d'eccezione, dell'episodio sensazionale, come invece ebbe a verificarsi nel 1960 con la ormai celebre cretostomia dei poeti del Duecento di Gianfranco Contini. Il panorama, dunque, dell'anno testé trascorso è, per l'aspetto filologico, un panorama piuttosto quieto, senza grandi sorprese, quasi d'ordinaria amministrazione. E tuttavia qualche « pezzo » notevole sarà da segnalare con giusto rilievo pur entro una rassegna che si propone di essere tutt'al più informativa.

Mentre ha segnato il passo la collana dei « Classici Mondadori », in via di riassetto sotto la guida valente di Dante Isella (e già vi si annuncia imminente l'attesissimo *Epistolario* manzoniano), le altre collane, più o meno affini, hanno continuato le loro consuete e periodiche pubblicazioni. Così la collana dei « Classici Utet », che s'è arricchita d'un eccellente volume dedicato ai critici dell'età romantica e curato da Carmelo Capuccio, studioso tanto modesto e schivo quanto scrupoloso e onestamente informato (*Critici della età romantica*, Torino, Utet). L'ampia antologia ci offre pagine di Mazzini, Cattaneo, Gioberti, Tommaseo, Emiliani-Giudici, Cantù, Tenca, Settembrini. Manca naturalmente De Sanctis a cui è dedicato, nella stessa collana, un particolare volume già stampato da alcuni anni con originale interpretazione di Gianfranco Contini. Accanto alla silloge romantica del Capuccio

sono poi apparsi, sotto la stessa insegna torinese, due tomi di opere del Parini approntati, con diligente pazienza, da una giovanissima studiosa, Gianna Maria Zuradelli, giunta ora al suo debutto di « italianista » sotto la guida di Mario Fubini (Parini, *Opere*, Torino, Utet, voll. 2: *Il Giorno e le Odi*; *Poesie minori e Prose*). Un solo volume ha presentato, invece, la collana Ricciardi, e precisamente un nuovo De Sanctis curato dallo specialista Nicolò Gallo e introdotto da Natalino Sapegno (DE SANCTIS, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi). Ma il rallentamento di questa già affermata collana non deve preoccupare perché si conoscono già i titoli dei volumi in cantiere e ormai prossimi a vedere la luce, tra cui un desideratissimo Muratori affidato alla perizia concorde di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti. Sempre puntuale nel suo ritmo trimestrale, la collana dei « Classici Rizzoli » anche quest'anno non ha mancato l'appuntamento dei quattro tomi: un tomo dedicato al Pulci (PULCI, *Il Morgante*, a cura di R. Ramat, Milano, Rizzoli) e tre tomi dedicati al Manzoni (MANZONI, *Opere*, a cura di G. Bezzola, voll. 3: *Poesie e Tragedie*; *I Promessi Sposi*; *Opere varie*). In quanto alla benemerita Laterza di Bari e ai suoi gloriosi « Scrittori d'Italia », affidati da qualche anno alla direzione competentissima di Gianfranco Folena, sarà da segnalare, con evidente rilievo, il volume delle opere volgari di Iacopo Sannazzaro, curato da Alfredo Mauro, che contiene il testo critico della *Arcadia*, sulla scorta della Sumontina del 1504, attentamente riveduta, e delle *Rime*, oltre alla ristampa assai migliorata delle *Farse* e del *Glumero* napoletano e alla prima raccolta completa delle *Lettere* (SANNAZZARO, *Opere volgari*, Bari, Laterza). Lo stesso editore barese ha quest'anno dato vita ad una collana di « Classici illustrati Laterza » curata da Sergio Romagnoli. Saranno qui ristampati soltanto i grandi scrittori italiani rappresentati dalla loro opera maggiore, sobriamente commentati e soprattutto illustrati da disegni o tavole originali di artisti contemporanei. Per ora hanno veduto la luce tre volumi (TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti e con disegni di Eugene Berman; GOLDONI, *Commedie*,

a cura di M. Dazzi e con disegni di Dario Cecchi; MACHIAVELLI, *Il principe*, a cura di V. De Caprariis e con tavole di Fabrizio Clerici). Gli altri seguiranno rapidamente. Un'altra raccolta dei nostri più grandi autori, questa volta però rappresentati da tutte le loro opere o almeno da quelle maggiori, sempre integralmente riprodotte, è quella inaugurata dall'editore Mursia di Milano. Per ora sono apparsi due grossi tomi dedicati rispettivamente all'Ariosto e al Tasso, con prefazioni critiche, bibliografie essenziali, testi e note esplicative, indici vari (ARIOSTO, *Opere*, a cura di A. Seroni; TASSO, *Opere*, a cura di G. Petrocchi). Un volume molto impegnativo è stato pubblicato nella collana dei «Classici Sansoni». Lo ha curato lo specialista Mario Marti, il quale ha riunito in un solo tomo le opere volgari di Pietro Bembo, e precisamente: *Asolani*, *Prose della volgar lingua*, *Rime*, *Lettere scelte* (BEMBO, *Opere in volgare*, Firenze, Sansoni). Assai utili, in questo volume, il «repertorio delle citazioni» e l'«indice analitico», oltre s'intende alla «nota ai testi» in cui sono minutamente ridiscusse tutte le conclusioni filologiche, anche le più recenti, intorno ai testi del Bembo e lucidamente esposti i criteri ortografici di edizione. La Sansoni intanto ha anche ripreso le ristampe fedeli, con nuove presentazioni, dei vecchi, ma tuttora utilissimi, volumi della «carducciana». Dopo una «prima serie» di venticinque volumi ristampati, ora s'è infatti iniziata una «seconda serie» di altrettanti tomi, e già otto di questi hanno veduto la luce nel 1961 (OMERO, *Iliade*, traduzione di V. Monti; *Racconti di storia greca e romana*, tratti da Plutarco e volgarizzati da Marcello Adriani il giovane; BOCACCIO, *Antologia delle opere minori*; *Prose filologiche: la questione della lingua*; ARIOSTO, *Le opere minori*; CELLINI, *La Vita*; BALDINUCCI, *Dal Barocco a Salvatore Rosa*; GOLDONI, *La locandiera*, *Le smanie della villeggiatura*, *I Rusteghi*, *Il ventaglio*). Infine la «Universale Economica» dell'editore Feltrinelli ha continuato anche nel 1961 a pubblicare classici italiani costituendo così nel proprio seno una particolare «Biblioteca di classici italiani» diretta da Carlo Muscetta. Sono usciti due nuovi volumi delle opere complete del Machiavelli,

una *Gerusalemme liberata* del Tasso e le *Ricordanze* del Settembrini (MACHIAVELLI, *Lettere* a cura di F. Gaeta; Id., *Arte della guerra*, a cura di S. Bertelli; TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di B. T. Sozzi e A. M. Carini; SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, a cura di M. Themelly).

Altri classici, più o meno «grandi», sono stati editi anche fuori dalle collane tradizionali. La «Commissione per i testi di lingua» di Bologna ha, per esempio, dato alle stampe tre volumetti della sua «Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX». I tre volumetti sono diffusi dall'editore Olschki e sono tutti e tre, sia pure in diversa misura, interessanti. E tuttavia metteremmo in primo piano il singolare «racconto» romanzesco, sinora inedito, di Ludovico Di Breme: *Il Romitorio di Sant'Ida*, che Pietro Camporesi, uno di quei giovani «provinciali» di gusto finissimo che si vanno facendo sempre più rari persino in Italia, ha presentato con uno studio di rara penetrazione critica (MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi*, a cura di A. Arfelli; SCALVINI, *Il fuoruscito*, a cura di R. O. J. Van Nuffel; DI BREME, *Il Romitorio di Sant'Ida*, a cura di P. Camporesi). Dal canto suo, Einaudi ha aggiunto un nuovo volume al suo «Parnaso italiano», e precisamente un voluminoso Tasso che si raccomanda soprattutto per le tavole fuori testo che riproducono, per iniziativa di quel «tecnico» impareggiabile delle illustrazioni che è Giulio Bollati, le grandi tele dedicate alla *Liberata* da Paolo Fenoglio, un pittore napoletano della prima metà del Seicento la cui scoperta critica è relativamente recente (TASSO, *Gerusalemme Liberata*, *Aminta* e *Rime scelte*, a cura di L. De Vendittis, Torino, Einaudi). Lo stesso editore ha continuato la pubblicazione delle opere di Francesco De Sanctis ristampando la *Giovinezza*, con una appendice preziosa di memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli (DE SANCTIS, *La giovinezza*, a cura di G. Savarese, Torino, Einaudi). Due nuovi volumi foscoliani ha, per parte sua, dato alla luce l'editore Le Monnier nel corpus dell'«Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo». Il primo accoglie le tragedie e le poesie minori (FOSCOLO, *Tragedie e*

poesie minori, a cura di G. Bezzola, Firenze, Le Monnier), il secondo presenta invece gli esperimenti di traduzione omerica (FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, Parte prima, a cura di G. BARBARISI, Firenze, Le Monnier). Questo secondo volume è particolarmente importante ed il giovane Barbarisi vi ha speso, nell'approntarlo, tempo e fatica, riuscendo a fare bella mostra delle sue capacità di studioso e di filologo. Sì che se dovessimo proprio assegnare un premio per la filologia dell'anno 1961, non esiteremmo a conferirlo a questi «esperimenti» foscoliani ricostruiti minuziosamente e acutamente dal Barbarisi e quindi pubblicati con ogni accorgimento tecnico allo scopo di fornircene la più esatta diacronia dei vari strati. Dal Foscolo al Manzoni: l'infaticabile Irene Sanesi ha ora condotto a termine, col volume terzo, la edizione critica delle poesie e delle tragedie manzoniane (MANZONI, *Le Poesie e le Tragedie secondo la redazione definitiva*, «Edizione nazionale delle opere di A. Manzoni», Firenze, Sansoni), e Luigi Firpo ha curato una preziosa pubblicazione, non commerciale, in cui sono dati alla luce e sagacemente ordinati tutti i testi a penna e a stampa della *Pentecoste* manzoniana, sì da permettere di seguire la laboriosa e complessa composizione dell'inno dalla prima stesura alla edizione definitiva (MANZONI, *La Pentecoste*, Torino, Strenna Utet). Infine da Urbino, e precisamente da quella celebre scuola d'arte che è l'«Istituto per la decorazione e l'illustrazione del libro», ci giungono due eleganti volumi, in tiratura limitata,

alla cui composizione, decorazione e legatura, hanno provveduto, con rara perizia, gli insegnanti, i tecnici e gli alunni di quella scuola. I due volumi inaugurano una collana («Le Vigne») destinata a celebrare il primo centenario della fondazione dell'Istituto urbinato e contengono rispettivamente l'*Aminta* del Tasso e il *Mirto* del Sempronio, cioè la sezione dei sonetti amorosi della *Selva poetica* del poeta secentesco urbinato Giovan Leone Sempronio (TASSO, *Aminta*, a cura di C. Varese; SEMPRONIO, *Il Mirto*, a cura di G. C. Baiardi).

Potremo concludere con due vere e proprie «strenne» (dico «strenne» perché tali sono apparse nelle intenzioni degli editori e in rapporto soprattutto all'epoca, già festaiola, di pubblicazione e al massiccio lancio pubblicitario). La prima è costituita dalla grossa cretomazia di scrittori italiani, per così dire «realisti» (secondo una nozione di «realismo» che permetterebbe di identificare a colpo sicuro il filo rosso realistico che percorre tutto l'accidentato cammino della nostra letteratura, dal cuore del Medioevo ai giorni nostri...), a cui hanno posto mano tre ingegni diversi ma egualmente arditi e spregiudicati: Moravia, Pasolini e Bertolucci (*Scrittori della realtà*, Milano, Garzanti). L'altra, più concretamente utile e più immediatamente appetibile, è costituita dalla prima edizione delle lettere del Belli curata da Giacinto Spagnoletti e ampiamente illustrata ed elegantemente edita da Del Duca (BELLI, *Lettere*, Milano, Del Duca, voll. 2).

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Un critico unico

Esce adesso il nono ed ultimo volume del *Journal* di Charles du Bos, precisamente quello degli ultimi anni della sua vita, dall'aprile del 1934 al febbraio del 1939. Ci sono voluti quasi

vent'anni perché l'impresa potesse essere portata a termine: il primo volume è infatti del quarantasei. E c'è voluto il cambio di due editori, Correa prima e ora La Colombe. Anche in Francia le cose non vanno poi troppo bene per la letteratura seria.

Il libro viene presentato con una fascetta pubblicitaria: «La fin du journal du plus grand critique de notre siècle». Lasciamo stare, non guardiamo fino a che punto la frase pecchi di esagerazione o soltanto di simpatia eccessiva: comunque sia, c'è dentro una parte di verità. Charles du Bos, Charlie per gli amici (amici che si chiamavano Gide, Berenson, Mauriac, ecc.), è stato un critico unico. Un mostro, qualcosa che si dà una sola volta in natura e non si ripeterà più. Del resto, fa piacere perfino l'esagerazione, soprattutto se si tiene conto della lunga vigilia fatta dallo scrittore. Quando è morto, nell'estate del '39, du Bos era soprattutto un amico particolare, aveva molti fedeli ma insomma la considerazione di cui godeva era ben limitata. Lo stesso Thibaudet, che pure era uno spirito aperto, nella storia della letteratura se ne era sbrigato in poche righe e gli altri preferivano mettere l'accento sulla «particolarità della sua intelligenza, senza entrare in questioni e problemi che rischiavano di risultare quanto mai complicati.

Che cosa c'era, dunque, in du Bos che ne faceva un lettore d'eccezione e insieme un critico sospetto? Non c'è dubbio, era la sua straordinaria capacità d'amore. Di solito, quando si parla di critica si pensa a un'operazione distaccata, se non a drittura a un lavoro di opposizione. Nell'opinione media, che è poi quella quotata anche sul mercato più alto, il critico deve stare sempre in posizione di guerra: è chiamato a giudicare, senza guardare se prima si sia occupato di quella che, bene o male, è l'operazione principale del lettore: comprendere. Guardate il successo di certa critica, legata alla sentenza, al sarcasmo, a un gusto del resto molto mediocre della cattiveria spicciola. Per troppe persone, il critico si confonde con una specie di giustiziere. Du Bos stava invece dall'altra parte, dalla parte opposta: sarebbe detto che il giudizio — preso in questo senso, come voce sbrigativa da enciclopedia tascabile — non lo interessasse. In realtà gli interessava soltanto scendere nello scrittore che studiava, senza pregiudizi, in assoluta libertà d'intelligenza. Egli prima di tutto cercava di risalire alle origini, ai primi motivi e quindi intendeva ripetere sulla scorta del testo il

viaggio stesso della creazione. Alla fine il risultato era sorprendente: non solo gli riusciva di portare a termine quel viaggio a ritroso ma il più delle volte gli capitava di fare delle scoperte per conto suo, insomma di aggiungere soluzioni e motivi che lo scrittore o non aveva visto o aveva creduto di lasciare da parte. L'errore di chi lo guardava dipendeva proprio da una diversa valutazione dell'oggetto letterario. Generalmente il critico — nell'accezione più comune ed abusata — è una specie di assaggiatore, gli basta prendere un sorso del vino che gli viene offerto e giocare di palato; dire l'anno, la famiglia, il sapore. Operazione di grande abilità ma che resta per forza di cose al di fuori. Si riesce a dire che tipo di scrittore è, quali sono state le sue difficoltà, le sue prove e i suoi risultati ma basta. Du Bos scartava immediatamente questo obiettivo, perché egli intendeva farsi carne dello stesso corpo, entrare come sangue in quella figura. La sua, dunque, era prima di tutto un'operazione di immedesimazione ma, detto questo, si sbaglierebbe a pensare a du Bos come a un semplice «imitatore», come a qualcuno che rinunci alla sua personalità. Se fosse stato soltanto il grande «dilettante» che tutti hanno sempre creduto — *et pour cause* —, oggi lo ricorderemmo come un uomo di gusto, come un mondano delle lettere. Invece abbiamo a che fare con una delle grandi anime del nostro tempo, un'anima per cui la letteratura è stata una arma di perfezione, di conoscenza. Se fosse stato soltanto un uomo di gusto, la sua storia non avrebbe avuto mai svolte, arricchimenti, non avrebbe avuto evoluzione. Il diario sta a provare il carattere dell'uomo, la forza della sua personalità e il dramma della sua vita, di cui in queste pagine ritroviamo tutto il giuoco di profondità e di intensità. La conversione, per esempio, ha dato in du Bos dei frutti straordinari, che non si possono neppure avvicinare a quelli raggiunti da altri convertiti famosi, apparentemente dotati di ben altra struttura. Lo so, non è una lettura facile: il lettore non esercitato rischia di perdersi in quei labirinti di sensibilità, di cultura e di disponibilità assoluta. Gli è che du Bos, soprattutto negli ultimi anni, era riuscito a costruire un edificio della

propria anima, un'altra dimensione della realtà, per cui le stesse allusioni diventavano problemi vitali. Allora, bisogna dire che era soprattutto un artista, uno scrittore? Non è consentito: du Bos sarebbe un artista se alla fine avesse rinunciato al metro esclusivo della comprensione e della conoscenza. Il rapporto fra questi due termini ha assunto in lui delle proporzioni uniche: lo si veda, per esempio, di fronte a Gide. Nessuno è entrato con tanto amore nel territorio gidiano come du Bos ma nessuno è stato altrettanto fermo nel denunciarne i pericoli e i limiti. Ora che cosa avrebbe fatto un critico normale? Bene o male, sarebbe passato, avrebbe saltato l'ostacolo apparente, senza però entrare nella questione vera.

Eppure non sono mancati in quella lontana e felice stagione critici importanti: è uscito quasi contemporaneamente al nono volume del *Journal*

di du Bos un volumetto di A. Eustis, dedicato a tre critici della *Nouvelle Revue Française*, Arland, Crémieux e Fernandez (ed. Debresse). Forse qualcuno ricorda che razza di critico nato fosse l'ultimo dei tre, il Fernandez, ebbene provate a confrontarlo a du Bos: per il primo l'intelligenza resta il punto d'arrivo, per du Bos l'intelligenza è un punto di passaggio, dopo l'amore e prima della conoscenza. Bisogna dire che du Bos ha affidato al lavoro del critico un compito troppo alto? Così come vanno le cose (soprattutto oggi dove la posizione del critico viene confusa con quella del propagandista, del sostenitore delle case editrici) saremmo portati a dire di sì ma ci sono i nove volumi del *Journal*, i sette delle *Approximations* per metterci in guardia e farci capire che la critica dovrebbe essere prima di tutto un atto d'amore verso la conoscenza.

CARLO BO

LETTERATURA TEDESCA

Carteggi e Lettere di Thomas Mann

Dopo la morte di Thomas Mann era prevedibile che uscissero via via delle raccolte di lettere che il grande autore dei *Buddenbrooks* aveva, durante la sua lunga e operosa vita, inviato certo a moltissime persone, anche illustri. Naturalmente nella vita moderna capita di dover scrivere a uno o all'altro senza dire niente di interessante, per dovere o anche per cortesia — sicché la necessità di una scelta, anche nell'ambito di un carteggio molto vivo ed importante si dimostra, in fondo, perentoria, se non si vuol rischiare che i volumi delle lettere di un certo autore, specie se è vissuto a lungo, superino quelli delle sue opere — il che, salvo casi eccezionali, risulta assolutamente ingiustificato e si risolve, alla fine, in un danno per lo stesso autore, in quanto un lettore un poco impaziente può spaventarsi dinanzi alla mole del-

l'opera che gli resta da conoscere e restare deluso se in tante pagine non trova quel che cerca.

Si è già parlato in questa rassegna del carteggio tra Mann e Paul Amann (vedi n. 11, pag. 117); oggi appaiono quasi insieme due grossi volumi che sono, a tutti gli effetti, più importanti di quello. Il primo è costituito dal carteggio tra Thomas Mann ed Ernst Bertram 1910-1955 (Neske editore, Pfullingen, 1960). In realtà si esagera un poco a chiamarlo «carteggio». Se si eccettua qualche passo, riportato da Bertram in altre lettere ad amici e conservato nei suoi appunti di diario, tutte le missive inviate da questi all'autore dei *Buddenbrooks* sono andate perdute nel rogo, cui fu destinato quel che apparteneva al grande avversario del nazismo, e venne trovato nella sua casa di Monaco. La cosa ha un aspetto quasi paradossale, in quanto il Bertram — dopo

una lunga e astratta esaltazione del germanesimo — era divenuto uno degli intellettuali che avevano aderito al nazismo e fu proprio questo movimento a disperdere le sue lettere, che avrebbero figurato benissimo nel carteggio mentre, al contrario, per una fortunata combinazione, tutti i manoscritti e le lettere rivolte a Bertram furono conservate in una biblioteca, precisamente nello Schiller-Nationalmuseum di Marbach, ove furono copiate per giungere alla stampa in questo interessantissimo volume.

È necessario tratteggiare qui brevemente la personalità di questo strano — e qui eccezionalmente — muto corrispondente di Thomas Mann, per comprendere il tono amichevole, la confidenza con cui i due scrittori si intrattenevano. Bertram si era laureato con un lavoro su *Stifter* (1907) che aveva richiamato l'attenzione degli studiosi su di lui. L'incanto suscitato in Bertram dall'antichità germanica e poi la conoscenza profonda e la consuetudine cogli scrittori tedeschi più tedeschi, se così possiamo chiamarli, aveva lentamente maturato in lui i germi di quella esaltazione del germanesimo, che si manifestò negli anni successivi — molto prima dell'esistenza del nazionalsocialismo dunque — e sempre in forme di grande civiltà. Più tardi doveva condensare il suo credo in una massima: « Il Meridione è la morte. Non dimenticate che siete figli del ghiaccio ». Il suo volume che ebbe maggior successo fu una interpretazione di *Nietzsche* (1918 e poi in seconda edizione ampliata 1929) che raccolse ovunque consensi e venne pubblicata dall'editore Max Bondi, il quale, come si sa, stampava solo opere della cerchia di George e solo dopo che avevano avuto il benestare del « Maestro ». Perché Bertram era anche poeta e nelle sue liriche, non molte né di gran valore, si sente effettivamente l'influenza della poesia di Stefan George. Può parere ed è anzi strano che uno studioso possa contemporaneamente essere vicino all'autore del *Settimo Anello* e a quello dei *Buddenbrooks*, ma Bertram vi riuscì almeno per un certo periodo di tempo perché George, che, come si sa, era terribilmente insofferente nei confronti degli amici dei suoi sia pur lontani seguaci, ignorò a lungo

i legami che si venivano stringendo tra lo studioso e il narratore, che, appunto perché tale, perché legato all'esistenza reale di ogni giorno era solo un « letterato », una specie di scribacchino, non un « poeta » e quindi per il « Maestro » (come veniva chiamato George dai suoi seguaci di più stretta osservanza) una persona spregevole. Il libro su Nietzsche venne così approvato, sia pur dopo un lungo esame e l'imposizione di escludere certe citazioni di autori « minori » come C. F. Meyer e Fontane (dove si vede che anche nelle alte sfere di quella cerchia di poeti esisteva una specie di censura e di « imprimatur » concesso solo a date condizioni), da George e da Thomas Mann, che nel primo fervore della lettura scriveva da Monaco nel novembre del 1918: « Lei non lo ha scritto certo per me, ma a volte mi sembra e mi deve anzi sembrare che lo sia, anzi che sia veramente il mio libro, immaginato per me. Perdoni se io lo metto sempre in rapporto col mio volume, colle *Considerazioni di un uomo lontano dalla politica*, lo sento non solo come il suo completamento ma come la sua liberazione » (*op. cit.*, pag. 77). Nel 1948, dopo tutto lo scontro che era avvenuto in Germania, condannando gli scritti di Bertram favorevoli al nazismo Mann diceva ancora di questo lavoro: « Sarà sempre ristampato e ammirato. Sopporta la luce di qualunque giorno » (*op. cit.*, pag. 197). Era un libro importante dunque, di cui, a suo tempo, e anche dopo, si riconobbe la validità, e a cui, in definitiva, il nome di Bertram resterà più a lungo legato.

Quali potevano essere i legami di amicizia tra due spiriti, sostanzialmente così diversi? La verità è che si erano incontrati in un momento di perfetto accordo. Allo scoppio della prima guerra mondiale Thomas Mann si era messo alla testa degli intellettuali che difendevano la Germania da ogni accusa. Bertram era orientato nello stesso senso. Uno studioso e un artista, specie se si tratta di un uomo di così vasta cultura come Thomas Mann, hanno sempre qualcosa di importante da dirsi e così nel periodo che va dal 1914 al 1918, si sente nelle lettere un accordo perfetto, neppure incrinato dagli accenni alla cerchia dei seguaci di George. Ci furono sinceri sensi di amicizia e

di reciproca stima tra i due, se una delle figlie di Thomas Mann, Elisabetta ebbe in quegli anni come padrino proprio Ernst Bertram. Ma dopo qualche anno si cominciano a sentire i primi screzi, le prime dissonanze che diventano sempre più acute e dolorose quanto più ci si avvicina all'ascesa di Hitler al potere. Nel carteggio c'è un gran salto dal 1935 al 1949: una pausa di 14 anni che pare a volte non sia più possibile cancellare. Eppure Thomas Mann vi riuscì. Fu primo Bertram a muoversi, ma di questa lettera che egli fece pervenire all'amico non ci rimane altro documento che l'accenno che ne fa Mann nella risposta. Quanto doveva essere profonda questa amicizia se, dopo aver dato al padrino subito notizie della sua pupilla, parla a lui con tono affettuoso, nonostante tutto quel che è avvenuto in quei quattordici anni! Lo possiamo rilevare dalla chiusa di quella lettera del 9 agosto 1949: « L'orizzonte sale e scende (Mann scriveva a bordo di una nave) e non è bene starsene così chinati a sedere. Devo concludere. Stia bene, caro amico, i nostri più cordiali auguri sono per lei. Credo che lei mi conosca come uno che non perde mai nulla della propria vita, ma che porta tutto sempre vivo in sé e quanto più dunque una vecchia amicizia! » (*op. cit.*, pag. 191).

Il secondo volume corrisponde meglio dell'altro a quello che si era proposto, all'inizio, come una esigenza insopprimibile di una edizione di lettere di uno scrittore moderno: si tratta infatti di una scelta, compiuta dalla figlia di Thomas Mann, Erika e costituisce il primo dei due volumi che verranno pubblicati per ora col titolo di *Briefe* (*Lettere*, 1889-1936, S. Fischer editore, Francoforte sul Meno, 1961). Il volume è di quasi 600 pagine e raccoglie nomi famosi, meno famosi e anche quasi sconosciuti; notiamo intanto oltre ai già ricordati Paul Amann e Ernst Bertram, i più noti: Charles Du Bos, Richard Dehmel, Albert Einstein, Sigmund Freud, André Gide, Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Keyserling, Gustav Mahler, Alfred Neumann, Hans Pfitzner, Arthur Schnitzler, Karl

Vossler, Bruno Walter, Frank Wedekind, Stefan Zweig. Come si vede una bella rosa di nomi che promette alla lettura l'apparizione di una quantità di personaggi noti attraverso la letteratura, la scienza, la musica, la pittura. Impossibile riferire anche lontanamente qualcosa, su quanto nelle lettere si può scoprire a proposito di certi rapporti dello scrittore tedesco con i suoi contemporanei. Per quel che riguarda l'edizione in generale, si può solo dire che è fatta con grande cura e che in questo volume, come nell'altro, una ricchissima appendice piena di note esplicative si dimostra non solo necessaria ma addirittura indispensabile. A volte infatti i nomi sono indicati solo colle iniziali e non ogni lettore è subito pronto a indovinare a colpo chi è immaginato sotto un accenno così vago come una o due lettere dell'alfabeto. Inoltre, la figlia di Mann accenna al fatto che chi desidera una esauriente edizione delle lettere, dovrà attendere quella che darà l'epistolario in forma completa, ma questo avverrà fra molto tempo e intanto ci dovremo contentare di quel che, giustamente, si è potuto stampare oggi. Però 47 anni (1889-1936) sono molti e dato l'interesse che senz'altro susciterà questo volume non si sarebbe visto malvolentieri che l'edizione delle *Lettere scelte* si fosse estesa anche a un altro volume, in maniera da raggiungere intanto, almeno tra un anno o due, tre volumi. Non si può nascondere un senso di una certa delusione quando, delle lettere di Thomas Mann a un grande scrittore contemporaneo, si vedono riprodotte solo un paio. Pare che un colloquio sia avviato, ma poi viene subito sospeso e forse nel caso, per esempio dei nomi che abbiamo indicati precedentemente valeva la pena di dare anche la lettera di risposta, che dovrebbe trovarsi nelle mani della famiglia Mann. È una obiezione che sorge spontanea in tanta messe di grossi nomi, ma a cui spesso, forse, è già pronta la risposta. Nella raccolta delle lettere infatti se ne trovano per esempio, pochissime indirizzate alla moglie e non per volontà della famiglia. Erika Mann riferisce la straordinaria disavventura di un carteggio importantissimo — quello tra Katja Pringsheim, la futura moglie e Thomas Mann — in cui era

abbozzata quasi una autobiografia, per così dire a due voci. Quando nel febbraio del 1933, l'autore dei *Buddenbrooks* si mise in viaggio per un giro di conferenze, da cui non doveva più tornare in Germania, aveva lasciato tutti i suoi libri, tutta a sua corrispondenza nella casa di Monaco. Anche questa è una prova che egli non era partito colla intenzione di lasciare il suo paese, come Mann ha sempre sostenuto, mentre i suoi nemici, in Germania e fuori, continuavano a sostenere il contrario. Tra le buste preziose, che restavano nel cassetto dello scrittore c'era anche quella contenente le lettere alla e della moglie. Un avvocato monacense si prese l'ingrata cura di custodire quanto era stato possibile salvare prima della confisca della biblioteca e degli averi dello scrittore da parte dei nazisti, in casa sua. Ma quando Thomas Mann mandò un diplomatico americano, colla testimonianza della nuova cittadinanza recentemente acquistata dallo scrittore, a ritirare quel che si era potuto salvare, si trovò dinanzi a un diniego perentorio. L'avvocato dichiarò che tutti i manoscritti di Mann, quindi anche le lettere erano state in certo senso confiscate e che quindi egli avrebbe corso un grosso pericolo se le avesse consegnate ad un estraneo, anche se autorizzato. Non si capisce bene perché quell'avvocato, che pure si era dato da fare per ottenere qualche facilitazione all'esiliato, agisse così. Forse la polizia lo teneva d'occhio; e non mancava certo chi pensava di trarre, in un non troppo lontano futuro, un qualche profitto per lo stato tedesco dalla vendita dei manoscritti di Thomas Mann. Purtroppo l'oscuro avvocato non fu abbastanza previdente: la casa in cui custodiva tanti manoscritti preziosi venne distrutta nei bombardamenti a cui la capitale bavarese fu sottoposta con sempre maggiore intensità. In questo volume si trovano

però alcune lettere di Katja. Sono dovute a un fortunato caso. Quando Mann lavorava ad *Altezza reale*, pregò la moglie di concedergli di copiare alcuni brani delle lettere che egli stesso le aveva scritto nel 1904, poco prima di sposarsi. Queste lettere restarono unite al manoscritto e così furono poste in salvo. Si ritrovano qui e sono di grande interesse perché non solo rivelano la maniera di lavorare del narratore, ma dimostrano una volta di più quanto sarebbe stato prezioso avere il carteggio intero tra i due sposi. Si può esser certi che quella parte dell'epistolario sarebbe stato il miglior commento alla *Lettera sul matrimonio*, scritta da Mann più tardi, in cui sono dette cose tanto giuste e sagge.

Si è già accennato prima al fatto che anche le lettere di Bertram sono andate perdute nel rogo o dei nazisti o delle bombe. Ma sfogliando questo volume, che dà subito un'idea della vastità delle conoscenze e dei rapporti anche umani dello scrittore tedesco, vien fatto di chiedersi come mai in tutta questa serie di grandi e minori nomi non figurì quasi un italiano. L'unica che s'incontra in questa raccolta è Lavinia Mazzucchetti, con una sola lettera. Ma di tutti gli italiani non esisteva anche qualche altro con cui Thomas Mann era in rapporti? Stupisce di non trovare qui il nome, per esempio, di Benedetto Croce, se non in due citazioni occasionali. E non c'era, prima del 1936, proprio nessun altro italiano da mettere, con una lettera importante, in questo volume? Si stenta a crederlo. Ma forse il secondo volume ci darà maggior soddisfazione sotto questo aspetto. Intanto ralleghiamoci che, alla fine, questo primo volume sia uscito e diffonda ancora una volta nel mondo in una luce nuova la figura anche umanamente così grande di Thomas Mann.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Traduzioni di giovani narratori spagnoli

La voga e la fortuna della giovane narrativa spagnola vanno crescendo di giorno in giorno e ne abbiamo discorso nelle passate rubriche. È ora la volta di un grosso romanzo del madrilegno, classe 1928, Juan García Hortelano, dal titolo *Nuove amicizie*, uscito nella *Collana Narratori* di Lerici, sapientemente diretta da Bilenchi e Luzi. Con questo primo libro l'Hortelano fu rivelato e premiato a Formentor in occasione del noto « Colloquio internazionale sul romanzo », sì che anche nell'aspetto documentario i direttori della collana hanno fatto bene ad accettarne la stampa. Quindi non vorremmo essere d'accordo con Aldo Rossi, che in una notevole sintesi su *Paragone* del realismo narrativo spagnolo postbellico ha scritto a proposito del volume citato: « Quello che non ci sentiremmo di consigliare è una traduzione: questi ambienti, nella fattispecie italiani, sono stati trattati *ad infinitum* anche dalla nostra giovane narrativa (da Soavi a Brighetti, da Arbasino a Quintavalle ed altri "ermellini"), tanto da potere istituire concordanze, differenze nella sostanza e nelle sfumature ». Io punterei su queste differenze, attribuendo all'infusso italiano (ma anche francese e americano d'ogni *nouvelle vague*) un semplice potere catalizzatore degli elementi di resistenza e di rivolta in seno a una determinata realtà politico-sociale spagnola, incomparabile con l'italiana. Dietro l'impersonalità e l'imparzialità della tecnica e dello spirito narrativi rifluisce nell'Hortelano descrittore della gioventù dorata madrilegna la tradizione etico-sociale di Unamuno e Machado flagellatori del cosiddetto *señoritisimo*, il complesso vitale e culturale dei « figli di papà » spietatamente analizzato dagli scrittori del '98 nel corpo di una società provinciale e reclusa. Naturalmente, all'espressione indignata e satirica del moralismo di un Machado subentra il nuovo metodo oggettivistico; e qui pensiamo per l'Hortelano al modello tecnico di un Butor, come quello di *Passaggio* Milano numero 15 o *La modificazione*: oggettivismo

misto, temperato di note sentimentali conduttrici e filtranti fra le maglie romanzesche dell'unità tempo-spazio e della fortissima fatale interdipendenza dei personaggi. Parimenti i « giovani amici » della « dolce vita » di Hortelano si accaniscono e si arrovellano nel loro chiuso labirinto meccanico e monotono di appuntamenti e congedi, visite ai bar ed escursioni in auto, prestiti, vomiti, abluzioni, frammentaria infinitudine di dialoghi epidermici e banali-esistenziali, tutta una « minuziosa e faticosa messa in scena di quell'inutile conflitto di notti e di giorni » intorno a un intimo segreto e scandalo poveramente simbolizzato da una delle ragazze che cade incinta. Nulla della cinica dilettezza di alcuni modelli narrativi che all'Hortelano prestano la pura tecnica del raccontare. Da questi personaggi trasuda quasi fisicamente la « paura del male », la « nostra paura », donde dall'infimo livello di sperperata vacuità, nel limbo di quelle larve umane, condizionate e stritolate dal gioco, si opera una sorta di alterazione morale, quasi un presentimento di pietà e tenerezza per quanto assurdo e senza speranza.

Esternamente più impegnato e scoperto è il romanzo, presso lo stesso Lerici, *Centrale elettrica*, di Jesús López Pacheco, che già presentammo in qualità di poeta. Qui il realismo naturalistico vuol celebrare le sue prove più dure e serrate, decisamente rivolto al pragmatismo del documento e della denuncia; è la situazione disumana dei quartieri industriali, che decanta la episodicità delle singole virtù e sentimenti; così nelle miniere e nelle colonie di un López Solinas o di un Antonio Ferrer; di recente questa tematica si è estesa ad ambienti esotici, come nel secondo romanzo di Francisco Morán, *Il profeta*, dove si descrive la segregazione razziale nell'Unione Sudafricana; il libro sta nella *Biblioteca Formentor* della benemerita e vigile Seix Barral.

Con vivo piacere salutiamo la comparsa in veste italiana, presso Einaudi, del romanzo breve, *Festa a Nordovest*, della narratrice catalana Ana María Matute, della quale meriterebbero di essere tra-

dotti altri due romanzi, premiati nel 1959-60: *I figli morti* e *Prima memoria*. Quest'ultimo è forse la prova maggiore della genuina narrativa della Matute, centrata sostanzialmente nella zona vitale e fantastica dell'infanzia e della memoria, non intesa idillicamente, ma esplorata a contrasto della brutalità e dell'ingiustizia del mondo adulto. Quindi, una memoria e un'infanzia scavate nel midollo della più vissuta e appassionata realtà, cioè l'esperienza crudele del bambino nei primi tempi della Guerra Civile; è un assillo di tutta questa generazione di scrittori, ma in Ana María la cronistoria è prevaricata dal sospetto biblico-semitico di un peccato radicale dell'adulto, da cui una finale ebbrezza di patetica conflagrazione. Le figure di Matía e Borja nel progresso fatale d'infanzia e d'adolescenza sono fra le creature più vive ed umane del romanzo novecentesco, sbalzate in una parola poetica senza tecniche speciose, di rude e

semplice impulso, pur controllato sui modelli classici della narrativa iberica. La stessa temperie di passione e di stile è dato trovare in *Festa al Nordovest*, sorta di kermesse tragica e paesana alla Valle-Inclán, ma calibrata e motivata su un fondo sociale e paesistico di appello costante.

Ma una cosa vorremmo raccomandare all'industria editoriale, senza scendere a esempi ingrati: che si serva di buoni traduttori; il fantastico e il patetico dei nuovi romanzi spagnoli si risolvono in una ricerca di stile nuovo: tale verità estetica è quella che conta. Vorrei portare come esempio di schietta versione la silloge *Miliziani a Ibiza* del poeta Rafael Alberti presso Parenti a cura di Dario Puccini; comprende due racconti e un dramma riferentisi alla Guerra Civile, e un brano sullo *Zio garibaldino* (si chiamava Merello): scritture cordiali del generoso impegno umano di Alberti, esempio e monito alle nuove generazioni che non disperino e non disarmino.

ORESTE MACRÌ

LETTERATURA AMERICANA

La narrativa degli Anni Cinquanta: J. D. Salinger

Forse è vero, come osservava un paio di anni or sono John W. Aldridge, che non esiste più un *corpus* organico e coerente di narrativa negli Stati Uniti. Va aggiunto che gli scrittori i quali, attorno al '30, contribuirono a dar vita a una stagione narrativa di una rigogliosa ricchezza e varietà, se non sono scomparsi hanno finito per sprofondata in una sorta di manierismo e di sterile ripetizione di se stessi dalla quale sembra arduo uscire. Ora anche il lettore italiano viene messo in grado di giudicare se almeno qualche libro significativo sia apparso nell'ultimo dopoguerra, se la narrativa degli Anni Cinquanta abbia una parola non effimera da dire. Ed è in grado di fare

qualche confronto con le opere più recenti di scrittori di una generazione precedente. Ecco dunque una serie di coincidenze non del tutto casuali: *The Catcher in the Rye* di J. D. Salinger, che è del '51, pubblicato da Einaudi col titolo *Il giovane Holden*, in attesa che lo stesso editore presenti anche i nove racconti, *Nine Stories*; tra qualche mese, sempre per i tipi di Einaudi, *The Assistant*, di Bernard Malamud, che è del 1957 (e che si chiamerà probabilmente *Il Commesso*); Mondadori pubblica intanto, di Nelson Algren, *Passeggiata selvaggia* (*A Walk on the Wild Side*, 1956).

Proprio negli ultimi mesi del '61 tanto Salinger che Malamud sono tornati alla ribalta: il primo con *Franny and Zooey*, due lunghi racconti apparsi già sul *New Yorker*, il secondo con un impegnativo romanzo che si intitola *A New Life*. Per

entrambi si può parlare di una dinamica ben netta nel quadro di una ricerca narrativa che ha di gran lunga superato il puro e semplice esperimento ma che al tempo stesso rifiuta di ripetersi, di nutrirsi di « clichés », di diventare, com'è purtroppo il caso di molti scrittori americani anche in tempi recenti, prodotto industriale.

Che il romanzo di Salinger debba essere considerato ormai uno dei libri più importanti apparsi in America nel Novecento mi sembra fuori questione; ciò che ci impegna oggi è piuttosto l'andare a fondo sulla singolare attitudine di Salinger a tradurre in termini di risultato narrativo la condizione attuale, complessa e conturbante forse come non mai, della società americana. In questo senso lo sviluppo della narrativa di Salinger si prospetta di una eccezionale coerenza e di una sbalorditiva consapevolezza. Non bisogna lasciarsi ingannare dalla apparente limitatezza della dimensione per così dire ambientale del mondo di Salinger. Certo, Holden Caulfield, il suo eroe più noto, proviene da un *milieu* preciso, ne ha non soltanto le connotazioni caratteriologiche, ma anche il linguaggio. Quando l'editore italiano, con una terminologia piuttosto mercantile, ci informa che il romanzo di Salinger « continua a vendersi ogni anno negli Stati Uniti in duecentocinquanta mila copie » non precisa che per la prima volta da decenni uno scrittore americano ha un pubblico molto definito, che è poi lo stesso che popola i suoi libri, il mondo degli studenti di università soprattutto dell'East, di certi *colleges* più sofisticati ma anche di più alto livello. Al di fuori di questo ambiente Salinger è quasi sconosciuto; egli esprime una generazione fortemente delusa e fortemente critica, che un poco frettolosamente, visto che è meno fragorosa di quelle che l'hanno preceduta, è stata chiamata negli Stati Uniti « la generazione silenziosa ». Ne esprime i dubbi, le perplessità, l'innocenza — vorrei dire la castità — i complessi, le sprovvedutezze, il distacco dal nucleo familiare (secondo la memorabile definizione di Margaret Mead, che in America non c'è seconda generazione), la ricerca di un diverso orizzonte, ricerca che è la stessa della giovane narrativa, e si realizza nell'aspirazione ad esplorare attivamente, come ha

scritto Wright Morris riprendendo una frase che è nell'ultimo paragrafo di *Huckleberry Finn*, « il territorio che ci sta dinnanzi ». (*The Territory Ahead*, Harcourt and Brace, 1958).

Nel ragazzo Holden si è voluto scorgere un deliberato inserimento in una lunga tradizione di narrativa in cui il protagonista o il personaggio chiave è appunto un adolescente, tradizione che, partendo da Twain, comprende poi nel Novecento il Nick Adams di Hemingway. L'accostamento mi sembra troppo generico e sotto certi aspetti del tutto ovvio. Holden è, innanzitutto, un angolo di visuale, un punto di partenza. Se il romanzo si esaurisse nella sua personale esperienza, il suo universo risulterebbe per forza di cose quanto mai limitato. Holden è il punto di rifrazione, è il giudice inconsapevole di una condizione umana che lo trascende; se la struttura del romanzo rammenta il modulo picaresco che affiorò dichiaratamente nella grande narrativa inglese già nel secolo decimottavo, il suo protagonista va ben oltre, è un pellegrino che, se pur manca della ferma determinazione del classico modello puritano del Bunyan, cammina sulla via della perfezione, o per lo meno della perfettibilità, affrontando e superando vittoriosamente le tentazioni e l'assalto dei peccati capitali: il suo è un itinerario ideale. (In *The Catcher in the Rye* le tentazioni fondamentali sono precisamente tre, a mio avviso, e in esse si configura la casistica più corrente a questo proposito in America: l'alcool, quando Holden si ubriaca quasi con rammarico ma resiste e in sostanza supera l'insidia; il sesso, quando respinge le profferte della prostituta; l'omosessualità, quando sfugge insieme con orrore e con stupore al tentativo di violenza del suo vecchio professore, Mr. Antolini. Non si dimentichi che Holden è vergine).

Holden persegue dunque una ricerca di valori che va di pari passo con la sua acquisizione di ciò che non si può accettare nella società costituita. La scelta dell'adolescente come personaggio guida non meraviglia affatto, proprio perché si tratta di un personaggio « aperto », tale da consentire una apprensione della realtà non viziata dalla sedimentazione del pregiudizio o del partito

preso, e da rappresentare conseguentemente quella costante di innocenza che riconosciamo come fondamentale nell'intero corso della narrativa americana, l'Adamo americano, come lo ha chiamato opportunamente Richard W. B. Lewis. Holden ci appare allora come discendente non soltanto di Huck Finn, ma anche della jamesiana Maisie, del Nick di Hemingway, e ci rammenta l'importanza del personaggio del giovane o del ragazzo in altri scrittori di quest'ultimo dopoguerra (pensiamo alle due bimbe dell'eccellente racconto di Herbert Gold — uno scrittore che non ha avuto fortuna da noi — intitolato *Love and Like*, e che è del 1958). In una società come quella statunitense, con il peso di una tradizione spesso contraddittoria per effetto delle conseguenze di un rapido sviluppo economico sociale, l'adolescente si trova esposto a prove ben più ardue e sconvolgenti che non altrove. In un suo libro che fa ormai testo (*Childhood and Society*, Norton, New York, 1950) Erik H. Erikson ha scritto a questo proposito: «Dobbiamo tentare di formulare il modo con cui le contraddizioni interne della storia americana possono esporre i giovani a un corto circuito emotivo e politico danneggiando così il loro potenziale dinamico». Qui siamo al linguaggio freddo e un tantino sgradevole del ricercatore, ma si constata che Salinger sembra aderire alle postulazioni di chi, come lo Erikson, mettendo a fuoco il problema dell'auto-identificazione, insiste sull'urgenza di questa nuova problematica oggi, così come, alcuni decenni or sono, si era fatto nella psicanalisi a proposito di una interpretazione in chiave specificamente sessuale. (Un altro significativo punto di osservazione è costituito, naturalmente, dalla sorellina del protagonista, che offre per così dire una interpretazione diversa e complementare, con un implicito e diverso giudizio di Holden, anch'esso sostanzialmente antipragmatico e al difuori di schemi logori e consueti).

L'itinerario morale di Holden è, di per sé, piuttosto elementare, come elementare è il linguaggio di Salinger, che non conta probabilmente più vocaboli del *basic English* ma che appunto da questa netta e contrappuntata semplicità trae la

sua maggior forza. Egli parte da una rappresentazione dei due aspetti polari del suo mondo: la scuola e la famiglia. Nella scuola egli trova un sistema e un ambiente per i quali si sforza invano di provare una simpatia che apra la strada alla persuasione sulla loro validità. Due studiosi che hanno cercato, invero un poco rigidamente e sbrigativamente, di mettere a fuoco la tematica della narrativa di Salinger (Frederick L. Gwynn e Joseph L. Blotner, *The Fiction of J. D. Salinger*, University of Pittsburgh Press, 1958), osservano giustamente che la polemica di Holden è diretta soprattutto contro la *phoniness*—*phony, phoney, phoniness*, questi neologismi di impronta irlandese che risalgono agli inizi del secolo sono parole chiave per Salinger — e cioè contro la contraffazione, la stupida, conformistica finzione del buon borghese pretenzioso. Holden non è uno studente fallito per prigizia o per mancanza di doti, lo è per l'incapacità di inserirsi in un sistema che gli ripugna e per l'impossibilità, in quel sistema, di perseguire una effettiva ricerca di valori o di comunicazione umana. Una simile ricerca, che parte dalla fiducia nel prossimo e in un intenso desiderio di affetto, urta contro l'egoismo, l'incomprensione, il conformismo.

I compagni d'università sono sordi e rozzi; persino nella scarsa cura della persona essi rivelano la propria elementarità. Il sesso è uno dei loro imperativi più immediati; lo sport la pratica più costante. Holden vorrebbe comunicare con loro, ma non vi riesce: il punto di rottura si ha quando egli teme che uno di loro abbia avuto rapporti sessuali con una fanciulla che egli considera l'ideale stesso della femminilità e che, vero prodotto della mente, non compare mai se non indirettamente nel romanzo. Non rimane che abbandonare l'università, anzi, fuggirne, come Huck Finn fugge le persone «per bene» che vogliono educarlo. Ma anche gli uomini comuni sono sordi e crudeli. Il taxista di New York al quale Holden chiede notizie delle ochette che vivono nello stagno al Central Park gli risponde ruvidamente, considerandolo un idiota, poiché uno degli aspetti della disumanità dell'uomo medio americano è il disinteresse, la mancanza di affetto

per le creature, quell'affetto che Holden sente intimamente e che si riflette anche nella sua visione religiosa (« Gesù non mandò mai Giuda all'Inferno... Credo che chiunque tra i Discepoli l'avrebbe mandato all'Inferno e così via — e in fretta, anche — ma ci scommetto quel che volete che Gesù non l'ha fatto »).

Anche con la pagina scritta Holden esige un contatto diretto, per ingenuo che possa risultare; allo scrittore che meglio apprezza egli vorrebbe telefonare, e così egli esprime la sua inclinazione per un determinato libro. Siamo sulla strada di una risoluzione religiosa e irrazionale della problematica morale, una risoluzione che esce dall'insegnamento tradizionale di impronta puritana, così estrinseco e catechistico, e che lo porta a una istintiva simpatia per le monache incontrate in un ristorante o lo induce a un amore diretto, personale per Cristo, che fa a meno di ogni superstruttura problematica.

La fase successiva nella evoluzione mentale di Holden, il quale, come Huck Finn, parte per esplorare nuovi territori senza che ci sia dato di sapere più nulla di lui, la troviamo in un altro fanciullo, quello che dà il nome al racconto *Teddy*, raccolto in *Nine Stories* e che risale al 1953, due anni dopo il romanzo. Teddy è un fanciullo prodigio, più giovane ancora di Holden, e anch'egli insofferente dell'ambiente familiare in cui vive. Holden si sente distante dai genitori, e l'unica volta che nel corso del romanzo egli si reca a casa lo fa di soppiatto, cercando di evitarli, per parlare soltanto con la sorellina. Teddy dichiara di provare soltanto dell'affinità per il padre e la madre, quest'ultima tipica « Mom » quale la descrivono nelle loro casistiche lo Erikson o Ruth Benedict, delusa e repressa ma al tempo stesso scioccamente imperativa; quello masochista, frustrato e alla ricerca di una supremazia formale nella famiglia, che lo renda *boss* anche nella vita domestica, secondo i principi di una stanca morale degli affari. I genitori di Holden, per quel che ne sappiamo, appartengono alla stessa categoria.

Teddy è dunque alla ricerca di un adattamento che presuppone, per riuscire, una definitiva revisione di valori. Qualcosa del genere ha tentato

l'adulto Seymour, protagonista di *A Perfect Day for Bananafish*, la prima delle *Nine Stories*, ma non vi è riuscito e ha suggellato col suicidio la propria sconfitta. Teddy pensa di superare l'*impasse* giungendo a vagheggiare una sua visione del mondo che rivela la evidente influenza del buddismo *Zen*, che è uno degli approdi recenti di Salinger (è inutile sottolineare qui la fortuna americana dello *Zen*, dovuta soprattutto ai libri divulgativi del Suzuki). I discorsi di Teddy, ovviamente improbabili in un bambino di dieci anni quale egli è, rivelano fino a che punto la rappresentazione del bambino o dell'adolescente servano a Salinger come simboli di comodo. « Sapete » dice Teddy « di quella mela che Adamo mangiò nel Giardino dell'Eden, di cui si parla nella Bibbia? Sapete che c'era nella mela? Logica. Logica e roba intellettuale. È tutto quello che c'era. Così — questo è ciò che penso — quello che dovete fare è vomitare se volete vedere le cose come sono realmente... Molti non vogliono vedere le cose come sono realmente. Non vogliono neppure smettere di nascere e morire tutto il tempo. Vogliono soltanto nuovi corpi tutto il tempo, invece di fermarsi e stare con Dio, che è la cosa davvero bella... Non ho mai visto un tale branco di mangiatori di mele ».

Teddy, vittima egli stesso dell'assurdo della vita quotidiana, muore per effetto di un vero e proprio atto gratuito che aveva previsto, spinto dalla sorellina in una piscina vuota, sul transatlantico su cui viaggia con la famiglia. Il romanzo e i racconti di Salinger non si concludono mai nel senso tradizionale della parola: sono davvero aperti verso il territorio che ci sta dinanzi. L'interrogativo rimane sospeso in uno dei racconti più risolti, *For Esmé-with Love and Squalor*, ove la progressione è peraltro ben definita tra lo squalore della vita quotidiana e una sofferta aspirazione all'amore, alla comunicazione umana; così è per *De Daumier-Smith's Blue Period*, con il suo evidente travaglio religioso che, oscillando tra San Francesco e Lutero, approda esso pure a conclusioni chiaramente *Zen*, e ancora in *Franny*, la prova forse più conclusa di Salinger, con il suo mirabile equilibrio tra rappresentazione dell'ambiente

universitario, ritmo, maturità espressiva e il rapporto tra ricerca sofferta di valori e ironia, peculiare della narrativa di Salinger.

Liquidata ogni indulgenza contenutistica, il linguaggio di Salinger si va facendo sempre più sottile, impalpabile. Il suo *verbiage*, il suo ricorso a uno *slang* tutt'altro che intricato, sono elementi essenziali nella economia narrativa. Uno studio del suo lessico meriterebbe davvero un capitolo a parte (magari col sussidio dell'ottimo *Dictionary of American Slang* del Wentworth e del Flexner, apparso nel '60, o dell'agile e informato volume di Thomas Pyles, *Words and Ways of American English*, pubblicato nel 1952 dalla Random House). Non vi è mai, da parte di Salinger, compiacimento per il bizzarro o per il sanguigno. Il suo *slang* è per così dire classico, nutrito di vocaboli ormai diffusi (alcuni risalgono all'inizio del secolo e compaiono nell'*American Language* del Mencken) ma scelto come elementi necessari di un discorso che vuol essere insieme — ci si passi la parola abusata — una *koiné* ed uno strumento libero delle pastoie di una sintassi ormai convenzionale, distaccato e pure estremamente vibrante, sempre limpido. Si veda il caso del racconto *Down at the Dinghy*, ove il culmine drammatico della narrazione si raggiunge proprio attraverso una parola, lo spregiativo *kike* usato per indicare gli ebrei, cui la madre del piccolo Lionel attribuisce il significato di *kite*, aquilone, per evitare che la sua sensibilità sia scossa e il suo equilibrio interiore compromesso da manifestazioni di volgare antisemitismo di cui il bambino è già stato testimone.

The Catcher in the Rye e i racconti sono, si potrebbe dire, compiutamente *scritti*, nel senso che il linguaggio è mirabilmente risolto, che non vi rimangono scorie né secche narrative: pochi libri possiedono il ritmo e la perfezione di struttura (così rara oggi tra i giovani scrittori americani) del romanzo di Salinger. Ora egli si trova di fronte a problemi più sottili e complessi, come è dato di constatare in *Franny* ma soprattutto in *Zooey*. Il racconto che diviene una professione di fede — e quale professione di fede — pretende non soltanto un progressivo stemperamento del-

l'urto dei fatti o degli oggetti, ma un avvicinamento costante all'ideale dello *Zen*, il gesto, il valore spaziale, la verifica di nuove dimensioni. Così lo scrittore procede su un sentiero pieno di insidie, ben sapendo che i nuovi impegni possono condurlo a un profondo rinnovamento del suo linguaggio, sotto certi aspetti utopistico, che si prospetta in termini di variazione, di allusività, alle soglie del pericolo estremo: il silenzio.

Un problema arduo si prospettava per il traduttore. Adriana Motti lo ha affrontato con molta serietà e molto impegno. *Il giovane Holden* non tradisce l'originale, anche se (a parte alcuni infortuni cui si potrà rimediare e che posson capitare a qualunque traduttore, per agguerrito che sia) qua e là il *tono* vien tradito. È il caso di espressioni dubbie come « marpione sfessato » o di qualche soverchia sforzatura (inutile tradurre « head », che non è parola di *slang*, « zucca », anziché « testa », « capo »). Ma essa merita lode e incoraggiamento per le eventuali nuove edizioni del libro.

Due generazioni Malamud e Algren

Bernard Malamud ha oggi quarantasette anni. Il suo primo romanzo, *The Natural*, è del '52; il più riuscito, *The Assistant*, del '57, e i racconti di *The Magic Barrel* del '58; del '61, come si diceva prima, il libro forse più impegnato, *A New Life*. La sua tematica, è stato detto più volte, risente dell'influsso della cultura *yiddish* nei confronti della quale egli sarebbe debitore, ma la nostra ignoranza in questo campo ci impedisce di approfondire un aspetto che riteniamo secondario del suo lavoro di narratore. La presenza dell'ambiente dal quale egli proviene è invece determinante, anche se pare attenuarsi nell'ultimo libro. Tralasciando il primo romanzo, ancora nettamente sperimentale, è chiaro che nel mondo simbolico e mitizzato di Malamud quale si definisce in *The Assistant* la tematica del narratore mette alla luce uno dei suoi punti di forza, che è costituito appunto dall'utilizzazione della costante religiosa in termini di valore, piuttosto che di ortodossia.

Malamud lavora in *The Assistant* sul terreno preferito da molti narratori americani di gusto *hard-boiled* e realista, il periodo della Depressione, ma vi compie con tutta evidenza un'operazione di continuo recupero del dato oggettivo per trasferirlo in un contesto simbolico attraverso uno scavo psicologico del personaggio. Diciamo psicologico e non psicanalitico perché il tentativo di uscire dalle secche di una antinomia che ha gravato sovente come un'ipoteca sulla narrativa americana degli ultimi trent'anni sembra comune a molti scrittori delle generazioni più recenti (l'antinomia ha una sua contropartita nel campo della ricerca negli Stati Uniti, come ha dimostrato con grande acutezza e ampia documentazione una specialista, Marie Jahoda, in un contributo al congresso di studi americani di Berlino dello scorso settembre, intitolato *Some Notes on the Influence of Psychoanalytic Ideas on American Personality Research*).

I piccoli bottegai ebrei che vivono poveramente, quasi in miseria, in una New York grigia e deprimente sono parte di una generazione di immigrati che si è mantenuta quasi intatta come un'isola, mentre nella generazione successiva è sopravvenuta una frattura profonda. I vecchi Morris di *The Assistant* si abbarbicano da un lato a un sistema economico superato, quello del piccolo commercio al minuto, minacciato irrimediabilmente dai supermercati, e dall'altro a una coscienza di casta che ormai non ha altro significato se non quello di una vuota superstruttura. La loro diffidenza verso i *goys*, i gentili, non è facilmente sradicabile; i loro figli, al contrario, sono o indifferenti a queste barriere, come Louis Karp, perché hanno assimilato la religione americana degli affari e degli interessi, o ne sentono le limitazioni drammaticamente, come Helen Bober, senza trovare una via di uscita, senza poter eliminare le incrostazioni conformistiche per riportare alla luce un'ansia di verità che esiste al di là delle convenzioni ancestrali. È la crisi di adattamento a una società ancora parzialmente estranea che turba Helen come turba Frank Alpine, il giovane commesso di origine italiana le cui vicissitudini lo portano a sfiorare il delitto prima di

trovare con Helen un terreno comune che, per un individuo in crisi quale egli è sempre stato, significherà la conversione. « Darei a mia moglie qualsiasi cosa mi chiedesse », dice Louis a Helen, riferendosi però soltanto al benessere materiale, e quando la ragazza gli chiede: « Ma se essa volesse diventare migliore, avere idee più ampie, vivere una vita più degna? Moriamo così in fretta, senza speranza. La vita deve avere un significato », egli le risponde: « Senti, bimba, lasciamo perdere questa profonda filosofia e andiamo a mangiarci un *hamburger*. Il mio stomaco si lamenta ».

Anche Frank ricerca la « Verità della Vita », e giunge a comprenderlo confusamente, grazie alla compagnia di Helen, alle letture che essa gli consiglia e che si fondono curiosamente con le nozioni apprese nell'infanzia, così che Anna Karenina dà la mano ai *Fioretti* di San Francesco (un significativo ricorso, come si vide prima, anche per Salinger). Il suo è un turbamento fisico oltre che morale, una ricerca di sentimenti oltre che di equilibrio intimo. Dopo aver derubato il vecchio Morris e violentato la ragazza, Frank inizierà una espiazione, una rigenerazione, una ricerca di ordine che si concluderà, anche qui simbolicamente, con la circoncisione e l'ingresso nella nuova comunità.

C'è nei personaggi di Malamud un singolare residuo di *romance*, di melodramma. È il caso del protagonista del racconto *The Lady of the Lake*, un modesto commesso di grandi magazzini che, con i pochi risparmi, viene in Italia proprio perché l'Italia è la patria del *romance*, e dopo averlo inaspettatamente trovato lo perde per la propria viltà e la propria mancanza di coerenza. Secondo una tradizione biblica, per i personaggi di Malamud conoscenza è sinonimo di rapporto sessuale: l'una e l'altra si completano, innestando l'antichissimo dato religioso su una moderna ricerca psicologica e caratteriologica. (Un inutile sussidio su questo punto può essere fornito dalla lettura di *Existence*, di Ernest Angel e Henry F. Ellenberger, che, apparso nel 1958, ha raggiunto nel '61 la settima ristampa e contiene pagine assai penetranti).

In *A New Life* un modesto insegnante di *college* insegue questo disperato sforzo di autode-

finizione abbandonando la città e spingendosi nel Nord Ovest, condannandosi, lui sostanzialmente liberale e anticonformista, a vivere in un ambiente soffocante e retrivo ove la cultura ha perso ogni senso e dove i risultati più apprezzati degli studenti sono i trionfi sportivi. Ma laggiù egli riscopre la natura e la donna, anche qui avventurosamente, tra mille contraddizioni, fuggendo poi verso la California con la moglie di un altro che in fondo egli non ama più ma che lo ha aiutato a cercare nuove soluzioni, quasi come per scommessa, alla ricerca di nuove alternative. Alla donna che gli chiede che cosa egli voglia dalla vita, questo S. Levin, sul cui nome è facile tentare, come l'autore fa, un gioco di parole con *love*, amore, risponde: « Ordine, valore, realizzazione, amore ». Ed è dopo averla posseduta che egli le dice di aver compreso di avere in sé « a new identity ».

Si tratta di una ricerca individuale in un mondo indifferente od ostile, in certo senso irrecuperabile. In Salinger il mondo « pubblico », l'interesse politico sono del tutto assenti; in Malamud il radicalismo è frutto più di inquietudine che di convinzione coerente, quando non finisce per essere monopolio degli opportunisti, mentre il conservatorismo rigido e ottuso accompagna una condizione di vita soffocante nella quale si adagia tutta una classe, una categoria di persone.

S. Levin, questo Holden maturo e insoddisfatto, non raggiunge ciò che sogna di realizzare, ma, egli pure, si mette in marcia. Anche per lui, ciò che conta è affrontare il territorio che sta dinnanzi, non seguire l'esempio dei pionieri che, una volta insediatisi, hanno perso ogni slancio ed ogni vitalità. Dopo un libro come *A New Life* è difficile prevedere le nuove tappe di un esperimento narrativo per molti aspetti confuso, nella sua problematica non priva di residui deteriori come nel suo linguaggio, che raggiunge spesso una rara efficacia, passando dalla misura sommessa e commossa insieme di *The Assistant* a una più distesa e mossa, più libera non senza una concessione all'ironia che si fa quasi beffarda, per tacere di certi echi, specie joyciani. Ma Bernard Malamud resta una delle presenze più dirette e più significative della nuova narrativa americana.

Algren appartiene a una generazione più vecchia anche come gusto, ma non vorrei che si perpetuasse sul suo conto l'equivoco dello scrittore realista alla Farrell. *Passeggiata selvaggia* riprende motivi già noti, mutando soltanto lo sfondo, che da Chicago muove al Sud, a New Orleans. Nella parte finale del suo romanzo Algren ha addirittura utilizzato il materiale del suo racconto forse più bello, contenuto in *The Neon Wilderness* e che apparve in italiano in *Notti di Chicago* col titolo *La faccia sul pavimento del bar*. Il torto di Algren è forse quello di aver eretto a categoria, a retorica il suo mondo, ma egli lo ha scoperto nelle sue nervature tragiche e nel suo linguaggio, che costituisce probabilmente l'esperimento più importante nella narrativa americana tra il '35 e l'ultimo dopoguerra. Nel combattimento furioso che si incontra al termine del romanzo non assistiamo a una delle tante cazzottature di norma nella letteratura o nel cinema della violenza. Si tratta di un duello che per la sua epicità ricorda i grandi scontri che chiudevano i poemi cavallereschi, e non è detto che il vero sconfitto sia chi ne esce apparentemente battuto. Il ritorno del giovane Dove (e si noti anche qui il significato del nome, « colomba ») alla campagna da cui viene, dopo esperienze che ha affrontato con l'assurda incoerenza di chi manca di un universo morale ma che può crearsene uno, forse precario e monco ma non per questo fragile, lascia intendere che anche per Algren la ricerca di un « accomplishment » esiste come per S. Levin. È la « costa crepuscolare » che nelle *Notti di Chicago* appariva nei sogni all'ufficiale di polizia (*Il capitano fa brutti sogni*) e che egli non avrebbe mai raggiunto. Il « territory ahead », cioè, o, se si vuole, la « luce verde » del *Great Gatsby* fitzgeraldiano, che è semibuio, ove ci si brucia e ci si annulla.

Questa della soluzione provvisoria, della mancata catarsi, è occorrenza frequente nella narrativa americana. Sappiamo bene che cosa trova Twain nel territorio oltre *Huck Finn*: il pessimismo totale e tragico, disperato, di *The Mysterious Stranger*; sappiamo quale sia il destino degli eroi di Fitzgerald, l'autore preferito dei personaggi di

Salinger, o quello di Nick Adams, al di là delle sue emozioni grand-guignolesche: la sua ferrovia, quella che segue in *The Battler*, ha lo stesso significato del fiume per Twain. Quello che ci importa è che Salinger e Malamud, pur esposti a molti rischi (lo stesso Salinger nel risvolto di *Franny and Zooey* ironizza sul futuro delle sue «locuzioni e manierismi») ci confermano che oggi la narrativa americana, dopo una stasi preoccupante, è di nuovo in movimento.

I critici « radicali », come Richard W. B. Lewis (e si veda il suo *American Letters* nell'ultimo numero della « Yale Review » del '61) pensano che

sarà la nuova « età americana », la si chiami di Kennedy o altrimenti, a fornire un « nuovo potenziale per lo spirito umano ». Il discorso è forse più adatto a Malamud che non a Salinger, la cui vocazione metafisica e il cui rifiuto a reinserire l'individuo insofferente nella massa riprendono motivi non nuovi nella cultura americana, pur invitando a un diverso ripensamento. Ma non ci sembra possibile negare il legame diretto che corre tra la positiva inquietudine della cultura americana delle giovani generazioni e la stimolante ansia di rinnovamento che si coglie oggi nel profondo della civiltà americana.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Letterature d'oc e d'oïl

È frequente, e giustissimo, il rammarico per la scarsa attività divulgativa dei migliori studiosi italiani: riesce perciò doppiamente lieta l'incombenza di segnalare un volume che avvia nel modo più immediato e sicuro alla conoscenza della letteratura medievale di Francia. Aurelio Roncaglia, con *Le più belle pagine delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano, Nuova Accademia, 1961 (« Thesaurus litterarum »), è riuscito a dimostrare che impegno divulgativo e impegno scientifico possono benissimo coesistere. Lo si vede nei « cappelli » premessi alle singole sezioni del volume (dove la densa eleganza, ed anche raffinatezza di discorso, di cui citeremo ad esempio le pagine su Maria di Francia e su Chrétien de Troyes, riesce a sistemare in quadri armoniosi, senza sforzo apparente, il risultato di una impegnata meditazione sui più recenti raggiungimenti e indirizzi degli studi neolatini, come nella presentazione della *Chanson de Roland*, che trova il giusto equilibrio tra le conquiste della filologia novecentesca e le esigenze documentarie e rico-

struttive recentemente riaffermatesi; e riesce ad anticipare argomenti e soluzioni nuovi, come per ciò che riguarda le « chansons de toile », o ad additare una migliore dimensione critica, come per Guglielmo IX); lo si vede nelle traduzioni tanto esatte quanto scorrevoli, che anche all'intenditore risultano spesso criticamente risolutive; lo si vede infine nell'ottima bibliografia finale, ammirevole non solo nell'aggiornamento, ma nella sicurezza di scelta: sicché il lettore riesce subito avviato alle consultazioni integrative più proficue.

Anche nella limitatezza dello spazio (occorreva racchiudere, in circa 600 pagine, il succo delle due più feconde e importanti letterature del Medioevo) il R. ha saputo rappresentare, talora per accenni, tutta l'estensione dei generi e dei temi. Perché se la linea generale dell'antologia era condizionata dal tracciato dello svolgimento storico (si passa così dai primi poemetti agiografici alla *Chanson de Roland* e alle altre *chansons*; esempi di romanzi del ciclo classico preludono alla « saga » di Tristano e Isotta e ai romanzi cortesi di Chrétien; della lirica si documenta la

stagione provenzale, dai primi trovatori a quelli d'Italia, e quella francese, non senza esempi delle anonime «chansons de femme»; favolelli, lai e miracoli portano in clima schiettamente novellistico; vengono infine il *Roman de Renard* con quello della *Rose e Flamenca*; ed è rappresentata la prosa: quella storica di Robert de Clari, quella dei romanzi arturiani e infine quella delle *vidas*, la bravura dell'antologista consisteva nel raggiungere una miscelatura tale da non lasciar svanire i vari sapori di una vita e di una cultura estremamente composite. Questa bravura risalta con maggior facilità là dove il repertorio tematico si presenta molto articolato e poco unitario: per es. nel settore dei lai e favolelli. In questo caso è proprio il rilievo dato al settore che appare originale e quasi polemico: dalla caricatura pesante alla sottile, quasi lirica ironia, dall'attenzione realistica all'idealizzazione, s'incontrano qui atteggiamenti molto più vari di quanto non possa immaginare chi ha magari qualche conoscenza del *Roland* o dei trovatori. Ma ecco, veniamo proprio ai trovatori: accanto agli esemplari, diciamo così, di prammatica, il R. ha posto poeti e poesie in vario modo anticonformisti: si veda il boccaccesco «gatto rosso» di Guglielmo IX, o la surrealistica «fantasia invernale» di Raimbaut d'Aurenga; la bonaria, spiritosa predica del Monaco di Montaudon contro i belletti, o il «serventeso per il Giudizio universale», ideologicamente assai audace, di Peire Cardenal. Identica felicità nell'adottare scelte non convenzionali si noterà, per es., nelle pagine di Chrétien, dove ai necessari esempi dello psicologismo, delle concezioni dell'amore, del senso dell'avventura e della liricità simbolista, si accostano quello del «recupero del brutto», nell'episodio dell'uomo selvatico dell'*Yvain*, e quello, inatteso, dell'assorbimento in poesia della realtà quotidiana, umile e umana, nella descrizione partecipe del lavoro e della sofferenza delle tessitrici, sempre nello *Yvain*.

Si sa che molti di questi testi attrassero, anche in Italia, l'attenzione dei poeti, nel quadro di mode o momenti medievaleggianti or più or meno ben ispirati e fortunati. L'atteggiamento nostro d'oggi, più imparziale e storico, non è

detto che ridondi a danno della comprensione, tutt'altro. Sarebbe interessante mostrarlo confrontando le traduzioni poetiche del Carducci, del Pascoli o di altri, con quelle del R.: con ambizioni minori, anzi minime (avviare il lettore a un contatto diretto con gli originali), queste ultime riescono sia a conservare, con un misurato arcaismo, il profumo del tempo, sia a flettersi agevolmente, a seconda delle necessità, verso un'accentuazione realistica o verso una raffinata incorporeità, verso la gravità epica o la disinvoltura scherzosa. A una comprensione imparziale e storica, ma sensibile, viva, pronta ad accostamenti suggestivi; a una acquisizione ponderata della letteratura medievale alla cultura contemporanea, il volume del R. dà un contributo brillante e autorevole.

Storia della tradizione e storia della cultura

D. S. Avalle ha recentemente pubblicato (Torino, Einaudi, 1961) un volume che riuscirà fondamentale per studenti e studiosi, oltre che di letteratura provenzale, di storia della cultura medievale in genere: *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*. La formula è nuovissima ed assai felice: studiare un settore della letteratura medievale partendo dai dati della tradizione manoscritta non significa solo il rifiuto ad una indagine puramente contenutistica o estetica, del tutto anacronistica per ciò che riguarda il periodo in oggetto, ma un richiamo a quello che risulta, sotto l'aspetto storiografico, l'unico procedimento legittimo e fecondo. Per rendersene conto, basta leggere il I capitolo: il problema dei primi centri della cultura volgare, quello dei rapporti tra tale cultura e la cultura latina, quello dell'asestamento e della diffusione dei temi letterari, trovano nella localizzazione dialettale dei manoscritti e nell'indagine stratigrafica, nella storia delle biblioteche, nello studio comparativo delle tradizioni grafiche, le soluzioni più solide e coerenti.

Quando si passa alla letteratura trovadorica, è evidente che lo studio della tradizione non

può più assorbire ogni ordine di osservazione e ogni possibilità di storicizzazione; esso però continua a risultare di importanza primaria come schema solido e irrinunciabile per ogni ulteriore discorso critico: la sua importanza si qualifica insomma più esplicitamente di carattere metodologico. Lo studio filologico dei testi e dei canzonieri che li contengono permette intanto: I) di descrivere con esattezza le modalità di composizione, di elaborazione e di scambio dei testi poetici; II) di ricostruire le fasi « editoriali », dai *rotuli* originari ai manoscritti giulleschi e alle raccolte di tipo personale, spesso ordinate cronologicamente, ai canzonieri antologici ancora conservati; III) di riconoscere le vie di diffusione della poesia trovadorica nel mondo romanzo.

Quelli che elenchiamo qui come primi risultati della ricerca (e non possiamo soffermarci su altre osservazioni, come quelle relative alle varianti d'autore, alle « tornate » multiple e scaglionate nel tempo, alle composizioni « a due mani », ecc.) sono più propriamente, nella dimostrazione dell'A., i momenti coerentemente legati di un attento smontaggio dei canzonieri conservati, svolto al fine di giustificare l'applicazione, nel loro studio, dei metodi elaborati dalla critica testuale. L'A. utilizza qui le esperienze del suo imponente lavoro sulla tradizione di Peire Vidal, ma estendendole alle composizioni degli altri trovatori, tanto da poter delineare, in due stemmi e in un « canone » complessivo, il sistema generale dei rapporti tra tutti i canzonieri. È un sistema che consiste solo in certe zone (specie nei cosiddetti « piani bassi ») in rapporti rigidi tra gruppi di canzonieri: più spesso si tratta dell'individuazione di crocevia obbligati, cioè in sostanza di centri di elaborazione, verso i quali confluirono, alternandosi o contaminandosi, i testi provenienti dai pochi archetipi ricostruibili (i punti più alti ai quali le nostre ricostruzioni possano giungere). L'affinamento dei metodi (soprattutto per ciò che riguarda l'evidenziazione di fenomeni contaminatori, cui è dedicata la prima appendice) ha permesso dunque di far convergere ogni tentativo isolato ed empirico di raggruppamento verso una interpretazione generale e generalmente valida.

In questa interpretazione gli elementi geografici e storici tornano a svolgere un ruolo preminente, rendendo concreti e vivi gli elementi inizialmente astratti della ricostruzione stemmatica, e confermando che « anche un esercizio di logica formale (come il Contini ha definito l'ecdotica di tipo genealogico) può esser fonte concreta di conoscenze nel campo più vasto della cultura e della tradizione letteraria ». Infatti i crocevia della tradizione a cui abbiamo alluso vengono localizzati dall'A., sulla base di spie linguistiche o di elementi contenutistici rilevabili nei codici derivati, oppure di attestazioni esterne, in regioni che, dalla zona di Narbona alla Marca Trevigiana, erano già note come centri di diffusione della cultura trovadorica, ma non erano ancora state perfettamente identificate con i centri dell'elaborazione editoriale del Duecento, nello stesso modo che gli scambi bidirezionali tra Italia settentrionale e Francia meridionale e centrale, noti soprattutto per le peregrinazioni dei tardi trovatori, non si erano sempre rivelati esplicitamente attraverso i fitti spostamenti di codici e di tradizioni che l'A. ha messo in luce. Discorso stemmatico e discorso culturale vengono così ad annodarsi e corroborarsi.

Ancora di storia, ma storia del metodo, sono impregnate le Appendici al volume, specialmente la prima, sulle contaminazioni, e la terza, intitolata *L'immagine della trasmissione manoscritta nella critica testuale*. I progressi e le crisi della tecnica lachmanniana sono stati infatti condizionati anche dal succedersi dei *milieux* dottrinali di cui essa ha successivamente risentito, e perciò dai modelli scientifici a cui essa ha cercato di conformarsi. Così la critica testuale ha dapprima preso a modello, per influsso del clima naturalistico, le scienze naturali, e specialmente la genetica, poi una scienza più affine, e cioè la linguistica, specialmente geografica (concetti areali), e così via. Con questa presa di coscienza storica si può incominciare a ridurre la serie di aporie che l'esercizio stesso della critica testuale mette in evidenza, e su cui si è già esercitata, ma mirando spesso al di là del bersaglio, la reazione del Bédier e dei suoi stanchi seguaci. Ad una ulteriore riduzione

di queste aporie — riduzione che conferma la validità del metodo con la coscienza dei suoi limiti — mira ora l'A., sottoponendo a nuova analisi i « rapporti orizzontali », quelli cioè che disturbano la prospettiva eminentemente verticale dell'« albero genealogico ». Una parte di questi rapporti può essere ancora riacquistata alla logica formale mediante l'approfondimento della fenomenologia contaminatoria, ma un'altra parte rientra in un ambito probabilistico, e perciò di ordine matematico-fisico, su cui più originalmente richiama l'attenzione l'A. Quelli che l'A. qui studia sono gli « sviluppi per convergenza », cioè i fenomeni che sospingono i vari prodotti di più originali verso esiti (che per la loro concordia possono riuscire ingannevoli) la cui sussistenza deriva dall'attuazione delle possibilità innovative, di solito limitate, implicite in un dato testo, o da fenomeni di imitazione che si verificano in modo simile alle aree di affinità linguistiche. Queste osservazioni, che riscattano la tecnica lachmanniana, ormai più che centenaria, dalla inerzia di analogie scientifiche superate, e la sollevano al livello delle moderne esperienze intellettuali, si ripercuotono poi fattivamente nella sfera della prassi, permettendo di meglio discriminare gli elementi di giudizio basilari per ogni operazione ecdotica.

Enciclopedia delle lingue iberiche

I linguisti iberici hanno la fortuna di potersi ancora raccogliere intorno a colui che ha portato al più alto livello scientifico la loro disciplina: il vecchio, ma ancor lucido e attivissimo Ramón Menéndez Pidal. E ora sotto il suo patronato, e con una sua Introduzione che concentra e aggiorna i famosi *Orígenes del español*, che si avvia una impresa di grande interesse, una *Enciclopedia lingüística hispánica*, diretta da M. Alvar, A. Badía, R. De Balbín, L. F. Lindley Cintra, che in sei grossi volumi conterrà esaurienti trattazioni sui numerosi sostrati e superstrati che hanno agito sull'elemento romanzo dello spagnolo, del catalano e del portoghese, sulla grammatica e la

storia di queste lingue, sull'onomastica della Penisola. Il primo tomo pubblicato (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960), di oltre 650 pagine, con numerose carte geografiche e fotografie di iscrizioni, è dedicato alle lingue prelatine ed al latino iberico, nonché all'antroponimia e alla toponimia. Argomenti tra i più discussi e avvincenti, proprio per il necessario debordare delle ipotesi dai limiti spesso gravissimi della documentazione. L'aver esposto, con precisione concisa, i termini esatti di ogni questione in base ai ritrovamenti anche più recenti, costituisce un avvio alla chiarificazione, oltre che un'opera didatticamente utilissima. E poiché i collaboratori sono quasi sempre gli studiosi più competenti in ogni ordine di ricerca affrontato, va da sé che essi suggeriscano già spesso le opinioni più probabili. Originale è poi l'inserzione di certi temi — e il relativo svolgimento — come l'*Hagiotoponimia* (di L. López Santos) e la *Toponimia de reconquista* (di F. Marsá); e lodevole l'ampiezza della trattazione sul latino di Spagna (di M. Díaz y Díaz, di S. Mariner Bigorra e di J. Bastardas y Parera).

L'ordinamento produce qualche sconcerto, che era però inevitabile: come nel fatto che vengano studiate l'onomastica germanica e quella araba prima della trattazione sulle lingue relative, o che il capitolo sul mozarabico sia in anticipo rispetto a quello sull'arabo. In cambio, si nota che le voci dei collaboratori riescono in complesso ad intonarsi assieme, proprio attraverso il frazionamento e l'equilibrio delle parti. Così uno studio sulle attestazioni delle lingue non indeuropee (di A. Tovar) è seguito da uno (di J. Hubschmid) dedicato agli elementi non indeuropei conservati dalle lingue romanze di Spagna; e poi ancora, dopo una concisa descrizione del basco (di R. Lafon) vengono studiati (da A. Tovar) i resti di lingue indeuropee prelatine, e (da J. Hubschmid) gli elementi di queste ancora presenti nelle lingue iberiche.

Mentre già si utilizzano gli insegnamenti del volume, si fa più viva l'attesa di quelli che seguiranno.

CESARE SEGRE

ARTI FIGURATIVE

«Arte e contemplazione» a Palazzo Grassi a Venezia

Organizzata dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume, ha avuto luogo l'estate scorsa a Palazzo Grassi a Venezia la mostra intitolata: «Arte e contemplazione». Questa mostra chiude il ciclo sull'arte moderna iniziato e svolto nelle due esposizioni precedentemente allestite dal Centro, e precisamente «Vitalità nell'arte» 1959 e «Dalla natura all'arte» 1960. A prescindere dall'interrogativo se si tratti effettivamente di un ciclo con una sua estetica e una sua ideologia, cosa che il segretario della mostra a voce e per iscritto tenta volenterosamente di indurre a credere, resta il fatto che la presente edizione non aveva il mordente delle precedenti anche perché lo sbandierato anticonformismo non si trovava più di fronte un conformismo differente da sé. Nessuna sorpresa tra gli espositori: Bram van Velde era presente alla prima mostra nel '59, una sua personale molto scelta era figurata alla Galleria Notizie di Torino nella primavera scorsa, sebbene il catalogo non la ricordi e citi invece la partecipazione del pittore olandese a Documenta di Kassel, cosa assolutamente falsa; nessun personaggio tale da sostituire un Etienne Martin, o un Heerup o, degli italiani, un Pinot Gallizio invece molte personalità di seconda e terza categoria: Schumacher, lo stesso Wemaëre secondo periodo, il giovane Platschek, il nostro Scana-vino. Saremmo tentati di aggiungere anche il nome di Jorn se considerazioni sulla sua personalità, di gran lunga più incidente dei suddetti, non ci trattenessero. Con Jorn, in fase discendente anche Dubuffet che la retrospettiva parigina ci aveva mostrato in ben altre vesti; poco significante il cinese Ting; risaputo il giapponese Azuma; di una pesantezza insopportabile negli schemi informali di mezza Europa l'olandese Wagemaker; alla moda, ma notevolmente sofferma la maniera dell'inglese Hilton. Ma soffer-

miamoci un istante sul titolo «Arte e contemplazione».

La scelta delle opere, la loro eterogeneità, non lascia dubbi sul carattere correttivo e integrativo nei confronti delle precedenti affermazioni estetiche del Centro: per quanti sforzi le presentazioni, del resto provvidenzialmente ermetiche, di Sandberg e, toute proportion faite, di Paolo Marinotti, facciano per dimostrare la consequenzialità teoretica delle mostre di Palazzo Grassi, appare evidente che la prima mostra intitolata «Vitalità nell'arte» escludeva di netto il concetto di contemplazione. E che oggi alcuni pittori della Vitalità riappaiano sotto il segno della Contemplazione, è piuttosto indice della vaghezza e elasticità di quei termini che della loro dialettica. In effetti, nonché la ventina di artisti presenti, e con il loro stesso diritto (o non-diritto), avrebbero potuto essere invitati altrettanti, soprattutto uno che è stato escluso evidentemente per ragioni di «giro» critico e mercantile, ma che rappresenta il tipo specifico della contemplazione, Tobey appunto. E fermiamoci pure a lui. Vitalità, contemplazione sono, in fondo, vecchi concetti, buoni a tutti gli usi: gli unici termini che abbiano colto nel segno di una nuova fenomenologia artistica del dopoguerra sono quelli di Tapié: informel e art autre. E credo che nessuno pensi a contestarglielo.

Dicevamo, cosa resta della mostra: una bella sala di Bram van Velde, con quadri un po' vecchi, ma molto interessanti, probabilmente trovati all'ultimo momento a sostituire quelli stampati a colori sul catalogo e di cui invece neanche l'ombra. Da essi van Velde viene riconfermato come uno dei fatti nuovi, nonostante l'antichissima tecnica della gouache in cui è abilissimo e che deve aver ingannato lo sguardo frettoloso di vari giovani visitatori che nella sua sala tiravano di lungo, più inclini a soffermarsi davanti ai muri dello spagnolo Tapiés che, sebbene più in-

tenso nei dipinti più vecchi, del '57 e '58 e con qualche difficoltà a rinnovarsi, si qualificava tra i pittori radicati e originali della seconda ondata dell'arte post-bellica. Tutta d'oro e d'argento la sala di Fontana, dedicata a Venezia: un pretesto per entrare in un'atmosfera tra bizantina e settecentesca, con larghi effetti decorativi, ma con invenzioni spaziali di una nitidezza impressionante. Di una monotonia affermata come la qualità profonda dell'anima contemplante il severo Rothko con tre soli quadri, ma di un registro davvero potente: nella libera fusione dei colori fino a una loro stabilizzazione in larghe atmosfere regolari, viene realizzato un vibrante accordo dell'io con la coralità dell'universo. Secondo Rothko ogni suo quadro è uno specchio in cui il riguardante ritrova se stesso. A nostro avviso il vero clou della mostra avrebbe potuto essere Rothko (e idealmente lo era). Grandissimo successo di critica e di pubblico le tre sale con tele immense del pittore americano Sam Francis: grandi nuvole o continenti o spazi luminosi alla maniera, ma ingigantita sull'onda di una vibrazione cosmica, di Monet, di Bonnard e dei giapponesi. Poco successo, invece, lo sconosciuto e meritorio pittore canadese d'avanguardia, scomparso da poco: Borduas, maestro di Riopelle.

Concludendo, una mostra un po' incauta, poco sensibile al lavoro di continua inchiesta qualitativa che caratterizza l'improvvisa carenza di fatti nuovi da qualche anno a questa parte nel settore della creazione artistica. Peraltro una mostra organizzata con il consueto entusiasmo e che certamente è venuta utile al pubblico. Suo nume tutelare uno dei grandi padri dell'arte del dopoguerra: Wols, presente con vari acquarelli, gouaches, disegni e tre oli, altrettanti capolavori.

XII edizione del Premio Lissone

Alla sua XII edizione, comprese quelle annuali dal '46 al '53 anno in cui si trasformò da premio nazionale a internazionale la cui formula dura tuttora, il Premio Lissone ha voluto cimentarsi

quest'autunno in un panorama della pittura non-figurativa d'oggi, italiana e straniera. La presente edizione del Premio Lissone si presenta quindi come un compendio delle esperienze condotte da quasi una decina d'anni su piano internazionale, costituisce un punto d'arrivo, chiude un ciclo di ricerche, di eliminazioni, di errori, anche, per arrivare a una sua « fisionomia programmatica », come scrive il segretario generale della mostra, Guido Le Noci, in una nota in catalogo. E l'esito della mostra, pur con zone di fragilità (che derivano poi dalle fragilità di alcune zone della ricerca d'avanguardia internazionale più recente), soprattutto in alcuni nuclei mi sembra tra le più avanzate che siano state offerte in Italia.

Il gran Premio della mostra per un voto è sfuggito all'americano Twombly, la personalità più interessante e singolare del Néo-Dada di origine americana, appunto, che tanto seguito ha avuto a Roma dove Twombly lavora da qualche anno. Nella sua pittura vengono come registrate le tracce, indifferentemente in segni-parole e in segni-immagine, di una tensione liricamente affannata bisognosa di spogliarsi di ogni convenzione per ritrovare certe equivalenze tra scrittura e pittura proprie dell'effusione emotiva della infanzia. Vincitrice invece la Mitchell, anch'essa americana, già da tempo nota come pittrice piena di temperamento all'interno della corrente della pittura d'azione. E anche se non rappresenta pienamente lo spirito di punta del Premio Lissone, certamente più sensibile alle manifestazioni di rottura, alle sperimentazioni più liberatrici o tendenzialmente tali che ai momenti di raccordo e alle opere di transizione o apparentemente tali, è pur meritevole di averlo guadagnato. Altri premi sono andati qua e là tra i giovani senza colpire sempre il segno giusto: bene per la Frankenthaler, interessanti altri, altri notoriamente noiosi o che, comunque, non si vede come possano essere ritenuti più pregevoli di Hoeme, Budd, Gliha, J. Johns, M. Louis, Messagier, Klein, ecc., per non dire di giapponesi come Motonaga, Tanaka, Yamasaki. Hanno pesato probabilmente certe scadenze, Scanavino sembra ormai inevitabile, o la particolare posizione dei critici all'interno di un

determinato movimento alla cui riuscita si trovano impegnati. Degli italiani c'era Gallizio da segnalare come una delle personalità più autentiche e di sicura preminenza creativa.

Seguiamo adesso brevemente la mostra nelle sezioni che la compongono. La prima è dedicata ai « valori rappresentativi », ossia agli artisti che più di altri hanno contribuito al rinnovamento del linguaggio figurativo dal '45 a oggi. Visto che il Premio si ripromette di presentare ogni volta una rosa di nomi in tal senso, val più la pena segnalare le presenze di troppo che le assenze facilmente riparabili in edizioni successive: tra i Wols e i Tobey, i Rothko e i Fautrier, degli italiani bastavano Burri e Fontana, mentre degli stranieri appaiono di troppo Soulages, del quale si può già dire, senza timore di pentimenti, che è uno dei cavalli sbagliati del dopoguerra, e Tal Coat, un buon pittore, ma non di più. La scelta dei pezzi esposti in tale settore era ottima e tale da fornire una chiara possibilità di confronto. Erano esclusi, com'è sacrosantamente giusto, quelli che ancora qualcuno ritiene — vedi la mostra Italia-Francia — personalità importanti: i Manessier, Singier e compagni.

Quanto al settore « rassegna della pittura italiana », alcune astensioni polemiche, come quelle di Afro, Morlotti e altri, hanno fatto sì che la partecipazione italiana potesse consistere in un manipolo di pittori di punta, che non sembrava avere ancora, purtroppo, salvo alcuni nomi noti, primi fra gli altri Burri e Fontana, ma anche Capogrossi, Vedova, Rambaudi, Gallizio, Moreni, l'autorità di giustificarsi come « pochi, ma buoni ». Resta però merito della mostra di aver presentato questa selezione e di aver fatto chiaramente intendere il proprio orientamento e le proprie previsioni. Una parte della rassegna della pittura italiana era riservata ai giovani con il titolo « informativo-sperimentale »; una terza sezione comprendeva una rassegna della pittura straniera più significativa di oggi in Europa, Stati Uniti e Giappone, quella in cui abbiamo soprattutto attinto i nomi a proposito dell'assegnazione dei premi. La ultima sezione raggruppava quegli artisti che avevano dato luogo a gruppi non-conformisti come Nouveau Réalisme

e Néo-Dada. Una mostra coraggiosa, aperta e ben documentata sui fatti nuovi più promettenti o, comunque, più irrequieti e curiosi, a cui hanno contribuito critici come Argan, Brandi, Restany, Sandberg, ecc.

Mostre di Alberto Giacometti a Torino e a Milano

Una serie di buone occasioni per conoscere l'opera pittorica di Alberto Giacometti è stata offerta a Torino e a Milano, in questo primo scorcio della stagione '61-'62, da Gallerie private, a cominciare dalla mostra risultata la più pregevole di tutte, alla Galatea di Torino. Al pubblico italiano Giacometti era noto soprattutto come scultore, ché tale è stata la sua prima attività dall'inizio, intorno al '25, e effettivamente in essa l'artista ha trovato la struttura, la materia, il senso delle sue figure scarnite, immobili, senza psicologia, come risultanti da un processo di sussulti e alterazioni vitali. Le statuette filiformi di Giacometti ricordano molto quei personaggi etruschi che nei musei colpiscono per aver sfidato con tanta modernità il tempo: in effetti nessuno schema ideale, nessuna proporzione di bellezza fa da diaframma a una immediata comunicazione di esistenza. Per questo sembrano aver sfidato il tempo, perché sono ben al centro del tempo concreto dell'esistenza.

Come le statuette etrusche sembrano far parte ancora della vita, quelle di Giacometti sembrano far parte già del museo. Una essenziale esperienza di solitudine le ha come distribuite in tante celle non comunicanti fra loro, come se invisibili cristalli le rendessero vicendevolmente estranee: stanno sedute, le mani in grembo — o in piedi, le braccia lungo i fianchi — e sembrano lì da sempre e per sempre, ma non nella storia, come Innocenzo X di Velasquez sta sulla sedia papale o come i personaggi di Guernica di Picasso stanno nel clima folle della guerra; i personaggi di Giacometti sono solo nell'esperienza esistenziale. L'angoscia li ha ammaestrati, li ha messi a nudo, a vero, e adesso stanno lì con questa verità che

riparte dallo zero, dal grigio spento eppure balenante, da una specie di attesa. L'angoscia, dopo le prime violente reazioni da Munch a Wols a Pollock, esponenti di un'umanità colta di sorpresa, ha perso ogni carattere di maledizione per diventare solo il mezzo, nuovo nella storia e sconvolgente, attraverso il quale l'uomo ha preso nozione diretta di sé e ha reso la propria esperienza indubitabile. Il soggetto, non avendo più alle spalle le istituzioni e i valori oggettivi di tutta una comunità, ha dovuto conquistare a se stesso il diritto di ritenere oggettivo il fondo della sua coscienza: l'angoscia è stato il mezzo a tale operazione. Questo significano i personaggi tramortiti e lucidissimi di Giacometti, la loro stanchezza e la loro inesauribile energia.

Qualcuno ha voluto vedere in Giacometti, o si tiene pronto a vederlo domani, in periodo di richiamo all'ordine, il vero Maestro del dopoguerra nel senso di colui che ha saputo « ritrovare » qualcosa, la riconoscibilità della figura, il valore dell'immagine. Siamo decisamente contrari a tale ipotesi: la figura di Giacometti non « ritrova » una realtà dopo un periodo dell'arte moderna caratterizzato dal non-figurativo, dai suoi eccessi e dalle sue sconvenienti dissipazioni. La figura umana, perché possa riapparire nello spazio plastico senza che questa operazione sembri regressiva rispetto all'arte degli ultimi cinquanta anni, non deve pretendere a nessuna vecchia oggettività, non deve presentarsi come ricorso a nessuna convenzione sociale operante, semplicemente essere una delle esigenze possibili del soggetto, altrettanto arbitraria e bisognosa di giustificazioni tutte individuali che qualsiasi immagine non-figurativa. Il riferimento alla figura insomma non è tabù perché niente è tabù alla necessità di immagine dell'uomo, ma non ha nessuna garanzia supplementare rispetto alle altre immagini creative e non può presentarsi come una piattaforma nuovamente comune per tutti gli uomini, piattaforma della quale non si avverte alcun bisogno.

Perché la figurazione possa aspirare a un possibile ruolo, è necessario che il segno non si appoggi ad essa come a un dato di realtà preconstituito,

ma determini esso stesso la figurazione, la preceda, la concepisca come un'apparizione veritiera solo perché l'individuo, a suo rischio e pericolo, le ha conferito un principio vitale. Le opere pittoriche, i disegni di Giacometti sembrano rispondere a questo procedimento.

Mostre di Bram van Velde a Roma e a New York

Ci si può anche chiedere, ora che una mostra alla Galleria « L'Obelisco » di Roma e una in atto a New York, Galerie « Knoedler », seguita a quella di Parigi nell'autunno scorso, permettono di parlare di Bram van Velde con maggiore fiducia di trovare uditorio che non, ad esempio, un anno fa quando la storia del pittore olandese di sessantasei anni che improvvisamente veniva indicato come uno dei protagonisti dell'arte del dopoguerra, suonava come una manovra mercantile da non prendere troppo in considerazione, ci si può anche chiedere, dicevo, la ragione probabile di un fatto così improbabile. Che un pittore della qualità e dell'importanza di Bram van Velde sia potuto rimanere così a lungo all'oscuro, e che appena oggi cominci ad allineare il suo nome accanto ai nomi rivelatori di una pittura esistenziale, si può spiegare con il percorso del tutto singolare con cui è stata elaborata l'opera medesima. Infatti Bram Van Velde, sia pure dopo una partenza espressionista, ha costituito i termini del suo linguaggio all'interno della Scuola di Parigi, ma in modo tale che i suoi risultati finivano per situarsi ben al di là di essa (cosicché Braque poté, a un certo momento, dare un parere negativo sul pittore olandese, cosa che gli fruttò la rottura del contratto con un celebre mercante parigino) mentre, proprio per la loro origine, non trovavano eco nell'area culturale che più avrebbe dovuto essere pronta a comprenderli, quella che aveva additato il senso dell'arte altre, proprio perché legata all'esemplarità di altre opere, ad altre formulazioni estetiche e ideologiche. È il destino di coloro che, per così dire, non stanno né dalla

parte dei conformisti né dalla parte degli anarchici semplicemente perché l'irrealità delle convenzioni è in loro così profonda che esclude, nonché il gesto dell'inserimento, persino quello di rottura e vivono nel mistero di una condizione che non pretendono svelare. Inoltrarsi nella vita senza nessuna certezza, ma anche senza nessun atteggiamento preliminare di rivolta; sentire che il rapporto con le cose è inaccessibile, e accettare questo come un dato di fatto, assumerlo come un nuovo punto di partenza, un'occasione, il vuoto, senza appoggi, senza accorgimenti: questa è la grandezza di Bram van Velde, che Samuel Beckett ha definito « fedeltà al fallimento ».

Un breve cenno biografico può servire a far comprendere come questo fallimento non sia stato una pura ipotesi ideologica, ma la condizione effettiva, creativa di tutta la sua vita. Nato vicino a Leyda in Olanda da famiglia poverissima, nel 1895, Bram van Velde è secondo di quattro figli di cui tre futuri artisti: Geer, pittore abbastanza famoso e una sorella scrittrice. La prima esperienza pittorica l'ha in Germania, in ambiente espressionista-noldiano. Nel '25 è a Parigi dove sembra assimilare soprattutto elementi fauves-matissiani e di incastro cubista. La crisi economica del '29 lo priva della sovvenzione di una Ditta olandese di decorazioni che gli permetteva almeno di vivere. Dopo un tentativo in Corsica, nel '32 le difficoltà economiche sempre più stringenti lo inducono a ritirarsi a Maiorca, notoriamente luogo di diseredati. Nel '36 la guerra civile, durante la quale muore sua moglie, lo costringe a fuggire. A Parigi, dove rientra, divide per molti anni con la scrittrice Marthe Arnaud, una donna cieca e anziana, una miseria senza scampo, mentre nessuno vuol sapere delle sue opere. Poco dopo il '40 è l'incontro tra Bram van Velde e Beckett, che già si può prevedere uno degli incontri importanti del primo mezzo secolo, e in effetti Beckett deve aver verificato nel pittore olandese la condizione estrema dei due clochards di « En attendant Godot », ad es., mentre le sue pagine

brevi e fulminanti sull'esperienza dell'assurdo come filo conduttore per afferrare il senso della « presa di visione » di Bram van Velde deve aver fornito a quest'ultimo la possibilità di uno scatto ulteriore, una nuova e più profonda immersione. Comunque, dovranno passare ancora lunghi anni, fin verso il '57, perché le rare iniziative prese da mercanti o da critici si risolvano in qualcosa di più che in un fiasco commerciale.

I quadri di Bram van Velde a tutt'oggi non sono molti; si calcolava nel '58 che non superassero il centinaio. E non perché siano andati perduti, ma perché tanti ne sono stati dipinti da un artista che lavora con lunghi intervalli di tempo tra un quadro e l'altro, e a ciascun quadro dedica fino a un anno di lavoro. Se si pensa come un Picasso o un Matisse concepivano la loro attività, non resta che constatare la frattura, e irreversibile, che esiste tra i due modi. La vita di Picasso e di Matisse è ancora di persone inserite nella società, per i quali il dipingere è una funzione essenziale della società medesima, e il pittore una figura reale come il costruttore di automobili o il dirigente sindacale. Dipingere è un lavoro con una ragione tecnica e morale definita, quindi va fatto; la società attende la creazione, ne ha bisogno. Essere pittori significa essere inseriti in una istituzione. Per Bram van Velde, come per altri artisti più recenti, la condizione creativa è profondamente cambiata. Dipingere è un gesto gratuito, non richiesto; scaturisce non dalla percezione di sé entro un contesto sociale, ma dalla percezione diretta, esistenziale, sganciata, di se stessi. Nessuna voce certa garantisce la vocazione all'immagine che si fa strada nell'individuo lentamente, con molti equivoci, dubbi, pause. Una assoluta necessità interiore deve pian piano costruirsi sull'assoluta gratuità iniziale e stendere in essa, nel vuoto, come un velario di esperienza: in Bram van Velde degli andamenti fluidi, misteriosi sospingono stesure cromatiche a una specie di pienezza di vita che è come un significato captato per sempre, ma in un'azione senza fine.

CARLA LONZI

TEATRO

Il giardino dei ciliegi

Il discorso critico su Cechov drammatico si è arricchito di acute osservazioni in questi ultimi anni nei quali, edizioni più o meno rigorose, hanno riproposto all'attenzione *Il Gabbiano*, *Le tre sorelle* ed ora *Il giardino dei ciliegi*, a ragione considerato il capolavoro del teatro moderno. Verranno, nello scorcio della prima metà di questo secolo, esperienze più ardite, i grandi innovatori della messa in scena escogiteranno modi per rinnovare il linguaggio drammatico, la scena multipla metterà in risalto la possibilità di esprimere parallelamente fatti, sentimenti, impressioni ma il rinnovamento del teatro in prospettiva realistica è proprio con Cechov che si compie. E con *Il giardino dei ciliegi* la forma si fa ardita; la ricerca di una dimensione più umana sino a rendere le sfumature di ogni attimo, a sottolineare la profonda verità di un gesto, diviene esigenza di uno stile profondamente coerente, stretto dentro le cose, serrato dappresso ai suoi personaggi. Cechov ha rappresentato con evidenza la vita dell'uomo, rinnovando dolore e allegrezza in un continuo variare di toni precisi, ricercando nella parola, la situazione, ricollegando il clima e l'atmosfera al gesto stesso di ogni suo personaggio. E quell'atmosfera che negli autori scandinavi quasi soffocava la libertà dei personaggi o condizionava il loro naturale modo di esprimersi, in Cechov pare nascere dalle cose, evocata dalle parole dei personaggi, dalla loro vita naturale, dal realismo delle loro preoccupazioni, dal sorriso dei loro discorsi. La filosofia di Cechov, quel districarsi lento dei pensieri, girando attorno ai concetti della vita e della morte è tutt'altra cosa che una filosofia sovrapposta, è il segno della sua attenzione particolare al rigoroso tessersi, dentro e fuori i personaggi, di quella rete di pensieri, di considerazioni, di riflessioni che sono il tratto più moderno del teatro drammatico.

La parola è sempre, nel ritmo come nel contenuto, la spiegazione di fatti visti nella rappresentazione, non nel ricordo. Cechov ci immette direttamente nell'azione, muovendo, in questa direzione realistica, tutto un mondo preciso che raccoglie azione e pensiero in un unico tratto. In questo suo discorrere sul modo di risolvere la situazione fallimentare della antica casa del giardino dei ciliegi, c'è una consapevolezza critica che lo porta a tracciare un quadro preciso, acre di un mondo in rovina. Liubova e Leonid hanno una forza estremamente precisa; sono — assieme alla loro famiglia — personaggi conclusi, portati sul palcoscenico a rappresentare con tutte le loro irrisoluzioni, le improvvise sofferenze e le impensate allegrezze, una società in crisi. Cechov avverte questo disgregarsi di un'epoca, avverte la presenza di altri germi vitali ma non ne precisa il profilo: sa, perché lo dice ne *Le tre sorelle*, che verrà qualcosa di nuovo; ma qui ne *Il giardino*, il conflitto si risolve nella contrapposizione tra il vecchio e il nuovo, tra quelli che se ne andranno con i loro piccoli rimpianti, con i loro piccoli dolori, con le gioie fatte di nulla e quelli che resteranno e per i quali il *giardino dei ciliegi* non sarà che occasione di nuova ricchezza. «Lopachin è bellissimo e ritratto di prima mano» scriveva Nemirovic Dancenko a Cechov: ed a ragione perché nei suoi gesti, nei suoi pensieri c'è il vigore di una lunga umiliazione che gli nasce dalla vita, il coraggio di coloro che vengono su da una generazione di servi e che oggi muovono i loro passi nell'impegno di una vita riconquistata. In fondo Lopachin è l'altro asse di questa commedia e bene ha fatto il regista Mario Ferrero a sentirne la ricca vitalità e a metterlo in luce con maggiore evidenza. È però uno dei pochi meriti di questa regia, per altri versi spenta e senza forza espressiva. Tutto lo spettacolo ubbidisce a certi schemi superati che non si vorrebbero più, oggi, vedere a teatro. Cechov romantico, con pause, lente

perplexità, assurdi silenzi, appartiene ormai ad un cliché scontato ed innaturale. La forza dei suoi dialoghi, dei suoi personaggi, vivi in ogni sfumatura, nasce proprio dalla continua ricerca di verità, dal suo impegno di rappresentare la vita come è, nella gioia e nel dolore.

L'irrisolutezza di Liubova e di Leonid ad affrontare la vita è una forma di incoscienza e non di pensosa irriflessione. Il loro ridere, il non rendersi conto dei giorni che verranno, la loro festosità è sempre così accesa, irresponsabile, da giustificare la definizione di Vaudeville che Cechov stesso (fuor che al *Gabbiano*) dà alle sue opere. Altrimenti crolla un'ala (e la più importante) del suo vasto edificio, crolla il senso del vero, la sua ricerca appassionata di approfondire il solco di un realismo drammatico. Altrimenti la consapevolezza della situazione crea un tono lacrimoso, dà una prospettiva sbagliata alle azioni dei personaggi, risolve in chiave di melodramma questa lucida e moderna rappresentazione di una condizione.

In quel primo atto ridente che nell'antica casa mostra il ritorno di Liubova da Parigi, tutto è già accennato. Dai discorsi e dalle osservazioni apparentemente senza conseguenze già viene delineato il conflitto che porterà all'abbandono della proprietà e alla partenza. L'affiorare delle posizioni morali, questo continuo raffrontare le tesi contrapposte, l'allegria della festa, e la inquieta partenza con il ritorno, nella antica casa, di quel clima di attesa che l'arrivo spensierato di Liubova aveva all'inizio, dissipato, è descritto da Cechov linearmente, con una progressione conclusa. Ogni personaggio è un ritratto preciso che si inserisce in questa chiara, evidente rappresentazione: Liubova è certamente il più concluso, con la sua splendida incoscienza, con la sua instabilità di sentimenti nella gioia e nel dolore, con la sua fisica sensibilità; Leonid è il fratello, rettorico, bolso e superficiale. Andreina Pagnani, Filippo Scelzo e Carlo Hintermann hanno reso i loro personaggi con sufficiente chiarezza anche se con diversa intensità.

La Barraca

Con il nome che García Lorca aveva dato alla sua compagnia ambulante « La Barraca » che andava di paese in paese a rappresentare testi classici nella tuta azzurra degli operai, il regista Franco Enriquez ha allestito uno spettacolo composito di atti unici, di poesie recitate in coro, di danze spagnole, in omaggio a questo poeta della giovinezza, della vita e della morte.

Romancero e *Lamento per la morte di Ignazio Sanchez* hanno aperto e chiuso lo spettacolo, rievocando, con interpolazioni ardite, Guernica e la guerra civile, la corrida e quel gusto misterioso di una vita che si affronta continuamente con un senso di antica tragedia. Enriquez ha avvertito la presenza di questo senso della tragedia in Lorca ma non ha voluto mettere in risalto la sua drammaturgia, questa nera, profonda, arsa tragedia che eromperà in seguito con *Yerma*, *La casa di Bernarda Alba*, *Nozze di sangue*. Si è proposto invece — salvo le due composizioni poetiche — di mettere in luce la amarezza della sua farsa: *La calzolaia meravigliosa*, *Il teatrino di Don Cristobal*, e *L'amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo giardino*, sottolineandone giustamente il carattere doloroso. Ci è sembrato però che l'attenzione di Enriquez sia stata spesso troppo esterna al valore del testo, quasi un certo gusto figurativo, in parte suggerito dai disegni di Lorca che riecheggiano l'ingenua poesia di un Mirò, prevalesse sulla stessa lettura critica. Il gusto gessoso, quasi da spettacolo da marionette, che accompagna *La calzolaia meravigliosa* distrae l'attenzione dal personaggio di questa sposa che tormenta il marito più vecchio di lei, fino a farlo fuggire; che si dispera restandogli fedele in attesa; che, pur nella gioia di ritrovarlo, riprende a tormentarlo con un gusto quasi crudele al quale non può sottrarsi. Il ritratto di questa calzolaia, interpretato con intelligenza da Valeria Moriconi, è un ritratto dentro cui si riflettono modi e gesti di una vitalità popolana luci e ombre di una verità contadina. Il buon senso e l'onestà della donna, la stanchezza del vecchio, il partecipare nel bene e nel male di tutto il vicinato come

a rendere la vita dei sentimenti, una pubblica rappresentazione, sono aspetti che nella breve farsa García Lorca bene ha reso, con una evidenza realistica che la estrosa messa in scena di Enriquez ha, in un certo senso, disperso. Il realismo che proprio « La Barraca » perseguiva con i classici spagnoli di Tirso de Molina, Cervantes, Lope de Vega, Calderon de La Barca, è stato trasformato dal regista in una sorta di *scherzo* brioso che della Spagna sottolinea più l'aspetto marginale, folcloristico, senza puntare su una evidenza espressiva. È giusto sottolineare questo aspetto caricaturale e grottesco ne *Il teatrino di Don Cristobal*, testo scritto per il teatro delle marionette, dove l'amore dell'uomo maturo e della giovane infedele è visto in prospettiva beffarda, nella giocosa imitazione di gesti e di modi; ma non può essere una giusta impostazione critica quando — soprattutto nel *Don Perlimplin* il dramma muove a conclusioni improvvise rivelando la tenerezza disperata di un amore incompreso. *Don Perlimplin* è un capolavoro di intensità, di emozioni raggiunte, di analisi dei sentimenti. Il timido, impacciato, solitario Don Perlimplin, quasi un Pierrot malinconico, con i suoi teneri gesti, i suoi silenzi improvvisi, sposa la giovane Belisa e muore di pene d'amore per la spietata infedeltà della donna che, continuamente, quasi in un'ebbrezza crudele si dà a tutti gli amanti. Si inventa, allora, Perlimplin il personaggio di un giovane misterioso, scrive parole d'amore alla sposa infedele, le dà un appuntamento e, finalmente felice di aver potuto dire tutta la sua tenerezza e disperazione, si uccide davanti agli occhi increduli della donna. Mario Scaccia ha reso bene il carattere particolare del personaggio ma attorno a lui mancava quella crudele cornice di verità che poteva rendere più spietato l'amaro ritratto e più immediato il sentimento della tragedia.

García Lorca, anche nelle farse, ha sempre ricercato questo segno della beffa, della tragedia che sta per esplodere tra le pieghe di una rappresentazione incruenta. È il segno di un dolore che in trasparenza ripropone la presenza della morte nella terra spagnola. Il luccichio dei costumi, la ricchezza delle decorazioni, gli ori o i neri

profondi nascondono un aspetto più vivo che il poeta e il drammaturgo sempre hanno ricercato od espresso.

« Liolà » e « Ciascuno a suo modo »

Liolà diretto da Vittorio De Sica e *Ciascuno a suo modo* diretto da Luigi Squarzina, hanno inaugurato la stagione teatrale romana mettendo l'accento su due particolari aspetti del teatro di Pirandello, quello della malinconia accesa, nella agreste cornice di una realtà contadina e quello della disperata ricerca di una logica del discorso, nella solitudine di una falsa esistenza di una società ricca e annoiata. In entrambi i moduli, il silenzio l'amara riflessione di una vita consumata tra realtà e apparenza, il gioco delle parti, i « figli scambiati », i personaggi riflessi « come in uno specchio, fissati per sempre in un gesto », giocano la loro lenta azione segreta per sgretolare una verità più complessa, per scoprire la chiusa tristezza di una realtà siciliana.

« Tutti i siciliani — ha scritto acutamente Pirandello — in fondo sono tristi, perché hanno quasi tutti un senso tragico della vita e anche un'istintiva paura di essa ». Così l'avanguardia di Pirandello si pone come precorritrice di una concezione moderna, come l'espressione rigorosa di caratteri, tratti e rilievi profondamente realistici. La sua polemica è viva sia quando si scaglia contro gli schemi di una concezione teatrale, strutturalmente superata e concettualmente tradizionale (*Ciascuno a suo modo*) sia quando tali schemi sembra accettare nel rigore di un apparente naturalismo (*Liolà*); in tutt'e due le opere tale polemica è al centro di un dibattito nuovo, vuole imporre una più completa raffigurazione dell'uomo e della sua società.

Nella rappresentazione di *Ciascuno a suo modo* i personaggi che discutono sembrano perdersi in una dialettica solo formale, interessandosi di fatti che non li riguardano, prendendo partito contro o a favore di una donna dal passato piuttosto complesso. Ma la discussione sottile, che muove i contrasti, li accende, li esaspera, per

poi disperderli in una agghiacciante negazione del dato oggettivo, è di per sé rappresentazione, cioè *teatro nel teatro*, polemica contro personaggi condizionati dalla noia di una vita sociale assurda, crudele nel gioco compiaciuto di una élite maturata senza altri problemi. E i commenti del pubblico che assiste a quella rappresentazione, che si riconosce in quei personaggi, che respinge o accetta quel modo di fare un teatro di ragionamenti, di filosofemi, per poi accettarne involontariamente moduli e schemi, fanno parte, a loro volta, di un'altra rappresentazione, di un'altro « inganno » di una apparenza che si finge realtà. Bene ha fatto, quindi, il regista Luigi Squarzina a mantenere, anche nelle scene del pubblico a teatro, la finzione di un gusto degli anni venti, sottolineandone le movenze, i gesti, il costume. E di caricare i toni della rappresentazione, per riferirne i contrasti, i tormenti, i rimpianti. Diego Cinci (bene interpretato da Alberto Lionello) che muove il dubbio negli altri, che aiuta a irretire il gioco dei riflessi continui, è il personaggio moderno che concretizza i nostri stessi affanni, i nostri stessi dolori. Il suo ricordo della morte della madre, analizzato negli attimi più segreti, nell'assurda disperazione che sembra persino cinismo, non ha forse le pieghe, gli appigli i profondi riflessi delle pagine dell'*Etranger* di Camus?

Diego Cinci, con quell'apparente aria distaccata dell'attore che recita la sua parte, lasciando tutti nel dubbio, è il perno di questa amara follia degli inganni. La donna, l'uomo, l'amore e la

gelosia, la concezione stessa di un incomunicabile rapporto, sono elementi di una favola che in Pirandello ritorna continua, disperata, nell'ironia o nella tragedia. Ritorna in *Liola*. In questa realtà che si chiude, dietro le montagne assolate di Agrigento, dove la gente canta, lavora nella maturata conoscenza di una condizione precisa. Le donne invadono il campo, la fatica grava le loro spalle, muove i loro pensieri, disegna sui loro volti quei tratti improvvisi di una antica presenza. L'uomo si crede il padrone, si crede il centro del loro interesse; comanda, grida, le sottomette al suo impero. Ma in realtà viene irretito dai loro intrighi, dai loro inganni. Zi' Simone è il segno di questa umiliazione che non appare; di questi inganni orditi proprio quando è lui a crederci il trionfatore. *Liola* non è che lo strumento degli inganni: è la giovinezza, l'uomo senza impegni, il cantastorie che passa nel gioco di una disperante sensualità. Il suo vero riflettere e sentire è proprio questa sua nuova malinconia, che nasce dalla solitaria ricerca di una felicità impossibile, di una irragionevole vitalità.

De Sica non è entrato con la sua regia, dentro queste pieghe amare e crudeli della commedia. Ne ha dato una interpretazione assai convenzionale, muovendo uno spettacolo composto e piacevole, ma senza impegno critico. Il suo *Liola* interpretato da Achille Millo è parso appiattito nella logica naturalistica, un pretesto per un melodramma gradevole non per una tragica rappresentazione di una realtà contadina.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Inizio incerto della stagione musicale

Sembra che l'anno musicale non abbia avuto ancora inizio. Un ristagno è dappertutto e non sai se frutto di riflessione o di stanchezza. Dopo le poche manifestazioni vive della scorsa stagione

nulla appare all'orizzonte; nessun fuoco si accende che illumini la notte dell'attesa. È vero, la stagione dei *festivals* non è ancora iniziata (quello di Venezia, in aprile, aprirà la serie infinita e varia delle manifestazioni) ma negli anni scorsi più vive erano, non fosse altro, la curiosità e l'attesa; oggi

gli avvenimenti si danno già per scontati, e tutti sappiamo quanto il previsto e il predisposto smorzino l'interesse. Dal nostro posto di osservazione vediamo il frequente spuntare di opere nuove, ché partiture nutrite o scarne si succedono con ressa affannosa alla nostra lettura, ma non sappiamo ancora quanto sarà in grado di sorprenderci; i migliori sanno dirci naturalmente qualche cosa, ma la grande quantità è adagiata in quel manierismo del quale abbiamo altre volte parlato, non esce dal calligrafismo che spesso copre il vuoto. Tuttavia, proprio dall'esame che quotidianamente facciamo alla nostra coscienza, siamo tratti a trarre qualche constatazione. La prima, e forse la più importante, il rapido rientro di molti autori nel definito regno dei suoni, dopo le avventurose esplorazioni nel caotico mondo dei rumori: quanti hanno tentato trarre dalle architetture ben congegnate di scoppi, fruscii, colpi e urli, poemi disperati e torvi, hanno forse avvertito quanto vecchie oramai certe trovate, come logori certi effetti; e notiamo infatti una cura stretta e vigilata nel predisporre le successioni delle sonorità nascenti dai molti strumenti di batteria sotto i quali alcuni autori nascondono la fragilità delle idee; architetture a volte sapienti, dove il colpo di tamburo, il clangore dei piatti, il trillo del triangolo, le onde dilatanti del vibrafono, il martellamento secco dello xilofono, ecc. si dispongono in contrappunti, sfilano obbedienti alle leggi inesorabili del ritmo, si da darti la sensazione di un qualche cosa che ti si costruisce sotto gli occhi per sparire immediatamente nel nulla, come le bolle di sapone che non puoi afferrare e conservare in te. È un fuoco di artificio in bianco e grigio che abbaglia a tratti e che, come tutti i fuochi d'artificio, non sa uscire dal solito schema delle figurazioni al bengala e dalle fioriture nascenti dallo scoppio dei razzi. Tutto sommato vien fatto di pensare che lo sforzo messo in atto da tanti istituti per avvicinare la musica orientale a quella occidentale sia assolutamente superfluo, ché coteste architetture dei compositori dell'occidente discendono dalle sonorità tipiche delle musiche tradizionali dell'oriente, povere di note e ricche di timbri, così come molte musiche orientali tentano oggi di aggiungere

qualche nota rapita all'occidente nel tentativo di conciliare le imposizioni tiranniche della tradizione e il bisogno di libertà dal quale nasce la figura morale del compositore. Cose piuttosto gravi e importanti, a meno che anche cotesto non sia un abbaglio: ma abbaglio pensiamo che non sia; realtà viva, anzi; frutto di incontri, di conoscenze, di maturazioni culturali. Materia in fermentazione e non sappiamo se ne verrà il buon vino di una buona annata, ovvero il vinello insapore di quelle annate che ogni vignaiolo cerca cancellare dalla memoria. Prevediamo nuovi sviluppi dalle conoscenze reciproche: tanto più che oltre alla fioritura dei *festivals* siamo felici di constatare quanto numerosi vadano diventando i congressi interessanti i rapporti tra l'oriente e l'occidente, dove si tenta di venire a capo di molti problemi filologici e dove quindi è dato assistere a scontri tra musicologi, studiosi e cercatori; scontri che portano scarsi risultati sicché il congresso correrebbe rischio di buscarsi la patente di inutilità, se ai suoi margini i musicisti degli opposti punti cardinali non approfittassero delle audizioni e dei concerti che accompagnano ogni congresso, per scambiarsi con spirito amichevole le conoscenze che facilitano gli incontri dai quali nascono fiori sempre più abbondanti anche se non sempre belli a vedersi e piacevoli a odorarsi.

Mentre ci promettiamo di sviluppare un argomento così vivo e attuale man mano che gli ascolti diretti confermeranno le impressioni delle nostre letture, un'altra constatazione ci viene suggerita dalla stanchezza che abbiamo rilevato in questo inizio di stagione. Negli anni scorsi l'esecuzione delle musiche che chiamiamo « spinte », richiedeva una preparazione lunga e faticosa che si traduceva in una spesa pesante e non facile da sostenere; oggi l'esperienza degli esecutori ha resa più facile e meno costosa la presentazione delle opere nuove; esse corrono oramai con alquanto frequenza nella strada del concerto normale; hanno compagne di ventura le musiche dei classici e dei romantici, si compiacciono di vicini importanti quali Beethoven, Vivaldi, ecc., si sono cioè inserite nella vita di tutti i giorni, sono uscite dalla incubatrice dei *festivals* per entrare nella normalità;

obbligate a sostenere confronti, ad affrontare pubblici ignari se non ostili, hanno perduto oramai il fascino della eccezionalità: anche le reazioni che suscitano, a volte violente, sono la riprova del loro contatto con il pubblico generico, e non più qualificato, del loro ingresso nel grande setaccio che le selezionerà assicurando alle migliori anni di vita se non, a volte, la celebrità. E perciò il loro apparire, nell'abito dimesso di tutti i giorni e non in quello da *festival*, passa quasi inosservato, accende di rado le polemiche violente che lasciano i segni sulla pelle assicurando in compenso una notorietà ristretta anche se qualche volta non meritata.

In sostanza parrebbe che la frequenza di certi ascolti stia finalmente dando dimensioni esatte a certi fenomeni: dalle parole stiamo passando ai fatti, dalle parole dei molti ai fatti dei pochi: i

quali pochi sono i musicisti veri, capaci di distinguersi dagli opportunisti e dai faciloni, da quanti hanno trovato in una certa apparente anarchia il mascheramento della propria impotenza. In molti perciò il contatto diretto con il pubblico crea finalmente una provvida autocritica, smorza le presunzioni lanciate verso mèta inimmaginabili, attenua le superbie inconsulte: la vita dell'artista non è soltanto nei capelli lunghi, nei vestiti sporchi, nelle mani non lavate, nel ribellismo superficiale e convenzionale; e non abbiamo bisogno di dire in che cosa consiste perché lo sanno tutti. A noi sembra in sostanza che il ristagno almeno apparente che notiamo nella vita musicale di questo nuovo anno sia frutto di maturazione e di riflessione. E frutto certamente buono, come speriamo di constatare dagli ascolti che i programmi prossimi ci assicurano.

MARIO LABROCA

CINEMA

Nodi al pettine

Non è certo da attribuirsi al caso il fatto, obiettivamente notato, che i fanatici degli sperimentalismi di un Resnais o di un Antonioni (il binomio si dimostra sempre più convincente) non abbiano mosso un dito per assistere, quando ne avessero l'opportunità, a visioni private dell'ultimo film di Autant-Lara. Al di fuori di ogni polemica sulle ragioni della censura, il loro ostentato disinteresse ci è sembrato un sintomo allarmante di una passività interiore non meno pericolosa delle bombe nucleari per il futuro dell'umanità.

Quanto a noi, non è per spirito di contraddizione o per partito preso che confessiamo in tutta sincerità di prevedere come l'esibizione nei nostri cinema di « L'année dernière à Marienbad », ci troverà alquanto indolenti. Già in questa sede abbiamo espresso con chiarezza la nostra opinione sui re-

flussi cinematografici di quel ben congegnato giochetto letterario che col nome di « nouveau roman » fa la delizia dei piccoli snob provinciali della cultura; e nei resoconti che siamo venuti via via leggendo (ultimo quello di Aristarco, nel numero 153 di « Cinema Nuovo ») abbiamo notato tracce evidenti di un giudizio assai simile al nostro, anche se meno « sacrilego ». Per tutti, del resto, è ormai chiaro il parallelismo fra il significato neo-ermetico del cosiddetto « mare dell'oggettività » e quello di certi atteggiamenti di sublime evasione che conoscemmo in Italia, rifugio e pretesto al disinteresse per una attiva partecipazione alla storia. L'equazione di Aristarco: « Robe Grillet - Francia di De Gaulle », insomma, dice in termini brutali quanto avevamo sottinteso interpretando certi pronostici sul cinema futuro.

Non pretendiamo di scoprire un nuovo mondo affermando oggi che « Non uccidere » è il con-

trattare, il Nadir dello Zenit che per taluni rappresenta il cinema di Resnais: chiunque come noi abbia avuto la fortuna di vederlo se ne sarà accorto. Preme tuttavia dedicare ai più schizzinosi antistoricisti il rilievo che il film di Autant-Lara non è soltanto una testimonianza di libertà ma anche un'opera d'arte espressa col più attuale dei linguaggi: cinema ad alto livello e di avvenire, tessuto d'immagini in cui « le cose », anche se fanno parte di una storia umanamente sentita, hanno altrettanta obbiettività di quelle che la camera di Resnais propone in iterate ossessive sequenze allo spettatore. Sono proprio le cose, le immutabili esterne cose, ferme in un eterno presente — caserme, prigioni, ospedali — ad opporsi alla volontà umana, all'umana discriminazione: né occorre appartenere all'*école du regard* per descriverne la magica estraneità. Il tema di « Non uccidere », in effetti, non è tanto la storia di un obiettore di coscienza quanto il conflitto fra l'immobilità irrazionale di un costume inerte (anche l'albergo, le statue di Marienbad sono fabbricati dall'uomo, simboli di un costume) e i più ansiosi moti dell'animo umano: e la prima vince, irrimediabilmente, come la roccia sfracella la testa che la percuote. Il mondo di « Non uccidere » è un duro mondo geologico dove il tempo non conta: per capzioso che appaia il confronto fra l'obiettività di Resnais e questa di Autant-Lara, non esitiamo a proporlo, a tutto vantaggio del secondo.

Né guasterà, speriamo (la morte ci deve trovar vivi, dicono i toscani) che all'ostacolo massiccio delle cose create e viste una volta per sempre, tenti di contrapporsi disperatamente la repugnanza di una coscienza ancor capace di riflessione e di sentimento. E del resto non è sentimento, e del più vieto, quello che a Marienbad spinge il signor X verso la signora A; quello che riuniva su un letto, a Hiroshima, un giapponese e una francese? E chi impedirà al paziente lettore di « Jalousie », il desiderio di sferrare un buon pugno sulle stecche della persiana e sui bicchieri anonimi del quotidiano aperitivo?

In altri termini: la scuola dello sguardo è sempre esistita al cinema, e fortunatamente non per ipnotizzare i deboli e per annoiare la gente normale. Autant-Lara, per esempio, se ne serve per sottolineare le incoerenze della storia, una storia che da duemila anni lascia coesistere la guerra, il cristianesimo e tante filosofie della non violenza. Perché questo è il vero soggetto di « Non uccidere ». Il giovane Jean François Cordier, ostinato obiettore di coscienza, passando da una cella di caserma a un ospedale psichiatrico e da questo a un carcere duro, fra criminali di guerra tedeschi (e i superiori non chiederebbero altro che liberarsene, mimetizzandolo in qualche modo), incontra un seminarista germanico che non ha saputo rifiutarsi all'ordine di massacrare un partigiano. Forte della sua fede cattolica, Cordier disprezza il religioso che, pur con orrore e dolore, ha obbedito a chi gli comandava di infrangere il fondamentale precetto cristiano. Ma più lo disprezza quando, dinanzi al tribunale militare, lo vede presentarsi rivestito della tonaca che disporrà favorevolmente i giudici. Allora, rifiutando l'attenuante delle proprie convinzioni religiose, egli dichiara di non essere cristiano. La sua fede nei decreti della coscienza diviene, così, laica e solitaria: la condanna della guerra e del militarismo rimane il suo unico estremo sostegno.

Citare gli episodi stupendamente concisi e significanti, il dialogo sostenutissimo di un film così denso e scabro, così alieno da ogni compiacenza sentimentale e aneddótica, ci pare un frivolo assunto di fronte a una regia quasi sdegnosa della propria bravura. Certo l'ipotetico spettatore non potrà dimenticarli facilmente e conserverà l'impressione di aver visto per la prima volta, dopo tante cruente esibizioni di eroismi, specie americane, un vero film di guerra. Una guerra, questa, veduta di scorcio, esposta nell'odioso concime delle idee che la nutriscono e la fanno apparire eternamente necessaria.

ANNA BANTI

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 750